

Černý Kouba Lébl Ludvová Pilková Sehnal Vít

---

# Hudba v českých dějinách

OD STŘEDOVĚKU DO NOVÉ DOBY

Editio  
Supraphon  
Praha  
1989

© Jaromír Černý, Jan Kouba, Vladimír Lébl, Jitka Ludvová, Zdeňka Pilková,  
 Jiří Sehnal, Petr Vít 1983, 1989

MZK-PK Brno



\*3119940836\*

P1918	1990
Státní vědecká knihovna Brno	
sign.: 112. 111	

7-1993 R94.

Úvodem

Jaromír Černý: Středověk (800—1420)

Jan Kouba: Od husitství do Bílé hory (1420—1620)

Jiří Sehnal: Pobělohorská doba (1620—1740)

Zdeňka Pilková: Doba osvícenského absolutismu (1740—1810)

Petr Vít: Doba národního probuzení (1810—1860)

Vladimír Lébl – Jitka Ludvová: Nová doba (1860—1938)

Vladimír Lébl: Mezi minulostí a současností (1938—1948)

Soupis literatury

Jmenný rejstřík

Obsah

## ÚVODEM

---

Tato kniha vznikala v letech 1976—1980 v Ústavu teorie a dějin umění ČSAV za vedení a redakce Vladimíra Lébala. Cílem bylo napsat práci pro širší čtenářský okruh zájemců o českou kulturní minulost, a to práci, která by vedla k přemýšlení. Její název chce podtrhnout autorský záměr sepnout dějiny hudby s dějinami kulturními a obecnými silněji, než bylo dosud zvykem. Protože je dílem sedmi autorů, dbalo se zvláště na její formální a obsahovou ucelenost. Autorské texty procházely vzájemnými konzultacemi, navazují a odkazují na sebe, mají zhruba obdobný repertoár témat, také struktura výkladu je ve všech oddílech zhruba obdobná a autoři se všude snaží akcentovat problémovou stránku věci. Publikace nezamtlčuje bílá místa na mapě hudebně historického poznání. Zaujímá kritické postoje k mnohým starším mfněním. Snaží se překonat úzce nacionalistický úhel vidění dějinného vývoje hudby v českých zemích. Zejména ve starších obdobích zachází opatrně s pojmy českost, lidovost, které jsou ještě tu a tam chápány a používány nehistoricky a ve smyslu jednoznačně pozitivních kvalit. Pohled autorů na předmět domácích hudebních dějin se snad někomu bude zdát příliš střízlivý. Ale díváme-li se zde na své dějiny, a tedy v jistém smyslu sami na sebe, je vždy lépe trochu ubrat než příliš přidávat. Jak lze doložit na příkladech jinonárodních kulturních dějin, nejpřesvědčivěji působí ta pojednání, která se nesnaží zvětšovat význam domácí kultury na úkor ostatních.

Výklad pomíjí úsvit českých dějin (v němž nemáme žádných zpráv o hudbě vyjma několika archeologických dokladů a pozdějších kronikářských zmínek o pohanských zpěvech), začíná středověkem a končí novou dobou s hraničním mezníkem roku 1938; závěrečná stručná úvaha pak dovádí výklad až na práh naší hudební současnosti. Čtenář nalezne v této knize mnoho věcí, které obvykle nebývají předmětem dějinného výkladu, ale jiné bude možná postrádat. Především jsme se rozhodli vyhnout se obvyklým životopisným profilům uměleckých osobností a věnovat místo toho důkladnější pozornost otázkám hudebně sociologickým, slohovým, stylovým, vývoji hudebních druhů a forem a dobovému myšlení o hudbě, a to všude se zřetelem k evropskému kulturnímu a hudebnímu horizontu. Názvy jednotlivých epoch mají ryze orientační smysl a volili jsme je také s ohledem na jejich nejvyšší možnou stručnost.

Jako jiné podobné syntézy, také tato je opřena o velmi rozsáhlý a rozmanitý fond písemnictví. Využili jsme jak literaturu publikovanou, tak i práce a rešerše pořizené přímo pro účely této knihy. Průběžně citovat tyto zdroje informací by ovšem znamenalo zatřít text neustálými odkazy. Uvádíme je proto jen zcela výjimečně, kde to vyžaduje kontext výkladu.

První vydání této knihy (Supraphon 1983) bylo uvítáno odborným tiskem i veřejností, která celý náklad rychle rozebrala. V roce 1986 byla kniha poctěna Cenou Zdeňka Nejedlého, udělenou Českým literárním fondem. Autoři využili možnosti, které jim nabídlo druhé vydání, a provedli menší textové retuše a doplňky. Na hojně vyslovanou žádost byla kniha obohacena o bibliografii a obrazovou přílohu. Doufáme, že i toto její vydání splní svůj účel.

V PRAZE DNE 1. ČERVENCE 1986

VLADIMÍR LÉBL

JAROMÍR ČERNÝ

Středověk

(800-1420)



**H**ospodyne pomoy  
lyny ihu xpc pomoy  
lyny ty spase vseho

# 1

**SOUHRNNÉ CHARAKTERISTIKY OBDOBÍ** Pojem středověk má stále své místo v periodizaci dějin evropské kultury a umění. Jeho původní význam („věk středu“) byl sice negativním a vlastně pejorativním vymezením epochy nacházející se mezi antickým starověkem a novou dobou, renesancí 15.—16. století, jež chtěla na antiku navázat a znovu ji obrodit, avšak pozitivní a zcela specifický obsah pojmu vyvstává nyní před námi zcela zřetelně.

Středověk je možno nazírat jako období vzniku a vcelku vzestupné vývojové fáze feudalismu jakožto výrobního způsobu a formy státní existence, jako období prosazení a univerzální vlády křesťanství a Římské církve. Tyto ekonomické, politické a ideologické faktory konstituovaly také v celé Evropě genezi a specifický charakter společnosti, její struktury a rozvrstvení, jakož i zcela zvláštního systému kultury a umění této společnosti. Ve všech těchto aspektech a v porovnání s ostatním světem (včetně oblastí východního křesťanství) se jeví evropská středověká civilizace jako zvláštní a výjimečná.

Hned na začátku je nutno výslovně upozornit také na zvláštní a pro nás dnes nannoze cizorodé rysy umělecké tvořivosti této epochy. Při obezřetné rekonstrukci zákonitostí a vývoje hudební kultury středověku bude třeba se vymanit ze zdánlivě samozřejmých významů mnoha pojmů, kategorií a kritérií, jimiž chápeme dnešní hudbu. Předpoklady pro novodobé pojetí hudební tvorby a recepce se začnou totiž formovat až v renesanci, takže tu vlastně vymezujeme hudební středověk opět jen negativně: jako epochu, jejíž hudba vycházela z jiných než novověkých představ o tvorbě, interpretaci a recepci umění, o jeho smyslu, rolích a hodnotách. Pozitivní výměr středověké hudby je mnohem obtížnější a nelze se pro něj opírat o jednotné (nebo aspoň jedno sjednocující) slohové označení. Předběžně můžeme jen zdůraznit, že veškeré hudební aktivity jsou ve středověku vrostlé do komplexu společenského bytí, jsou jeho neoddelitelnou a specificky fungující složkou a nelze jim porozumět, vytrhneme-li je z tohoto kontextu (kupříkladu s představou novodobého koncertního života).

Problému slohové jednoty a stylového charakteru středověké hudby se budeme věnovat až v dalších oddílech, zde se dotkneme alespoň těch nejznámějších pokusů o řešení této problematiky. Vladimíru Helfertovi (*Periodizace dějin hudby*, 1938) spadají do období středověku čtyři systémy hudební představitosti: 1. monodiální styl řecký a orientální (asi 3.—6. stol.), 2. monodiální styl chorální (asi 7.—pol. 10. stol.), 3. monodiální styl světský (asi od konce 10.—2. pol. 13. stol.), 4. polymelodický styl (sklonek 13.—2. pol. 16. stol.). Lze namítnout, že některé mezníky těchto stylových období nejsou vyznačeny žádnou podstatnou stylovou proměnou („polovina 10. století“, „2. pol. 13. století“, eventuálně „sklonek 13. století“), naopak zcela markantní slohový mezník okolo roku 1430 zůstává bez povšimnutí. Také existenci polyfonie lze předpokládat od nejstarších dob, její prokazatelný rozvoj nastupuje v 9. století (tedy hluboko uvnitř monodiálních stylových období) a stylově směrodatně se

uplatňuje od sklonku 12. století. (Ostatně pojem „polymelodie“ je sám o sobě značně sporný.) Ovšem ani v období polymelodického stylu neustává vývoj monodiální představitivosti a tvořivosti.

Častěji se člení vývoj hudby v relacích k vývoji kultury a ostatních druhů umění. V našem případě však vžitě pojmy jako románské umění a gotika pokrývají pouze malou část středověku (11.—14. století) a jejich aplikace na hudební produkci příslušných období není bez problémů. V těchto obdobích má totiž hudba vždy několik geneticky a stylově odlišných (a zčásti vsutku nezávislých) vrstev. Příslušných pojmů by bylo zdánlivě možno užívat ve spojeních „hudba v období románského umění“ (přibližně od 11. stol.), „v období gotiky“ (přibližně od poloviny 12. století) a nacházet paralely ve společných impulsích ke vzniku výtvarných a hudebních projevů. Avšak problém představuje ukončení těchto epoch; ve výtvarném umění není mezi obdobími románského a gotického slohu ostrá hranice, nýbrž značné překrývání – románský styl trval do poloviny 13. století, dozníval tedy ještě v období vrcholící gotiky. Je zřejmé, že románský, případně gotický styl architektury je definován podstatnou měrou určitými technickými, tvárnými znaky, kdežto na druhé straně je nesnadné (ne-li vůbec nemožné) definovat „románský“, resp. „gotický hudební styl“ tak, aby jeho znaky nebyly vztahovány toliko na jedinou určitou vrstvu dobové hudební produkce. Zpravidla je ovšem za takovou stylově směřodatnou tvorbu považována vývojově progresivní polyfonie (R. v. Ficker: *Musik der Gotik*, 1930), a členění má proto smysl právě jen pro periodizaci vícehlasu. H. Husmann navrhl tyto charakteristiky: románský styl: nerytmická věta nota proti notě, gotický styl: rytmická, mezurální věta, hlasy jsou rytmicky diferencovány (tenor probíhá v pomalejším pohybu), renesanční styl: všechny hlasy dosahují rytmického vyrovnání (MGG, sv. 9, heslo *Notre Dame-Epoche*). I v tomto případě však cítíme mnoho rozporů. Pojem „gotická polyfonie“ vcelku dobře charakterizuje francouzskou polyfonní produkci 12.—14. století, dobře souhlasí i s životním stylem, obecnou kulturou a světovým názorem této doby, ale stěží je legitimní pro označení hudby italského trecenta.

**VÝZNAM MEZNÍKŮ** Ve výše naznačeném pojetí představuje evropský středověk epochu zhruba tisíciletou (5.—15. století), český středověk epochu šesti století. V devátém století do českých zemí proniká feudalismus a křesťanství; jejich struktury se poprvé ocitají ve vážné krizi po výbuchu husitského revolučního hnutí na počátku 15. století. Z tohoto hlediska tvoří tato epocha celistvý vývojový proces a její mezníky jsou srozumitelné i v oblasti hudby. Vždyť křesťanství přineslo s sebou i bohoslužebný zpěv, který měl zcela odlišné kořeny a bezpochyby zcela odlišný charakter než hudba a zpěv pohanských Čech, a tento zpěv, univerzální a kodifikovaný v celé Evropě, nemohl v příštích staletích neovlivnit hudební projevy všech vrstev naší středověké společnosti. Husitská revoluce pak nejen radikálně zasáhla do bohoslužebného zpěvu; v souvislostech se společenskými změnami, které vyvolala, změnila se i celková podoba hudebního života v českých zemích.

Na druhé straně si musíme být vědomi, že tyto hranice epochy nejsou neprostupné ani na začátku, kdy křesťanský zpěv měl zprvu jen omezený dosah a jistě nemohl naráz vytlačit dosavadní hudební kultury, ani na konci epochy, jejíž koncepce hudby a celé bloky hudební produkce budou přežívat – byť v různých proporcích a v nej-různějších proměnách – takřka po celé následující období.

**VNITŘNÍ ČLENĚNÍ OBDOBÍ** Je však otázka, zda se můžeme ve výkladu české středověké hudby spokojit s tímto principiálně jednolitým intervalem šesti století. Na první pohled nám nic jiného nezbývá, neboť z českého středověku dochovaná hudební produkce existuje v drtivé většině až v zápisech ze 14. století, a tak nemáme pro zkou-



mání hudby v předchozích staletích zdánlivě žádnou pozitivní oporu. Přesto bychom chtěli pohlédnout na celé období českého středověku, pokusit se naznačit stav a vývoj hudby krok za krokem a využít k vyplnění mezer i – vědecky přípustného – hypotetického uvažování, dedukcí z obecně platných zákonitostí a analogií z vývoje jiných, bohatěji doložených oblastí středověké Evropy.

Z hlediska tohoto záměru je pak nutné rozčlenit tuto neobyčejně rozlehlou epochu na dílčí období vyznačující se určitými specifickými rysy historické a společenské situace, ze které rezultovaly i specifické rysy hudebního života a typy hudby, nacházející v něm uplatnění. Navržená dílčí periodizace nám umožní diferencovat odlišné podmínky hudební kultury ve třech obdobích, trvajících vždy (zaokrouhleně) dvě staletí, tedy – mimochodem – v obdobích, která jsou časovým rozsahem srovnatelná s následujícími vývojovými etapami českých hudebních dějin. Tato tři období budeme diferencovat i v dalších, speciálně zaměřených oddílech. Na tomto místě naznačíme jen jejich podstatné charakteristiky vzhledem k obecnému vymezení epochy středověku a upozorníme na základní východiska a předpoklady jejich badatelského uchopení, jež se v jednotlivých obdobích nabízejí.

Období 9.—10. století je komplikovanou a rozporuplnou etapou geneze feudálního středověku na značně proměnlivém teritoriu, v němž jsou české země toliko jádrem s neustálenými hranicemi. Feudální vztahy se vytvářejí a upevňují na území Čech a Velké Moravy nerovnoměrně a jsou promíšeny prvky rodového zřízení. Několika proudy proniká křesťanství a nese s sebou i možnosti různé politické a kulturní orientace. Misie ze Západu (nejdříve iroskotská, anglosaská, poté zejména misijní činnost pasovského biskupství a salcburského arcibiskupství, nakonec řezenského biskupství) jsou po celé období intenzivní a mají své výsledky; s nimi přicházejí i mocenské nároky (a často vojska) franské říše. Na krátkou dobu (863—885) nabízí misie Konstantina a Metoděje Velké Moravě bohoslužbu ve slovanském jazyku a kontakty s Byzancí, Východem a slovanskými státy na jihu Evropy. Po zániku Velké Moravy roste v 10. století moc knížat z rodu Přemyslovců, vládnoucích kmeni Čechů, usazenému ve středu země. O existenci hudební kultury nemůžeme v tomto nejstarším období pochybovat, i když nemáme k dispozici takřka žádná určitější svědectví. Je nepochybné, že tehdy došlo k prvému setkávání a střetávání autochtonní hudby a múzických projevů s vyspělým už zpěvem křesťanské bohoslužby a pravděpodobně také s hudbou rozvinutější sféry západoevropské feudalit. Pozvolné osvojování nového zpěvu a hudby bylo však bezpochyby ještě rozptýlené a nesoustavné.

Období 11.—12. století smíme asi nazvat etapou konsolidace feudalismu. Řada událostí právě kolem roku 1000 potvrzuje roli mezníku, po němž dosavadní rozporuplný a roztržštěný obraz nabývá určitějších kontur a systémového charakteru. Likvidací Slavíkovců roku 995 (později také Vršovců<sup>1108</sup>) vzniká na území celých Čech a (od počátku 11. století) Moravy politicky sjednocený stát pod vládou Přemyslovců. Časté vzájemné boje Přemyslovců o uchvácení knížecího stolce nicméně umožňují i vyvolávají zásahy Říše do českých poměrů. Mezinárodní postavení českého státu je proto v mnohých úsecích tohoto období značně nepevné a na sklonku 12. století dokonce v hrozivém úpadku. Po celé období se postupně upevňuje pozice křesťanství

a vliv církve – už na sklonku 10. století je založeno biskupství v Praze, později v Olomouci; jsou osazovány kláštery, kapituly, kolegiáty, množí se kostely, při těchto institucích se vytvářejí školy. Česká církev je ovšem podřízena arcibiskupství v Mohuči. Vzniká tak základní osnova středověkého systému kultury a vzdělání, napojující se na střeoevropskou (a zprostředkovaně i západoevropskou) síť feudálních a církevních institucí. Proto můžeme v úvahách o tomto období postupně stále silněji předpokládat zásadní analogičnost systému a vývoje hudební kultury v českých zemích a (přinejmenším) ve střední Evropě. Máme pro tento směr první důkazy v pramenech, první doklady domácí hudební tvořivosti.

Období 13.—14. století charakterizuje vzestup českého státu v etapě vrcholného feudalismu a v zápasu o střeoevropskou hegemonii. Poslední Přemyslovci 13. století získávají dědičný královský titul, významné funkce v Říši, sahají po císařské koruně a pokoušejí se o expanzi do sousedních zemí. Důležitým prvkem vývoje je zakládání měst. Vzmáhající se šlechta nicméně oponuje quasi absolutistickým snahám a brání realizaci významných královských plánů (založení univerzity). Lucemburkové ve 14. století navazují na tento směr a císaři Karlu IV. se daří některé projekty prosadit. Po jeho smrti však již není možno zastavit krizové jevy a smířit vyostřené rozpory. Jejich výrazným činitelem je totiž i zmohutnělá církev, disponující ohromným majetkem, mocí a politickou silou, ocitající se však na sklonku 14. století ve vážné vnitřní krizi a v ohnisku ideové a sociální kritiky. Základy českého středověkého státu otrásá výbuch husitské revoluce. Hudební kultura je v tomto období (a zvláště ve 14. století) doložena už takřka v plné šíři, rostoucí hustota pramenů už nejen umožňuje analogie a dedukce, ale dovoluje analýzu a rekonstrukci dobového hudebního repertoáru.

**NÁSLEDNÝ ŽIVOT STŘEDOVĚKÉ HUDBY** Hudební produkce českého středověku nezapadla zcela ani v následujících obdobích. Tato skutečnost nepřekvapuje především v oblasti chrámové hudby, neboť chorál – univerzálně závazný zpěv katolické bohoslužby – žije, byť i v určitých proměnách, dodnes. Také mnohé melodie duchovních písní byly upraveny či nově otextovány v období reformace 15.—16. století a takto přetrvaly patrně ještě v 17. a 18. století, některé z nich ještě žily v 19. a 20. století (srv. k tomu s. 398). Překvapivější je setrvačnost značné části středověkého vícehlasu duchovního charakteru v následujícím období, přinejmenším v celém 15. století; teprve v 16. století dochází k ústupu, ale některé skladby byly bezesporu stále tradovány a jako by „zlidověly“ ve zpěvní praxi menších chrámových sborů. Konečně bychom neměli zapomínat ani na možnost dalšího přežívání dvorských či obecně populárních písní, tanečních melodií a popěveků, a to třeba i v odlišných, neautentických prostředích a v podmínkách variačního procesu (například v lidové kultuře), přestože nemáme zatím dostatečné důkazy; snad by je bylo ještě možno opatřit zevrubným prověřením textů i melodií lidových písní.

Teprve ve 2. polovině 19. století se také u nás probouzí zájem o památky staré hudby. Dlouho však trvalo, než tato vlna obsáhla (po náhodných výběrech z hudby 15.—16. století, srv. s. 88) také středověkou hudbu. Od šedesátých let 20. století se stává středověká hudba atraktivní složkou repertoáru specializovaných souborů

(*Pražští madrigalisté, Symposium musicum, Ars cameralis* a další); přesto se dosud nepodařilo rekonstruovat obraz naší středověké hudební kultury v úplnosti a mnohostrannosti hudebních druhů a forem a v autentičnosti provedení. Těsnější spojení interpretů s muzikologickým výzkumem ještě zdaleka není samozřejmostí. Několikrát se objevily na našich gramodeskách antologie nejvýznamnějších památek z rozsáhlejších období středověku (*Musicae bohemicae anthologia*, 1946; *Nejstarší památky české hudby*, 1963; *Hudba v českých zemích v době Karla IV.*, 1978), ale intenzivní monografické sondy do specifických oblastí středověké hudby zcela chybějí – náš chorál, latinská píseň, česká píseň ani vícehlas dosud nemají své reprezentativní gramofonové nahrávky.

Znějící rekonstrukce a nová recepce středověké hudební produkce narážejí ovšem na těžko překonatelné překážky, dané nepřeklenutelným historickým odstupem našeho hudebního života se všemi jeho uzancemi od světa hudby ve středověku. Je nezbytné smířit se s tím, že středověká hudba dnes zní ve zcela jiných kontextech a jiných funkcích, že je jinak než kdysi (přes všechnu myslitelnou snahu) reprodukována a vnímána lidmi žijícími ve zcela jiném světě. Provedení chorální (nebo polyfonní) mše nám představuje rozsáhlou „cyklickou kompozici“ trvající asi 20–40 minut, tedy něco jako středověkou „klasickou symfonii“. Ale části této mše zněly kdysi odděleně v průběhu obřadu, který měl zcela jinou než hudebně poslouchovou náplň, zněly v jiných významových souvislostech a v jiné struktuře času. Má tedy dnešní provozování vůbec usilovat o nejvyšší možnou autenticitu? Nebo má nějak přeložit, přetlumočit středověkou hudbu do dnešního hudebního jazyka, přizpůsobit ji konvencím dnešní hudby, hudebního provozu a sluchovým zkušenostem moderního posluchače? Důsledná realizace druhé alternativy se pochopitelně neprosadila, i když byly například v 19. století k jednohlasým písním francouzských trubérů pořizovány klavírní doprovody ve stylu soudobých salónních písní či operních árií, i když byla na počátku 20. století instrumentována tříhlasá organa z doby kolem roku 1200 pro velký „wagnerovský“ orchestr a snahu vylepšit jednoduché polyfonní struktury středověku a renesance barvitou a pestře proměnlivou instrumentací sledujeme dodnes. Na druhé straně by dnešní převažující autentizující trend neměl vést k purismu tak ryzímu, že se nám hrají taneční skladbičky přesně „podle pramenů“, tj. 15–30 taktů trvajících 30–60 sekund, a zapomíná se, že tyto melodie musely být přece mnohokrát opakovány a improvizacečně obměňovány, aby se vůbec mohl nějaký tanec rozvinout. Není také nešťastnější, když se středověké písně, které přece chtěly kdysi posluchačům něco sdělit, pobavit je a jejichž refrény se stávaly okřídlenými úslovími, zpívají dnes v jazycích posluchačům nesrozumitelných (v latině, staré franštině nebo němčině). Středověké hudební projevy se takto interpretují jako nedotknutelná koncertní hudební díla, což však neodpovídá jejich původním funkcím.

**VĚDECKÝ VÝZKUM** V mnoha ohledech je tato situace i důsledkem neuspokojivého stavu vědeckého výzkumu. Pokusy o historické zpracování české středověké hudby můžeme sice sledovat již v 19. století, ale v dosti paradoxní posloupnosti. Nejprve totiž vystupovala pojednání o české středověké hudbě v rámci souhrnných dějin české hudby, tedy jako součást syntetických přehledů. (Srb-Debrnov 1891, Hostinský 1892 německy, 1900 česky, Nejedlý 1903, Batka 1906.) Materiál byl většinou převzat z výzkumů obecných a literárních historiků (Fejfalík, Tomek, Dřeves, Jireček, Tadra, Truhlář), jež poskytly řadu důležitých poznatků o hudebním životě, hudebnících a o některých skladbách (zejména o českých písních duchovních a světských), ze kterých pak byly tkány osnovy dějinného vývoje a jeho obecnější hodnocení. Kritické zvládnutí specificky hudební problematiky – rozboru a kritiky pramenů, rozboru hudebních struktur, hlubšího pohledu na provozovací praxi – a začlenění české hudby do

kontextu celoevropského, to vše těmto přehledům chybělo. Ostatně žádný ze jmenovaných autorů (a mnohých dalších autorů syntéz – Helfert 1935, 1936, Doležil 1935, Racek 1949, 1958) nebyl v oboru středověké hudby důkladněji zapracován, neprováděl předběžný základní výzkum, nepublikoval prameny a monografické studie. Není pak divu, že mnohé dodnes opakované a nikdy neověřené teze nacházíme už v dějinách J. Srba-Debrnova.

Zásadní akcent je kladen na tvorbu „českých písní“ a jejich údajná povaha je – bez analýz, srovnávacího zkoumání a přesné argumentace – traktována asi takto: „*Přísná nálada zpěvů římských splýnula s prostomilou prosebností a vroucností zpěvů českých v nerozlučný celek... Také na místo starších tónů tvrdých nastupovaly tóniny měkké a v melodickém rozvoji jevila se větší rozmanitost.*“ (Srb-Debrnov, 1891), „...*typický znak české lidové tvořivosti: prostota výrazu a formová jednoduchost ... bohatě rozvinuté melodické myšlení... také samostatná harmonická představitost (tvrdé tonální cítění na rozdíl od církevních tónin)*...“ (Racek, 1958) K tomu se nabízí otázka, co vůbec pozitivně víme o české lidové tvořivosti ve středověku. Jiným takovým mýtem je „*francouzská kulturní vlna*“ za vlády Lucemburků, která k nám údajně přinesla hudbu francouzské *ars novy*, a „*vlivy italského humanismu*“, které měly zprostředkovat produkci hudby italského trecenta. Tato tvrzení pronikla už do české historiografie a do nejširší veřejnosti, ač jejich argumenty jsou málo průkazné.

Také Nejedlého *Dějiny české hudby* vyšly dříve než *Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách* a byly koncipovány předtím, než autor pro tuto monografii zahájil samostatné studium a interpretaci materiálu. Teprve spisem o předhusitském zpěvu otevřel Nejedlý na počátku našeho století (1904) český hudební středověk vpravdě muzikologickému výzkumu. Na svou dobu vytvořil pozoruhodnou práci, vznikající vlastně současně se zakladatelskými díly evropské medievalistiky. Její koncepce však zřetelně prozrazuje, že středověká hudba (resp. – jak Nejedlý sám podtrhuje – nám jediné přístupná hudba 14. století) tvoří jen prolog k vlastnímu tématu monografie a že centrem autorova zájmu je opět především česká duchovní píseň, vůči níž jsou ostatní druhy středověké hudby v Čechách hodnoceny s menším či větším nepochopením až despektem, což je také příčinou jejich značně nerovnoměrného zpracování. Nejedlý se také k této látce již nikdy nevrátil. Příspěvky D. Orla (*Kancionál Franusův*, 1922, a *Hudební prvky svatojáclavské*, 1937) se vyznačují kolísavou úrovní; nesystematické, metodicky a stylisticky roztržštěné pojednání látky nicméně obsahuje řadu nových faktů. J. Hutter se věnoval systematizaci české notace (1926, 1930) a hudebních nástrojů středověku (1945), jeho pokusy o teoretické uchopení hudebního myšlení (1943) s aplikacemi na českou středověkou hudbu neprokázaly plodnost pro historický výzkum a analýzu konkrétních památek.

Teprve od padesátých let se začíná rozvíjet systematictější průzkum české středověké hudby. Musí se však obtížně vyrovnávat s nedostatečnou evidencí pramenů a s absencí kritických vydání hudebních památek; antologie J. Pohanky (*Dějiny české hudby v příkladech*, 1958) zastarala, nová antologie ani reprezentativní ediční řada za celá dlouhá léta nevznikla. Nové kritické transkripce středověké hudby, které lze nalézt v přílohách ke speciálním studiím v muzikologických sbornících (*Miscellanea musicologica*) a časopisech, nemohou vytvořit důstojnou protiváhu přímo horečné ediční činnosti v zahraničí.

Náročnost a rozlehlost problematiky středověké hudby je patrně příčinou extrémní specializace badatelů na její jednotlivé druhy. Publikované studie se věnují speciálním problémům ze speciálních aspektů, obraz hudební kultury v jejím diachronně-synchronním komplexu je prozatím mezerovitý a roztržštěný do izolovaných sondáží v oblastech chorálu (Plocek, Pokorný), písně (Mužik) a vícehlasu (Černý). K syntetickému pohledu má česká hudební medievalistika ještě daleko.

## 2

**TERITORIÁLNÍ PROMĚNY ČESKÉHO STÁTU** Hovoříme-li dnes o českých zemích, máme zcela samozřejmě na mysli dnešní území Čech a Moravy. Ve středověku se však teritorium českého státu často a na různě dlouhá období proměňovalo.

V nejstarší etapě bylo v 9. století ve sféře vlivu Velkomoravské říše území, jež sahalo na západě až k Halle, na severu podél Odry k spojnicím Krakov—Sandoměť—Přemyšl, na východě k linii Tisy a po jižní linii Drávy, od Moosburgu směrem k Bratislavě a dále zhruba k dnešní jižní hranici. V 10. století se toto území zmenšilo o celý jihovýchodní cíp a na západě o oblast ležící v dnešní NDR, kdežto severní hranice zasahovala hlouběji do polského území.

Teprve ve druhé etapě (11.—12. stol.) — nehledíme-li k výboji Boleslava Chrabrého, jenž na začátku 11. století vedl k redukci území na dnešní Čechy bez Ašska a Chebska — stal se svazek Čech a znovudobyté Moravy jádrem teritoria českého státu. Pokusy o jeho rozšíření byly v této etapě ojedinělé a bez podstatných úspěchů.

Ve třetí etapě (13.—14. stol.) byly expanzivní snahy častější. Kromě přechodných a ve svých důsledcích spíše zhoubných zisků (Přemysl Otakar II. ovládl na 27 let několik alpských rakouských zemí, Václav II. se stal na 6 let králem polským, Václav III. byl 5 let králem uherským, Karel IV. získal na 42 let Braniborsko) a kromě neúspěšných epizodických pokusů o rozšíření rodového panství Lucemburků (Korutany, Tyroly, severoitalská signorie, Mazovsko, Uhry krále Zikmunda) však došlo v několika případech k takovému ovládnutí sousedních území, na jehož základě se tato území postupně stala i na dlouhou dobu součástí českého království (Horní a Dolní Lužice do roku 1635, Slezsko do roku 1742, Chebsko dodnes).

Přestože v našem výkladu chceme přednostně sledovat historické jádro českých zemí, neměli bychom zcela podcenit ani význam dočasného připojování některých sousedních území. Na tomto základě se totiž zcela přirozeně a nenápadně vytvářela institucionální spojení, migrace hudebníků, asimilace hudebního repertoáru i charakteru hudebního projevu vůbec. Ostatně hranice státních celků samy o sobě nebyly ve středověku nikterak neprostupné a netvořily také jedinou mapu středověkého teritoria. Jiné, neméně důležité mapy rýsovaly hranice církevní organizace, a to jednak sekulární (diecéze, arcidiecéze), jednak řádové. Více či méně pravidelné styky mezi konventy určitého řádu překračovaly přitom ohraničení států i diecézí. Územní aspekt hudební kultury v zemích českého státu nelze tedy postihnout na dnešních mapách a popsat běžnými dnešními kritérii „domácího“ a „cizího“, importu a exportu. Tato skutečnost se zvláště výrazně projevuje v památkách bohoslužebného (de

iure striktně internacionálníhoho) zpěvu i duchovní hudby (například vícehlasu klášterní proveniencie).

Ze všech územních proměn zasáhlo do vývoje hudby nejprůkazněji připoutání Slezska k České koruně, jež proběhlo postupně od roku 1327. Od poloviny 14. století bude nutno tuto oblast důsledněji reflektovat jako součást dějiště naší hudební historie. Pokud jde o seklární církevní organizaci, jež zasahovala autoritativně do repertoáru liturgického zpěvu, je známo, že po značně komplikovaných poměrech v 9. století patřily Čechy a Morava k diecézi řezenské, arcidiecézi mohužské. Po vzniku diecéze pražské (973) a olomoucké (1063) náležely české země nadále k arcidiecézi mohužské, a to až do založení pražského arcibiskupství roku 1344. Organizace řeholí byla nejednotná a mnohotvárná. Zatímco benediktýni neměli liturgii diktovanou z nějakého zahraničního centra, vztahy cisterciáckých a premonstrátských klášterů spočívaly na filiačních vazbách jednotlivých konventů a na jejich společné a závazné vazbě k centru ve Francii (Citeaux, Prémontré). Minorité a klarisky v českých zemích patřili ke společné bavorsko-česko-polské provincii.

Na druhé straně však nebylo ani historické jádro českých zemí natolik vnitřně stmeleno, abychom kupříkladu ve sféře kultury mohli klást jednoznačné rovnítko mezi poměry v Čechách a na Moravě. V nejstarším období (9.—10. stol.) nelze hovořit ani o politickém sjednocení, v období konsolidace (11.—12. stol.) se politický svazek vytvářel a upevňoval, ač nechyběly snahy o odloučení Moravy ať již přímo (císař Konrád II. roku 1033 svěřil správu Čech Jaromírovi a udělil Moravu Břetislavu I.), či jako možnost daná později (v důsledku mocenských sporů mezi pražským knížetem a moravskými úředními knížaty, které vyprovokovaly rozhodování říšských císařů) právním postavením Moravy jako říšského markrabství (1182). K faktickému oddělení sice nikdy nedošlo, přece však byla Morava díky naznačeným skutečnostem volnějším článkem soustátí, představovala jakýsi „venkov“, kam byli odsunováni mladší členové vládnoucího rodu, aby se spokojili se svými úděly, nebo čekali na příležitost k vzestupu (Konrád Ota, Přemysl I., Karel IV.). V těchto okolnostech snad jsou kořeny nerovnoměrného vývoje Čech a Moravy, který se jeví na jedné straně jako určitá izolace Moravy od klíčových a revolučních kulturních a myšlenkových proudů české historie (husitství), na druhé straně však mohl poskytnout klidnější a ustalující podmínky pro dlouhodobou evoluci (barokní zámecká hudba).

**SPOLEČENSKÉ POMĚRY V 9.—10. STOLETÍ** Hudební kultura a určitý systém hudebního života se ovšem vytvářejí ve společnosti, ve společenstvích lidí, kteří hudbu potřebují, přisuzují hudbě různé role a vytvářejí pro její pěstování diferencovanou institucionální základnu. Lidé ve středověku dobře věděli o základním rozvrstvení své společnosti. „*Pracující mají žít kněze a rytíře, rytíři mají bránit kněze a pracující, kněží mají učit a vychovávat rytíře a pracující k lidským způsobům a prosit za ně Boha*“ — tak zní jeden z mnoha principiálně shodných výroků tehdejších myslitelů. Jaké předpoklady pro specifický hudební život se v těchto vrstvách formovaly ve třech etapách českého středověku?

Pro nejstarší etapu 9.—10. století je v tomto ohledu patrně určující zápas křesťan-

ství s pohanstvím, neboť v obou případech byly hudební (a vůbec múzické) aktivity a projevy neodmyslitelnou složkou náboženských obřadů. Problém pohanství v našich zemích však zůstává stále nedořešen. Neznáme totiž jeho systém, dochovaly se toliko zprávy o přežitcích. Můžeme proto klást otázku, zda vůbec šlo v pravém smyslu o náboženství, ucelené a zevrubně ritualizované, nebo jen o konglomerát různých animistických přírodních kultů a praktik magie. Tato otázka má svůj význam i pro posouzení základny, na níž se formovala hudební kultura lidových vrstev. V lidovém zpěvu (později kritizovaném církví) můžeme totiž velmi často vidět právě ony pohanské přežitky: noční zpěvy nad mrtvými, „dábelské zpěvy“, „prázdné“, bezobsažné písničky a „rozmařilé“ taneční písně byly pravděpodobně hudebními projevy pohanského kultu – pohřebních rituálů, magie zabezpečující plodnost, úrodu, zdařilé pracovní postupy a vůbec usilující o „ovládnutí přírody“. Příroda, přírodní události a cykly, jimiž je interpretován proces lidského bytí – to vše vytvářelo vnější rámec a časové rozvržení aktivit převážně kolektivní lidové kultury, jež byla nejen hudební, ale nepochybně komplexně múzická, zahrnující i taneční a divadelní složky.

Křesťanství bylo v době svého proniknutí do českých zemí v zásadě již pevným systémem ideologickým, rituálním a institucionálním a prosazovalo zde proti pohanství řád diametrálně odlišný. Bohoslužba se závazně soustřeďovala do kostelů, které pohanství neznalo, probíhala sice každodenně, ale měla svůj hierarchizovaný kalendář, v němž nabývaly zvláštní závažnosti neděle a svátky. Data významných svátků sice obratně překrývala období pohanských slavností (vánoce – slunovrat atp.), ale přece jen se uspořádání týdne a roku vymykalo z životního řádu přírodou dosud ovládaných lidí. Důležitou a neodmyslitelnou složkou bohoslužby byl zpěv a její rituál měl i určité prvky divadelní, avšak nástrojová hudba či tanec byly zakázány. Bohoslužebný zpěv nebyl provozován kolektivně, nýbrž toliko knězem, jeho pomocníky a vybranými zpěváky, zpravidla kleriky. Vznikl tedy nový model hudebního života: spočíval na určitých pevných centrech a jejich exkluzivních zpěvních projevech, podrobených pravidelně hierarchizovanému průběhu času – času posvátného, nikoli přírodního.

V nejstarším období tento nový model zapouštěl kořeny bezpochyby jen pomalu, nerovnoměrně a ne všeobecně. Proces christianizace pokročil zřejmě už v 9. století dosti daleko na Moravě, kdežto v Čechách se dal pokřtít přemyslovský vévoda Bořivoj teprve na konci století, a to údajně na Moravě. Nemáme ovšem podrobnější zprávy o době christianizace dalších kmenů (například Slavňkovců), víme jen, že někteří vévodové z českého území byli pokřtěni v Řezně roku 845. Z toho pro naše úvahy vyplývá, že hudební kultura v prostředí formující se šlechty byla v tomto období asi značně nejednotná a dvojlomná již v základním charakteru. Přinejmenším v Čechách vycházela patrně dlouho, možná až do sklonku 10. století ze světového názoru, představ a látek pohanství. Bezpochyby v mnohem menší míře sem mohly proniknout ideje, látky a náměty křesťanského rytířství, které bychom směli analogicky odvozovat z útvarů poměrně již rozvinuté aristokratické kultury v okruhu Karla Velikého a jeho nástupců, a předpokládat zde vzájemné styky a přejímání či

výměnu repertoáru. Zajímavý problém by mohla představovat kultura velkomoravské šlechty, kde se nabízejí i pravděpodobné podněty z Byzance a spojnice se slovanským světem. Je třeba ještě připomenout, že v tomto období můžeme jen stěží počítat s trvalejší hudební tradicí v nějakých kulturních centrech. Rodová sídla kmenových vévodů byla spíše jen symbolickými ohnisky vlády, která byla ve skutečnosti realizována v neustálém pohybu knížecí družiny. Snad jen tam, kde feudálové ve svých sídlech založili kostel a při něm existovala škola (Pražský hrad, Budeč, snad i slavníkovská Libice), mohli bychom hovořit o zárodcích center vzdělání a kultury.

SPOLEČENSKÉ POMĚRY V 11.—12. STOLETÍ V etapě konsolidace (11.—12. stol.) docházelo ve všech vrstvách pozvolna ke kvalitativnímu obratu. Pozice křesťanství se upevnily do té míry, že – ač v 11. století občas ještě slyšíme o přežívání pohanských zvyků a zbytků obřadů – v průběhu 12. století křesťanství definitivně vítězilo a stávalo se všeovládající ideologií. Náboženský kult vytvářel vnější životní rámec a členění času v měřítku roku (advent, vánoce, postní období atd.), týdne (všední dny a neděle, svátky, pouti a jiné slavnosti) i dne (čas udáván v termínech bohoslužebných aktů – „hodina jitřních chval“, „hodina nešporní“ atd.). Rozšiřovala se síť církevních institucí. Založením olomouckého biskupství roku 1063 byl dán předpoklad k vytváření nového (a ve 12. století za biskupa Jindřicha Zdíka vskutku význačného) centra kultury a vzdělanosti, ale také – byť v omezené míře a pouze v jednotlivostech – odlišného repertoáru bohoslužebného zpěvu na Moravě. Od poloviny 11. století byly v hojnějším počtu zakládány kostely na venkově, takže na sklonku této etapy existoval kostel takřka v každém větším osídleném místě. Stále však šlo o kostely soukromé, náležející zakladatelům – feudálům, kteří měli zisk i z církevních desátků; kněží byli stále vlastně služebníky feudálů a jejich boj za vymanění z tohoto postavení byl dovršen až v následující etapě. Sekulární kněžstvo tedy dosud nevytvářelo jedolitou vrstvu, „stav“ se zvláštní kulturou, a to i proto, že nežilo v celibátu, ale mělo své rodiny a bylo spojeno v mnoha ohledech spíše se zájmy prostého lidu než se zájmy církve. Jiná situace však byla v kapitulách při význačných chrámech a v klášterech, jejichž počet stále narůstal a v nichž vznikaly větší kolektivy kleriků, více či méně uzavřené komunity se zcela specifickým řádem, vzdáleným od uspořádání života ostatních lidí a se značnou frekvencí bohoslužebných úkonů včetně zpěvu. V této etapě konsolidace bylo u nás založeno asi 36 klášterů, nejprve benediktýnských, po roce 1140 zejména premonstrátských a cisterciáckých. (Pro srovnání: dnešní Čechy a Morava mají 75 okresů; v průměru tedy měla klášterní síť poloviční hustotu proti dnešní síti okresních měst.) Zvláště posledně jmenované řády byly úzce vpojeny do nadnárodní a nadstátní organizace, neboť měly svá řídicí centra ve francouzských konventech (Prémontré, Cîteaux), kde se každoročně konaly řádové sněmy, a navíc byly podporovány papežem i proti biskupům (a tedy zájmům diecézí) jednotlivých zemí. Těsné svazky spojovaly naše kláštery a jejich školy s klášterními středisky v sousedních zemích (Bavorsko, Rakousko, Sasko, Polsko). Mnozí příslušníci vyšší hierarchie (biskupové, opati, kanovníci) ostatně byli ve styku s církevními institucemi nejen středoevropskými (Mohuč, Kolín nad Rýnem, Trevír, Pasov, Salcburk), ale i západo-



evropskými centry (Řím). Mnozí studovali na kapitulních či klášterních školách v německých zemích (Lutych, Kolín nad Rýnem, Magdeburg) či později ve Francii (Paříž) a Itálii. Tyto skutečnosti jistě ovlivňovaly pozvolné srůstání české církve s mezinárodní církevní organizací a přispívaly k obohacování liturgického zpěvu a jeho potřeb, například zpěvních knih, které pak byly rozmnožovány v našich skriptoriích.

Český stát této etapy byl již definitivně státem Přemyslovců, kteří od sklonku 10. století do počátku 12. století zlikvidovali starou rodovou šlechtu (Slavňkovci, Vršovci). Primitivní násilí bylo hlavní formou vlády a mocenských zápasů. Kníže se svou družinou objížděl zemi, přičemž vlastně vybíral a vyjídal feudální rentu v naturáliích; konal soudy, dohlížel na správce hradů, udílel půdu svým družiníkům, kteří bývali vybráni i z řad poddaných. Teprve v průběhu 12. století se z dvorské služby pozvolna stávaly „úřady“ a hradští správcové usilovali o plné a dědičné dispoziční právo na svá léna, udělená dosud jen „do vůle knížecí“. Tento proces znamenal formování nové rodové šlechty, jež se chtěla uplatňovat i v mezinárodních stycích a mít větší podíl na vnitřní politice. Ve Statutech Konrádových, jež v roce 1189 tyto požadavky uzákonila, se tak otvírala cesta k vytváření šlechty a šlechtických panství vrcholného středověku. V naznačeném procesu se teprve mohly začít uplatňovat i reprezentační a kulturní ambice šlechty. Máme o tom bohužel velmi málo zpráv a nesmíme v tomto ohledu předpokládat příliš mnoho. Nesporně se však na válečných výpravách, křížáckých taženích, poutích do proslulých posvátných míst (Svatá země, Santiago de Compostella atp.), ve styku s říšskou aristokracií a říšskými institucemi naše šlechta setkávala s mezinárodními rytířskými mravy, rituály a uměleckou produkcí, jež je provázela (hrdinská epika, od poloviny 12. století francouzská a německá lyrika). Postupné pronikání této produkce do českých feudálních sídel (především panovnických) a počátky domácí tvorby nelze vyloučit.

Lidová kultura je pro nás nadále zahalena do nejistot. Snad bychom mohli připustit, že i na venkově počalo křesťanské myšlení překrývat zbytky pohanských pověr a zvyků a že také započalo sblížování lidové zpěvní a hudební kultury se zpěvem církve a hudbou feudálních vrstev, jež prozatím nebyly od lidového prostředí tak zřetelně a nepřekročitelně odděleny. Zvláštních rysů, ještě silněji stmelujících lidový základ s umělou hudbou, mohla nabývat hudba a zpěv lidu v podhradích (zejména v podhradí Pražského hradu), v osadách s tržišti a dalšími prvky pozdějších měst.

**SPOLEČENSKÉ POMĚRY V 13.—14. STOLETÍ**      Etapa vzestupu k vrcholnému středověku (13.—14. stol.) znamenala ve všech vrstvách dosažení typického statutu. Církve se stávala nejmocnější a nejzámožnější feudální institucí, emancipovanou od státní moci (boje o „imunitu“, tzn. vlastní církevní jurisdikci, byly dovršeny na začátku 13. stol.) a dokonale hierarchicky organizovanou (navenek intenzivnější styky s papežskou kurií, uvnitř uspořádání systému farností a kontrolních a soudních orgánů — arcijáhensství — v průběhu 13. století). Ve 14. století bylo založeno pražské arcibiskupství (1344), jemuž bylo podřízeno olomoucké biskupství a nové biskupství v Lito-myšli (1344). Na sklonku tohoto období nacházíme v Čechách a na Moravě asi 3 500

kostelů. Nově bylo založeno 178 řádových konventů (mj. i nových u nás řádů – dominikánů, minoritů, kartuziánů, augustiniánů aj.) a existovalo jich tedy celkem asi 214, tj. zhruba šestinásobek počtu v předchozí etapě. (V průměru by na dnešní okres připadaly 3 konventy). Tento kvantitativní rozmach měl bezpochyby pozitivní vliv na rozvoj církevního zpěvu. Na druhé straně však všeobecný vnitřní úpadek církve, rychle pokračující vzrůstajícím obchodem s úřady, prebendami i svátostmi, korupcí a mravním chátráním početně zbytnělého kněžského stavu, nás nutí ke kritickému posouzení umělecké hodnoty tohoto vývoje. Narůstající vlna odporu a revolty proti církvi, manifestující se přípravou reformace (Milíč, Hus) a kacířskými hnutími (valdenští), přinášela nicméně i nové impulsy pro duchovní zpěv širokých vrstev, jež pak dozrály v období následujícím.

Šlechta vystupovala stále výrazněji do popředí; lze říci, že zápas šlechty s panovníkem o podíl na moci a vládě byl stěžejním problémem tohoto období. Kritické momenty tohoto soupeření jsou dobře známy: „zrada Vítkovců“ a Přemyslův pád na Moravském poli, zvláště šlechty v mezivládkách po roce 1278 a 1306, omezující podmínky kladené Janu Lucemburskému, panský odboj proti Václavu IV. Pokus o vytvoření psaného zákoníku byl šlechtou dvakrát odmítnut (Václav II., Karel IV.). Po povstání české šlechty proti králi Janovi roku 1318 přestal být král největším feudálem a vládcem pánů a stal se reprezentantem šlechty a vlády panstva. Toto politické a mocenské soupeření s častými krizemi a zvraty musilo mít svůj odraz v kulturních poměrech aristokratických vrstev. Zdá se, že tyto vrstvy byly stále ještě příliš „v pohybu“, zaujaty politickými a ekonomickými akcemi (úsilí o scelování větších panství prostředky násilí i směny), takže se zřejmě jen výjimečně vytvářely podmínky pro ustálení životního řádu, ustálení dvorského života, jenž by si pak žádal okázalost, přepych, reprezentační i intimní kulturní formy, rituály a sebestvrzení. Nebo nám snad jen chybějí pramenná svědectví? Zatím lze jen konstatovat, že konkrétnější údaje o dvorské hudební kultuře pocházejí toliko z okruhu význačných panovníků, přímo protagonistů raných „absolutistických“ snah (Přemysl Otakar II., Václav II., Karel IV.). Na sklonku 14. století se bezpochyby vědělo, že podpora zpěvu, hudby a příslušných institucí společenského hudebního provozu je stavovskou povinností aristokracie a především panovníka, jak dokládá *Nová rada* Smilůvka z Pardubic; kritický tón těchto Smilových připomínek však naznačuje, že tyto povinnosti byly zanedbávány. Proto bychom měli stále ještě opatrně uvažovat o možných centrech hudebního provozu, být si vědomi zřejmě jen výjimečného, nárazového a nesoustavného pěstování umění, jež asi převážně pasívně přejímalo podněty mezinárodní aristokratické kultury (minnesang, potulní hudebníci, návštěvy cizí šlechty a hostování cizích hudebníků na slavnostech).

Novým prvkem společenské struktury v tomto období byla města, formování městského obyvatelstva a jeho sociální diferenciací. Je třeba si uvědomit, že městská pospolitost představovala organismus radikálně odlišný od pospolitostí venkovských, zemědělských. Na rozdíl od nich se města vyznačovala dotud nebývalou hustotou osídlení, stěsnáním mnoha lidí na nevelkém území omezeném hradbami, v zásadě pevnou organizací obyvatel, soustavnější manipulací s obyvateli, vytvářením umě-

lých, nepřirodných forem životního řádu, odlišného právního postavení obyvatel, jejich samosprávy, jejich společenského i soukromého života. Ve městech tak postupně vznikaly a upevňovaly se i životní formy a zvylosti, stávající se vlastně svého druhu „hudebními událostmi“ zajišťovanými určenými osobami a institucemi. Charakteristickou zvukovou atmosféru města vytvářely zvony městských kostelů, ohlašující pravidelně čas různých bohoslužeb i mimořádné události. Strážní službu konali pověžní hudebníci, signalizovali blížící se návštěvnky či vypuknutí ohně, v určité denní doby mohli hrát i „k poslechu“; městský píštec (případně s bubínkem) „vytrubovali“ zprávy a nařízení obce. Město tedy na sklonku středověku zaměstnávalo hudebníky a využívalo jich při městských slavnostech a ceremoniích (průvody, procese, vítání vzácných návštěv, soudy, popravy), případně i k večerním „promenádním koncertům“. Ve všech vrstvách obyvatelstva se mohla diferencovat zvláštní hudba pracovní, reprezentační i zábavná. Veřejné podniky (trhy, hospody, lázně) a instituce soustřeďující se pozvolna do měst (školy a zejména pak Karlova univerzita v Praze po roce 1348, konventy městských řeholí – dominikánů, minoritů) dávaly příležitost pro setkávání, střetávání a splývání nejrůznějších hudebních projevů a stylových tendencí. Města byla křižovatkou obchodu, ve městech se setkávali a spolu žili příslušníci mnoha národností. Značný byl příliv cizích podnikatelů i dělníků do důlních měst během „stříbrné horečky“ kolem roku 1300. Potulní hudebníci z Čech se dostávali až do Španělska a jistě tomu bylo i naopak – větší města participovala na mezinárodním provozu této populární hudby jistě přinejmenším od poloviny 14. století. Přes nepochybnou sociální diferenciaci hudební kultury ve městech se nicméně zdá, že právě zde se na vrcholu středověku sblížovaly a zde srůstaly jednotlivé vrstvy hudebního života celé společnosti. Zvláště význačné postavení měla v tomto ohledu pravděpodobně města pražská. Tento rys pak ovlivnil i charakter hudebního vývoje v následujících dějinných epochách.

**NÁRODNOSTNÍ POMĚRY** Závěrem je třeba se ještě dotknout otázky národnostního aspektu středověkých Čech. Ve středověku ještě nemůžeme hovořit o národech ve smyslu novodobých vymezení, etnickou jednotku „Čechové“ v období feudalismu lze považovat toliko za národnost s vyhraňující se pospolitostí jazyka a teritoria. Proces geneze a krystalizace v nejstarším období (9.—10. stol.) mohl být jen postupný, dlouhý i dramatický, uvědomíme-li si násilné prosazení nadvlády kmene Čechů a jejich vládnoucího rodu Přemyslovců na celém území. Jestliže ovšem většina obyvatelstva teritoria Čech patřila zřejmě již v 10. století k české národnosti, neznámá to, že tu neexistovaly skupiny jiných národností, jejichž kultura mohla mít určité svébytné rysy (Němci, románské národnosti, Židé). Ve druhém období (11.—12. stol.) se objevuje definice českého národa jako „čeledi sv. Václava“; feudální hledisko (čeled, vazalové a poddaní knížete) a hledisko křesťanské ideologie (světec je pánem a představitelem národa) je tu zřetelné. Již v tomto období máme dosvědčeny nacionalistické rozpory a řevnivosti (podle Kosmy vyhnal Spytihněv II. roku 1055 všechny Němce z Čech, v roce 1068 projevil české duchovenstvo nacionálně motivovaný odpor proti německému kandidátovi na biskupský úřad). V období vrcholného

středověku (13.—14. stol.) vzrůstal příliv cizinců, především Němců, a zvláště ve městech byl patriciát takřka výlučně německé národnosti. Nezanedbatelný je však i rostoucí podíl obyvatelstva německé národnosti na venkově, ve vesnicích zakládaných podle „německého práva“. Nicméně tehdy ještě nedošlo k vytváření velkých a souvislých ostrovů německé nacionality uvnitř země a snad jen v odlehlých okrajových oblastech vznikaly pásy německých osad. Německá národnost byla hojněji zastoupena v řadách církevní hierarchie a v kláštřích, zejména vždy v počátcích jejich existence, neboť první osazení řeholníci přicházeli zpravidla z ciziny; na druhé straně se ovšem právě v řadách kléru probouzelo kolem roku 1300 české nacionální cítění. Také šlechta kladla ve 14. století (po přechodné německé módě v století předchozím) důraz na českou národnost (což dokládá svým šovinistickým tónem *Kronika* tak řečeného Dalimila) a střezila i český ráz panovnického dvora Lucemburků. Karel IV. vyšel v tomto ohledu velmi vstřícn; je dobře známo, že Čechy učinil centrem a základem své politiky, že vyslovil chválu české řeči atp. Nacionalisticky vyhrcořený je závěr tohoto období, kdy se v řadách inteligence, zejména univerzitní, zrodil až přepjatý český mesianismus, mající ovšem i náboženské, filozofické a sociálně kritické aspekty. Teprve v tomto ovzduší zřejmě začaly hrát národnost a národní jazyk významnější úlohu i ve sféře umělé hudební produkce, jejíž jazykový ráz byl předtím zcela samozřejmě určen funkcemi hudebních projevů, takže kupříkladu církevní zpěv byl koncipován s latinským textem, ať již jeho původci byli Češi nebo příslušníci jiných národností.

---

### 3

---

**SPOLEČENSKOFUNKČNÍ VAZBY STŘEDOVĚKÉ HUDBY** Středověku bylo cizí chápat pojem hudba v dnešním smyslu, v dnešních běžných představách, totiž jako vcelku autonomní umění se zřetelně převažující – či vůbec jedinou – estetickou funkcí. Středověk neviděl hudbu jako souhrn hudebních skladeb, které vznikají individuální, originální, až „individualistickou“ tvorbou vyškolených skladatelů, skladeb, jejichž bytí směřuje k veřejnému předvedení specializovanými výkonnými umělci, ke koncertu. Dnešní život hudby je vlastně převážně souhrnem různých koncertů (v sále, na pódiu v zahradě, v rozhlase, v televizi, při poslechu gramofonu) s nejrůznějšími průvodními akcemi (propagace, popularizace, kritika) a rozmanitými formami institucionálního zabezpečení.

Jestliže středověká filozofie a teorie umění chápala hudbu jako abstraktní vědu, takřka jen jako speciální aplikaci matematiky, jako ztělesnění božsky kosmického řádu, pak středověký člověk nazíral hudební projevy jako jednu ze složek svých životních aktivit a průvodních jevů životních forem. Hudební projevy ovšem nebyly zcela samozřejmou a běžnou součástí životních forem, nýbrž součástí sváteční, usilující o slavnostní povznesení, reprezentační zdůraznění nebo zábavné rozptýlení. V zvu-

kových projevech byla také rozpoznána schopnost plnit určité úlohy komunikativní, signální, sjednocující a přispívající k soustředění.

Kdybychom letmo přehlédli základní životní aktivity středověkého člověka, viděli bychom, jak v nich hudební, nebo zpočátku spíše nediferencované múzické projevy (recitace, zpěv, hudba, tanec, pantomima, divadlo) nacházely své přirozené uplatnění. V pracovní činnosti napomáhaly různé popěvky a „řfkadla“ rytmické organizaci úkonů. V mimopracovních aktivitách přispívaly hudební projevy potřebě her, mezilidské komunikace a společenského zařazení a sebestvrzení (tanec, píseň jakožto zpěv poezie, divadlo). Potřeby nadosobních vztahů vedly k náboženskému kultu, v němž rituál provázený múzickými projevy plnil úlohu usmiřovací. Vzhledem k těmto úlohám musely tyto hudební projevy být bez výjimky především přiléhavé a účelné, zároveň však měly zcela implicitní emocionální kvality; na druhé straně se teprve postupně vymaňovaly z nevázané spontaneity a směřovaly k určitému racionálnímu uspořádání, pravidlům a normám. Vždy tu byly přítomny v určité míře estetické potřeby a záliby, přestože si lze také dobře představit, že estetická funkce, pocity libosti, zážitky krásy byly výsledkem účelného, racionálně a emocionálně uspokojivého projevu, který se takto stával estetickým uměleckým projevem. Základní lidská potřeba komunikace ovšem vymezovala naprostě většinu uměleckých projevů dějiště v určitém společenském rámci. Jestliže však umělecké projevy tak těsně vyrůstaly z životních aktivit, realizovaly se a spotřebovávaly se v nich, pak středověk jako společnost třídně rozvrstvená formoval ne jedno Umění, nýbrž několik jeho vrstev, diferencovaných do té míry, nakolik společenské vrstvy žily svým specifickým způsobem, svými aktivitami a životními formami. Nešlo pochopitelně o vrstvy hermeticky od sebe oddělené, avšak přece jejich hudební projevy byly svými obsahovými a funkčními znaky na ně hluboce vázány a také do značné míry nepřístupny jiným vrstvám. Středověkou hudbu je proto nutno vyložit ne jako umění všeobecně přístupné a nějakým univerzálním funkcím určené, nýbrž jako několik funkčně diferencovaných vrstev sociálně determinovaných uměleckých projevů. Teprve rozvrstvení tohoto typu je předpokladem pro stratifikaci druhů a forem středověkých hudebních projevů.

Budeme tedy v následujícím výkladu pozorovat hudební projevy, strukturu jejich funkcí a typologii jejich druhů a forem ve sférách církve, šlechty a pracujícího lidu ve třech výše vymezených etapách českého středověku.

**OBDOBÍ 9.—10. STOLETÍ: LITURGICKÝ ZPĚV CÍRKVE** V nejstarším období 9. až 10. století má rekonstrukce hudebních dějů a projevů nanejvýš hypotetický charakter. Ve sféře církve byl hlavním a soustavně pěstovaným hudebním projevem bohoslužebný zpěv (chorál). Chorální zpěv byl v 9. století již na vysokém stupni svého stáletého rozvoje a povšechně by se mohlo předpokládat, že byl do českých zemí importován a zde přijat jako hotový systém.

Mnohotvárné typy a formy chorálu byly vytvářeny od sklonku starověku v početných místech křesťanského kultu příslušníky kléru, mezi něž patřili nejen kněží, biskupové, ale také řeholníci a další funkcionáři církve včetně školených chrámových zpěváků. V prvních staletích našeho letopočtu se

křesťanský zpěv rozvíjel na Východě (Jeruzalém, Antiochie), od druhé poloviny 4. století pak intenzivněji v Římě a v Byzanci. V raném středověku chorální tvorba vstupovala poměrně volně a bez zábran do liturgie, formující se – pokud jde o jednotlivosti a detaily rituálu a s ním nerozlučně spjatého zpěvu – v různých lokalitách dosti samostatně. Od sklonku 6. století (od pontifikátu Řehoře Velikého) počaly sílit centralistické snahy římských papežů reformovat a sjednotit liturgii a její zpěv. Na půdě západní Evropy vznikl někdy v 7.–8. století – vedle význačných a svérázných chorálů římského, ambroziánského (Milán), mozarabského (Španělsko) či gallikánského (Franská říše) – nový chorál, který byl postupně v 8.–9. století prosazen až na zvláštní výjimky v celé západní a střední Evropě a jemuž se od 9. století dostalo označení gregoriánský chorál. Východní liturgie a zpěv, mezi jinými také řecký byzantský chorál, se nadále vyvíjely odlišně; vzájemné ovlivňování s oblastí západního křesťanství nicméně zhruba do 11. století nelze vylučovat. Latinský gregoriánský chorál měl být tedy jediným uzákoněným, závazně tradovaným bohoslužebným zpěvem římské katolické církve, uzavřeným dalším libovolnému rozmnožování. Tvořivost kleriků, kteří se podíleli na provozování liturgického zpěvu, nicméně nebylo možno zrušit nebo zcela potlačit; chorální tvořivost se skutečně vyvíjela dále až do vrcholného středověku, neboť pokračoval i vývoj liturgie a rituálu, vzrůstal počet svátků a oslav nových světců (často lokálních a národních patronů).

Poměry na půdě Čech a Velké Moravy v 9. století byly však složitější. V Podunají se šířilo křesťanství už od 5. století v různých formách: jako ariánské i jako katolické, přičemž tu dlouho soupeřil vliv západního (římského) a východního (byzantského) patriarchátu, jež se v tomto pořadí vystřídal v jurisdikci nad východní Panoníí a Illyrií. Tyto křesťanské kultury měly své svérázné a nejednotné liturgie, a tím také zpěvy. Zdá se, že tyto podunajské liturgie měly některé styčné body s pozdější slovanskou liturgií cyrilometodějskou. V 7. století pronikly do střední Evropy také misie britské a iroskotské, jež v 9. století dospěly na Moravu. V 9. století zesílila v Čechách i na Moravě činnost misí z Franské říše (Pasov, Salcburk a zvláště pak Řezno). Konečně ve druhé polovině 9. století zavedla misie Konstantina (Cyrila) a Metoděje na Velké Moravě slovanskou liturgii, jež tu vytrvala do sklonku století, odtud se dostala i do Čech a udržovala se zde pravděpodobně ještě v 10. století vedle sílící liturgie latinské. Konstatování pestrého prolínání a neustálenosti liturgické a zpěvní praxe je prozatím zřejmě jediným bezpečným tvrzením, které můžeme obecně o tomto nejstarším období křesťanství v českých zemích vyslovit. Na druhé straně však nesmíme přehlédnout, že přes značnou rozmanitost v soustavě a v podrobnostech obřadu i přes odlišnost konkrétních zpěvních útvarů, které jej provázely, byl všude tento křesťanský bohoslužebný zpěv přece jen zásadně jednotným hudebním projevem.

**REPERTOÁR LITURGICKÉHO ZPĚVU** Jaký mohl být tedy liturgický zpěvní repertoár této doby? Každodenně měla být před shromážděnými věřícími sloužena mše, jejíž rituál byl už do značné míry ustálen. Sestávala takřka výhradně ze zpěvu a zpěvní recitace, mluvené slovo zaznělo jen při kázání. Některé části mše zpíval (resp. recitoval) sám celebrant, tj. kněz nebo biskup (modlitby, epištola, evangelium, preface), na ostatních se podílel sbor kleriků a školených zpěváků. Určité zpěvy měly texty proměnlivé, v každou neděli či svátek jiné (introit, graduale, Aleluja, offertorium, communio). Souhrnně se nazývaly *proprium missae*, jejich charakter byl již vyhraněn a repertoár k existujícím svátkům zhruba hotov. Zpěvy s texty v průběhu roku stále shodnými (souhrnně *ordinarium missae*) byly naproti tomu ještě ve vývoji,

který vedl od improvizovaných exklamací k osamostatňování, ustalování a fixování specifických útvarů. Tento proces nebyl v tomto období ještě zdaleka ukončen, i když některé dochované útvary pocházejí snad z 10. století. V případě zpěvů ordinaria v 9.—10. století (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus dei) nemáme tedy přesnější představu o charakteru nápěvů; se značnou pravděpodobností byly mnohem jednodušší a rudimentárnější než ve vrcholném středověku.

Důležitou bohoslužbou byly také tzv. kánonické hodinky (officium), jež tvořily celodenní cyklus osmi pobožností začínajících po půlnoci a pokračujících až do večera v určitých, obecně známých intervalech. Proto se i čas udával odkazem na některou z hodin: matutinum (po půlnoci), laudes („jitřní“, při východu slunce), hora prima, hora tertia, sexta, nona (tzv. malé hodinky v 6, 9, 12, 15 hodin), vesperae (nešpory – při západu slunce), completorium (po nešporách či před ulehnutím). Struktury jednotlivých hodin jsou odlišné; malé hodinky jsou zcela jednoduché a krátké, ostatní jsou rozsáhlejší a na zpěv bohatší. Také hodinky měly své ordinarium a proprium, zpěvné části zahrnovaly například recitace a lekce, žalmy, antifony, responsoria a hymny. Přesný výčet však nelze ve stručnosti podat, neboť za celý středověk se nepodařilo podrobnou osnovu hodin sjednotit. Příčina tkví v tom, že obřady officia byly předepsány závazně pouze pro řeholníky (například mnichy v kláštorech) a kleriky s vyšším svěcením (například kanovníky v kapitulách); jednotlivé řády a komunity vytvářely své vlastní detailní uspořádání. Tyto okolnosti zároveň napovídají, že v českých zemích v nejstarším období nemůžeme s prováděním hodinkového officia ve větší míře počítat; v Čechách až do samotného sklonku 10. století zřejmě nebylo mnoho kleriků, kteří by to měli za povinnost. Pouze v okruhu knížecího dvora (na Moravě v 9. století, v Čechách v 10. století) byly shromážděny takové skupiny kleriků, jejichž zpěv officia překročil rámec privátní modlitby. Podle svatováclavských legend se zpívaných hodin účastnil kníže Václav a údajně je zpíval s klérem; lze soudit, že tato praxe trvala i za nástupců Václavových.

Chorální zpěv zazníval dále při udělování svátostí (křest, sňatek apod.), veřejně také při procesích, pohřbech (například při přenesení ostatků knížete Václava roku 932 z Boleslavi na Pražský hrad), při státních aktech (nastolení knížat), tedy vždy, když se určitých ritualizovaných a slavnostních činností účastnil klérus, vykonává tu funkci náboženského a církevního posvěcení událostí. Tato praxe jistě zesílila teprve v pozdějších obdobích, ale již v tomto období je třeba s ní počítat, byť ve střídmém rozsahu daném „kapacitou“ kléru a stupněm rozšíření křesťanství.

HUDEBNÍ CHARAKTER CHORÁLU Zdrojem textů byla z největší části bible. Chorál byl výlučně jednohlasý zpěv bez doprovodu nástrojů. Melodie chorálu byly převážně diatonické, zakotvené však v tzv. církevních tóninách; rytmus chorálu nelze podříditi pravidelnému metrickému členění. V nejstarších dobách se však patrně uplatňovaly v melodice i mikrotónové intervaly a také určitý rytmus, jehož přesná podoba postupně upadala v zapomnutí. Jmenované archaické rysy mohly se snad ještě vyskytovat v 9.—10. století.

Základním jádrem chorálního nápěvného stylu (a také geneticky jeho prapočátkem) byl zpěv žalmů (psalmodie), spočívající v opakování zpěvně recitačních formulí vyznačujících syntaktické předěly textu (začátek a konec poloverše a verše žalmu) a přízpusobovaných jeho délce a slovní deklamací. Psalmodie se uplatňuje ve většině liturgických zpěvů; podle specifické funkce konkrétní

části obřadu se však psalmodie značně diferencuje. Nápěvné vzorce žalmů v hodinkovém officiu byly velmi jednoduché na rozdíl od žalmových veršů ve mši, kde opět žalm jako součást introitu byl prostší než žalmové verše graduale či Aleluja, jež se staletým vývojem rozvinuly v náročné sólové útvary mající pestrou a dlouhodechou melodiku *melismatického* („*koloraturního*“) typu. Psalmodický charakter (v širším slova smyslu) mají i jiné typy chorálního zpěvu. Rudimentární („*neúplné*“) psalmodické vzorce a motivy jsou základem liturgické recitace, orací, lekcí (epištol a evangelia ve mši, lekce v officiu), litaní apod. Naproti tomu vynalézavějším a komplikovanějším obměňováním rozvrhu a motivů psalmodie vznikaly z původních lidových exklamací a „*refrénů*“ sborově zpívané útvary, které tvořily zpravidla rámec žalmům. Antifony rámovaly žalmy zpívané sborově v officiu i ve mši (například introit, *communio*, původně též *offertorium*), kdežto *responsoria* rámovala sólový přednes žalmu ve mši (graduale, Aleluja) a v officiu (*responsorium prolixum*). Jak sólová psalmodie, tak i *responsoriální* zpěvy patří stavebně i výrazově k nejbohatším formám chorálu, kdežto *antifonické* zpěvy jsou při vši působivosti střednější.

Melodický a výrazový charakter zpěvů souvisel podstatně i s obsahem textu a zejména s jeho specifickou bohoslužebnou úlohou, v níž bychom mohli v mnoha případech spatřovat i určité dramatické, divadelní prvky. Introit je zpěvem k příchodu kněze a současně „*předehrou*“, jakoby programním předznamenáním konkrétního svátku; *responsoriální* zpěvy znějí v okamžicích bez akce, v klidu a k zamyšlení po četbě z posvátných textů, a proto se také mohly rozvinout v takřka „*koncertní*“ útvary.

Některé chorální formy nevyvrstávají z psalmodického základu. V době, o níž hovoříme, zakotvil už v liturgii officia hymnus, tj. skladba menšího rozměru na nebiblický strofický, zpravidla čtyřveršový rýmovaný text. Stěží však lze určit hudební ráz nápěvů, které mohly být v užívání v 9. — 10. století. I když spekulace o metricky pravidelném (třídobém) rytmu a lidově prosté melodice hymnů sv. Ambrože (4. století) lze stěží potvrdit a zobecnit, přece jen nelze nevidět, že hymnus musil vždy mít relativně „*pochopitelnější*“, zaokrouhlené a symetrické písňové rysy, jež jinak evolučnímu a variačnímu plynutí ostatních chorálních útvarů chyběly. Čas vrcholného rozkvětu však měla tvorba hymnů ještě před sebou.

**SLOVANSKÁ LITURGIE V ČESKÝCH ZEMÍCH** Z repertoárového hlediska nebylo podstatných rozdílů mezi latinským chorálem, který pronikal v 9. století stále silněji do Čech a který již v této době do značné míry zdomácněl na Moravě, a mezi slovanským chorálem, který brzy po svém příchodu na Velkou Moravu roku 863 vytvořili Konstantin a Metoděj. Vytvoření ovšem neznamenalo „*složení textů a nápěvů*“, ale překlad liturgických textů z řečtiny a latiny a adaptaci s nimi spjatých melodií pro tyto nové staroslověnské texty. Ve spolehlivé staroslověnské legendě o sv. Konstantinovi se přímo říká, že (Konstantin) „*přeložil všechny církevní řád*“ a své žáky „*naučil jitřním a ostatním hodinkám, nešporám a obřadům mešním*“. V této soustavnosti jejich počínání byl radikální rozdíl proti působení dřívějších misí, jež nepochybně také překládaly určité části liturgie do jazyka lidu. Vzácnou památkou slovanské liturgie jsou tzv. *Kyjevské listy*, obsahující formuláře mší pro všední dny a mši o sv. Klimentovi. O existenci dalších nezbytných slovanských textů pro potřeby liturgie (žalmů, evangelí, hodinkových officí) není možno pochybovat. Hovoří se o nich v *Životě Konstantinově a Životě Metodějově*, jejich stopy (například bohemismy) nacházíme v pozdějších pramenech jihoslovanských a ruských.

Složitá problematika velkomoravské liturgie bude vzhledem k nedostatku přímých pramenů stěží s jistotou vyřešena, avšak zdá se být takřka jisté, že jejím základem byla římská liturgie, zřejmě obohacená byzantskými prvky. Se značnou pravděpodobností



lze rovněž předpokládat, že obdobně tomu bylo se zpěvní složkou této liturgie. Poukazují na to dvě známá historická fakta. Při první cestě Konstantina a Metoděje do Říma papež uznal pravověrnost slovanské liturgie, přijal a posvětil slovanské liturgické knihy; Konstantin, Metoděj a římsští biskupové, kteří vysvětili slovanské učedníky na kněze, zpívali pak společně liturgii; nemohlo tedy být mezi nimi zásadních rozdílů. Druhým faktem je okolnost, že ani v urputných stížnostech franských kněží a v jejich kampani proti Konstantinovi a Metodějovi se neobjevují námitky proti liturgickému zpěvu jako takovému, nýbrž proti jazyku bohoslužby.

Jazyková stránka cyrilometodějského obřadu byla tedy zřejmě jedinou podstatnou úchylkou od západního (římského) ritu, který spočíval na latině. To však mělo své důsledky: srozumitelný slovanský jazyk liturgie nejen musel prospívat upevňování křesťanského vyznání, ale také mohl stimulovat a usnadňovat tvorbu nových liturgických textů a zpěvů. Zdá se, že v tom hrály důležitou roli byzantské podněty. V byzantském liturgickém zpěvu se tehdy – oproti gregoriánskému chorálu – svobodněji a výrazněji uplatňovala nová tvorba; od 8. století tu kvetla tvorba tzv. kánonů, rozsáhlých básní skládajících se z devíti strofických ód a určených k hodinkovým obřadům. Mnohé byzantské kánony byly na Velké Moravě překládány a adaptovány k známým vzorovým nápěvům; pro každou ódu byl stanoven jiný nápěv, tzv. hirmos. Důležitou památkou nesporně velkomoravského původu je kánon na počest sv. Dimitrije Soluňského; v úvahu přicházejí i další kánony. Kánon na počest sv. Metoděje je zase patrně dokladem tvůrčí činnosti Metodějových žáků ještě v době po papežském zákazu slovanské liturgie a po vypuzení slovanských kněží z Velké Moravy po roce 885. Není vyloučeno, že také nápěvy těchto kánonů (či aspoň některé z nich) byly vytvořeny na Velké Moravě a že tedy již zde bylo v oně jen zhruba dvacetileté éře vykonáno obdivuhodně mnoho pro nejstarší rozvoj slovanského bohoslužebného zpěvu, jehož centrum se v pozdějších staletích přesunulo na jih (Bulharsko) a východ (Rusko).

Slovanská bohoslužba pronikla na sklonku 9. století také na české území, které někdy po roce 880 ovládl moravský kníže Svatopluk. Slovanský křest tehdy bezpochyby přijal přemyslovský vévoda kmene Čechů (asi Bořivoj I.), kdežto latinský křest několika vévodů z území Čech je dosvědčen již v roce 845 a zdá se, že k takovým „separátním“ pokřtěním některých kmenů nebo rodů došlo ještě před koncem 9. století. Slovanský obřad neměl již v Čechách nadějnou perspektivu. Udržoval-li se ještě nějakou dobu (snad do konce 10. století, snad jen na přemyslovském území), pak toliko tajně jako obřad církví zakázaný, politicky nežádoucí (vzhledem k závazkům k Říši po smrti Svatoplukově a tím také k řezenskému biskupství) a odsouzený k vymření; nebylo biskupů, kteří by mohli světit nové kněze. Přesto i v těchto podmínkách patrně neustala slovesná a slovesně zpěvní tvořivost, jak dokazují staroslověnské liturgické zpěvy o sv. Václavu, officium o sv. Cyrilu a Metodějovi a nepřímě *Život kněžny Ludmily* a *Život sv. Václava*. Legendu, případně její části, bylo totiž možné adaptovat k liturgickým (zpěvním) lekcím v slovanském hodinkovém officiu.

**LATINSKÁ LITURGIE V ČECHÁCH** Přes všechnu výše zmíněnou pestrost liturgií, které se v 9. století na teritoriu českých zemí prolínaly, patřilo nakonec vítězství latinskému gregoriánskému chorálu. Ze scény zmizely i latinské liturgie britských a iroskotských misionářů, které mohly hrát určitou úlohu na Velké Moravě, a blíže neznámý proces christianizace. Čech byl od roku 895 v rukách latinských kněží řezenské diecéze, kteří získávali od doby knížete Václava stále pevnější pozici. Repertoár latinského chorálního zpěvu byl do našich zemí v 9.—10. století pravděpodobně v úplnosti importován. Proces osvojování latinské liturgie byl pro domácí klérus jistě sám o sobě náročný a vyžádal si dlouhou dobu. Nejenže tedy nemáme z té doby žádnou skladbu domácího původu, nemáme ani zprávy o ní či náznak její existence, dokonce ani nevíme o nějakých snad zvláštních podnětech pro vytváření nových chorálních skladeb. Jako jediná výjimka by zdánlivě mohla připadat v úvahu liturgie o českém světcu Václavovi, ještě však v následujícím období máme doklady o tom, že mše i officium o sv. Václavu byly sestavovány ze všeobecných zpěvů o mučednících (tzv. *commune martyrum*). Také latinské svatováclavské legendy pocházejí až ze samého konce 10. století, nejstarší jsou zpracovány podle legend staroslověnských nebo vznikaly mimo české území (Gumpold, Laurentius). Ve svých původních podobách nebyla jejich forma uzpůsobena pro lekce officia, s výjimkou Laurentiovy legendy určené pro klášter Monte Cassino. Zdá se tedy, že rozvoj svatováclavské liturgie (a ostatně asi také intenzivnějšího obecného uctívání sv. Václava) patří až do následující historické periody.

**PROVOZOVÁNÍ LITURGICKÉHO ZPĚVU** Odpovědi na některé otázky spojené s provozováním a způsoby interpretace liturgického zpěvu byly již naznačeny. Lze říci, že křesťanský kult se v těchto okolnostech jistě pronikavě lišil od domácích kultů předkřesťanských. Konal se v kostele místo ve volné přírodě a radikálně omezil aktivní účas věřících na bohoslužbě; rituální úkony a zpěv směl vykonávat pouze klérus a jeho vybraní pomocníci. Tyto zásady platily v latinské i slovanské bohoslužbě. Vytvoření základních předpokladů pro zakotvení a šíření chorálního zpěvu u nás tedy záviselo na dostatečné kvantitě středisek liturgických obřadů a osob, které je prováděly. Na základě archeologických výzkumů lze říci, že v centru Velké Moravy byla už v 9. století větší hustota kostelů než v 10. století v Čechách; množství velkomoravských kostelů bylo postaveno již v první polovině 9. století, kdy v Čechách sotva něco takového můžeme předpokládat. Existovala řada typů kostelních staveb poukazujících k vlivům podunajským, byzantským i západním (iroskotským). Kromě rotund byly stavěny také obdélníkové bazilikální stavby, někdy i trojlodní. Kostely stály nejen na hradiscích, ale i mimo tato sídlištní centra. V Čechách jsou svědectví o stavbě kostelů od sklonku 9. století (Levý Hradec, Pražský hrad, Budeč), v 10. století jejich počet rostl a jistě stály v hradištích, v hradech knížete a dalších velmožů (například na slavenskovské Libici). Zdá se ovšem, že to byly jen malé rotundy určené především pro příslušníky šlechty (panské kostely). Na Velké Moravě působilo mnoho cizích kněží latinského obřadu, ale kromě toho zde vznikla patrně početná vrstva kléru slovanského obřadu z domácího obyvatelstva, takže šíření náboženství (a křesťan-

ského zpěvu) probíhalo intenzivněji a rychleji než v Čechách, kde se odhaduje na konci 10. století jen nepatrná řádka „latinských“ kněží domácího původu, a to možná ne nejlépe kvalifikovaných. Prvým pražským biskupem se stal Sas Thietmar, kdežto na Moravě se mohl stát nástupcem arcibiskupa Metoděje jeho žák Gorazd; známe tu i další jeho žáky uplatňující se tvůrčím způsobem na rozmnožování slovanského obřadu. Souviselo to bezpochyby i se zvláštní podporou knížete; když přišel Konstantin na Moravu, „přijal jej Rostislav s velkou úctou, shromáždil žáky a dal je k němu do učení...“. Takovou zprávu z Čech nemáme, v legendách se akcentuje jen zvýšený příliv cizích kněží za knížete Václava. Lze proto soudit, že výchova a školení domácího kléru byla západními misii podceňována. Mělo to ovšem důsledky i pro šíření, kvalitu a kultivaci liturgického zpěvu, neboť jeho znalost musila být osvojována dlouhým a pracovním učením, neustálým memorováním pod dohledem učitele. Liturgické knihy tehdy jen výjimečně obsahovaly notaci a tato tzv. neumová notace byla stejně jen mnemotechnickou pomůckou; určovala jen přibližné obrysy melodického průběhu. Notace byla (jistě jen v omezené míře) v českých zemích známa, ale dochovala se pouze v památce spjaté se slovanskou bohoslužbou; tzv. Kyjevské listy napsané v Čechách kolem roku 900 kombinují prvky znakového systému byzantského se západním. Škola byla tedy nezbytnou institucí výuky liturgie a zpěvu. Na Velké Moravě musela mít vysokou úroveň, v Čechách se podle údajů legend nacházela škola latinského obřadu na Budči. Navštěvoval ji také mladý kníže Václav a pěnění žalmů se prý naučili i kuchtíci. Tento údaj nemusí být výmyslem legendisty. Lze připustit, že při stálém styku s křesťanským obřadem počalo i pozvolné prosakování jeho zcela nového a nezvyklého zpěvního stylu do všech vrstev obyvatelstva. Při malých rozměrech panských kostelů se s chorálem seznamovali soustavněji příslušníci šlechty, ale ani poddaný lid nebyl z účasti na bohoslužbě zcela vyloučen; víme, že se tísnil v chrámové předšní, nehledíme-li už na zpěv chorálu na veřejných místech.

Zcela nezvyklá byla ovšem pasivita, kterou křesťanský obřad vyžadoval od účastníků majících ještě v paměti pohanské obřady s kolektivním zpěvem, nástrojovou hudbou a tanečními a divadelními projevy. Tyto pohanské zvyky se asi delší dobu udržovaly – k nelibosti církve – i v rámci křesťanského kultu; ještě v příštích staletích bude věřícímu lidu zakazován „tanec v chrámových předšních při mši“. Odjinud máme zprávy, že po naplnění ústředního mystéria mše, po proměnění chleba a vína, sbíhali se účastníci bohoslužby, přitahováni gesty celebranta, zvukem zvonků a vůní kadidla, k oltáři a spontánně vykřikující a zpívající zdravili právě zpřítomněného Krista. Podobný moment uvolnění z napětí mystéria nastával i v závěru mše po propuštění účastníků (*Ite missa est* a *Benedicamus domino*). Při procesích, pohřbech, svěcení chrámů, vítání církevních hodnostářů či při slavnostních státních aktech byly všude zpívány žalmy a litanie s invokacemi *Kyrieleison* – *Christeleison*, na nichž se směl podílet shromážděný lid. Již tehdy na počátku křesťanství u nás zněla tato řecká slova z úst lidu asi ve zkomolené podobě, známé z pozdějších svědectví – kirlešu, krilešu, krlesn, krleš apod.

**HUDBA PRACUJÍCÍHO LIDU** Při úvahách o hudební kultuře lidu a formující se šlechty se nemůžeme v tomto období opřít o žádné konkrétní zprávy a prameny. Základnou lidové kultury byl bezpochyby pohanský světový názor. Kult magie a magická obřadnost jistě prostupovaly pracovní činnost, běžné jednání, myšlení, obraznost a komplex múzických projevů. Setrvačnost těchto rituálních múzických projevů zřejmě dlouho vzdorovala šíření nových křesťanských obřadů a obyčejů; ještě v 11. století byly církví odsuzovány „ďábelské písně, které lid zpívá v noci nad mrtvými“, „rozmařilé taneční písně“ a „jalové hry a prozpěvování“. Ale i když víme, že recidivy pohanství, vzpoury a vyhánění křesťanských kněží v Čechách se objevovaly ještě v 10. století, nemusely být tyto hudební projevy součástí skrytého pohanství. Byly to na jedné straně múzické projevy při práci nebo zábavě (hry s tancem a prozpěvováním), na druhé straně zvyky tak zakořeněné a již nesrozumitelné, jako ještě dnes „zaklepeme na dřevo“, abychom něco „nezakřikli“. Důraz na pojem múzické projevy je oprávněný i proto, že zpěv, instrumentální doprovod zpěvu, pohyb („taneč“) a divadelní prvky spolu těsně souvisely, spontánně a nerozlučně utvářely melodicko-rytmicko-formové kvality projevů. Dnes již neexistují prostředky k rekonstrukci tohoto totálního pojetí hudby a ani vzácné nálezy hudebních nástrojů nepomohou zjistit nějaké signifikantní zvláštnosti tónového materiálu, melodiky nebo dokonce „tonality“; srovnávací výzkum archaických vrstev evropského či slovanského zpěvního folklóru dospívá nanejvýš k hypotézám o variované melodice úzkého intervalového rozsahu (tercie až kvarty). O převaze periodického formování v novodobém smyslu nebo o durovém tonálním cítění ovšem nemůže být řeči. Také nějakou pestrouty rytmickou svižnost nemůžeme předpokládat.

**HUDBA ŠLECHTY** Hudební kultura vznikající šlechty se pravděpodobně v tomto období výrazněji neodlišovala od lidové kultury. Je sice pravda, že její recepce křesťanství a křesťanského zpěvu byla nepochybně silnější než u prostého lidu. Bylo zvykem, aby knížecí děti navštěvovaly církevní školu a učily se modlitbám a pění žalmů. Je tedy možné, že předkřesťanské zvyky a obyčeje byly v okruhu šlechty vykořeněny dříve než v lidových vrstvách. Tím ovšem není řečeno, že se nemohly dále udržovat popěvky a „rozmařilé tance“, i když se asi postupně více odtrhávaly od někdejších rituálních funkcí. Vlastní stavovská kultura se však vytvářela jen velmi pomalu. Kníže a jeho družina měli příležitost seznámit se s dvorskou kulturou v německých zemích, kde se v 9. století udržovala aspoň tradice pozoruhodné karolinské renesance; velkomoravskému dvorskému prostředí byla otevřena cesta na jih a slovanský východ dokonce už o století dříve. Bylo tedy zásadně možné včlenit české země do okruhu mezinárodního působení potulných pěvců, kteří už do 6. století přenášeli z germánského světa hrdinské příběhy s mytologickými prvky, z Byzance zlomky homérských eposů a orientální výpravné látky. Proslulý anglosaský pěvec Widsidh se pyšnil tím, že kolem roku 900 navštívil všechny národy Evropy (Huny, Ostrogóty, Vikingy, Gepidy, Řeky, Finy, Němce i Slovany). Právě v tomto nejstarším období byly u nás předpoklady k spájení obou světů – Východu i Západu.

K potvrzení těchto lákavých představ máme bohužel jen náznaky a stopy. Pro-

středí české šlechty mohlo přijímat a hostit cizí pěvce slovanského původu a jazyka zcela samozřejmě, germánského původu a jazyka s omezením, ač víme, že mezi družiníky českých knížat byli i Němci (Tunna, Gommon a Tira v družině Boleslava I.). Je přirozené, že větší zájem než o udatné činy germánských bojovníků mělo české prostředí o slavné příběhy z domácí tradice a o hrdiny z vlastních řad. Snad se – podle hypotéz srovnávacích výzkumů – zachovaly stopy takové produkce v Kosmově kronice a v tom, co obvykle nazýváme „staré pověsti české“: v pozůstatcích epických příběhů, jež se mohly odehrát právě jen na přelomu rodové a feudální společnosti, na přelomu pohanství a křesťanství. Mezi epickými látkami v Kosmově kronice je to zvláště vyprávění o lucké válce, jež má výrazně obdobné rysy jako slavná germánská *Píseň o Ermanarichově smrti* ze začátku 10. století. Také příběh o lucké válce pochází pravděpodobně z první poloviny 10. století, snad přímo z bojů Boleslavova družiníka Tiry s Lučany roku 936. Není tedy vyloučeno, že čeští pěvci zformovali fabuli lucké války jako hrdinský epický zpěv, který v textové složce postupoval podle vžitých kompozičních pravidel, posloupnosti typických motivů, v nichž se objevuje ještě pohanská magie a čáry, ale také prvky feudálního morálního kodexu. Takové příběhy byly zpívány, jejich hudební podoba byla – pokud víme z analogií – zdánlivě velmi prostá: byla to vlastně zpěvní recitace, při níž ustálené melodické modely sloužily ke zvýraznění začátků a závěrů veršů. Nezapomeňme však na roli improvizace v tehdejší době; mohly vznikat i velmi dramatické a poutavé zpěvní útvary.

Kromě hrdinské epiky, jež byla zábavou, musíme ovšem počítat s nějakou blíže neznámou instrumentální hudbou, která byla doprovodem státních ceremonií, projevem reprezentace a snad i signálem bojových akcí.

**OBDOBÍ 11.—12. STOLETÍ: PROVOZOVÁNÍ LITURGICKÉHO ZPĚVU CÍRKVE** V období 11.—12. století se ve sféře církve především podstatně rozšířila základna provozování liturgického zpěvu. Vzestup začal už v poslední čtvrtině 10. století. Byla založena dvě biskupství (973 Praha, 1063 Olomouc) a při nich kapituly; vzrostl význam kapituly vyšehradské (založena cca 1070) a existovalo i několik dalších kapitulních institucí (například ve Staré Boleslavi, Litoměřicích, Mělníku, Sadešské). Vyrůstaly kláštery, nejprve benediktýnské (roku 967 ženský u Sv. Jiří na Pražském hradě, roku 993 mužský v Břevnově a dalších 16), od poloviny do konce 12. století kláštery premonstrátské (roku 1140 Strahov a dalších 11) a cisterciácké (roku 1143 Sedlec a dalších 6). Tu všude se formovaly různě početné a odlišně pospolité komunity kléru (těsněji v kláštorech, volněji počátku v kapitulách), které žily nejen intenzivním náboženským životem, ale jako zcela ojedinelé skupiny tehdejší společnosti mohly rozvíjet i aktivitu vzdělávací, naukovou a uměleckou. Jestliže někdy v polovině 11. století můžeme v českých zemích počítat s desítkami kleriků, kteří pro tyto kulturní snahy měli příznivé podmínky, pak na konci tohoto období jejich počet vzrostl jistě na stovky. Postupně se také zřejmě vyrovnal podíl kléru z domácího obyvatelstva s počtem cizinců, kteří byli obvykle „zakládajícími členy“ těchto komunit, zejména klášterních. Teprve nyní a v tomto prostředí se mohlo pěstování chorálního zpěvu dostat na vyšší úroveň v plnosti repertoáru i v možnostech interpretace, která teprve

nyní mohla zužitkovat potenciální bohatství forem antifonických (opřených o kontrasty i souzpěv několika sborů) a sponsoriálních (rozmanitě střídajících sólový a sborový zpěv).

Mimo kapituly a kláštery vládly poměry mnohem primitivnější. Liturgický zpěv tu byl pouze v rukou kněze a jeho „žáka klerika“, který měl (podle tzv. homiliáře pražského biskupa z konce 11. století) „číst epištolu a lekce, odpovídat knězi při mši a zpívat s ním žalmy“. Počet kostelů se nicméně značně zvýšil, neboť na rozdíl od skromného stavu hradských kostelů z 10. století vznikaly od poloviny 11. století i kostely vesnické. Byly zakládány šlechtou a zpočátku sloužily toliko jejím soukromým bohoslužbám. Teprve během doby se jim dostalo práva veřejnosti (včetně práv křtu a pohřbívání) a staly se fakticky kostely farními, tak jako kostely hradské. Na sklonku 12. století stály kostely patrně ve všech větších osídlených místech a byly tak vytvořeny základní podmínky i pro postupnou infiltraci chorálního zpěvu do širokého okruhu obyvatelstva a pro ovlivnění lidové zpěvní kultury jeho slohovými prvky.

Kultivace chorálního zpěvu probíhala ovšem pomalu i v nejpříznivějších podmínkách. Na nevzdělanost a jiné nedostatky někdejších pražských kanovníků před rokem 1068 vzpomínal s despektem ještě o půlstoletí později Kosmas, také v kláštorech mnozí mniši místo řádného zpěvu spali nebo podřimovali, jak uvádí kronikář Vincencius. Ve 12. století však u nás působilo několik vzdělaných a schopných církevních hodnostářů, kteří bezpochyby prosadili ve svém dosahu vysoký standard bohoslužebného řádu, a tedy i zpěvu (olomoucký biskup Jindřich Zdík, opat milevských premonstrátů Gotšalk a jiní). Vedla k tomu také skutečnost, že většina kapitul a klášterů musela provádět alespoň základní školení v latině a liturgickém zpěvu a že na několika místech můžeme předpokládat školy v plném smyslu slova a na relativně vysoké úrovni (při pražské kapitule od sklonku 10. století, při olomoucké kapitule od roku 1131, při vyšehradské rovněž od 12. století). Stoupal ostatně i počet kleriků, kteří prošli studiem na vyhlášených školách v Lutychu, Kolíně n. Rýnem, Paříži (Kosmas, biskupové Jaromír, Jindřich Zdík, Daniel I., Jindřich Břetislav, opati významných klášterů apod.) nebo aspoň na dobrých klášterních školách v německých zemích. Je samozřejmé, že na všech klášterních a kapitulních školách byla věnována značná pozornost výuce liturgického zpěvu a snad také základům hudební teorie, která se v západní Evropě rozvíjela už od poloviny 9. století (srv. s. 77). Žáci těchto škol současně zpívali v chrámu a jejich sopránové a altové hlasy umožňovaly kdysi nebývalé zvukové obohacení chorálního zpěvu – plasticitu sborového zvuku, rozprostřeného do několika oktáv, alternování vysokého a hlubokého sólového či sborového zpěvu atp. Zdá se, že v tomto období postačovaly síly kleriků a žáků církevních institucí k dostatečnému zabezpečení chrámového zpěvu a že nebylo třeba vytvářet zvláštní soubory chrámových zpěváků.

Kapituly a kláštery zakládaly své knihovny, jež v této době obsahovaly bezpochyby převážně liturgické (a tedy vlastně hudební) rukopisy: pro mši misály a graduály, pro officium breviáře, antifonáře, žaltáře, hymnáře a další speciální typy. (I sekulární venkovští kněží měli být – podle výše citovaného homiliáře – vybaveni základními liturgickými knihami.) Knihy byly zpočátku získávány v cizině a jejich nákupy pod-

nikala od dob Václavových knížata a církevní hierarchie; mateřské kláštery dotovaly kláštery filiální, knihy byly cenným a vděčně přijímaným darem od „státních“ či církevních návštěv a poselství. Význačné kláštery (například Sv. Jiří na Pražském hradě) a kapituly měly přinejmenším od 12. století své písařské dílny (skriptoria), ve kterých se potřebné knihy dále rozmnožovaly. Psalo se na pergamen, kaligraficky, ale bohatší malířská výzdoba byla ještě výjimkou. O dochovaných kodexech s liturgickým zpěvem se zmíníme níže. Zde jen poznamenejme, že stále trvala interpretační praxe, při níž se chorál zpíval z paměti. Notované zpěvníky zabezpečovaly ovšem stále dodržování závazných a neměnných melodií, sloužily při nácviu a snad jen pro předzpěváka (precentora), který zpěv zahajoval, mohly být oporou při zpěvu v rámci liturgie.

V západní Evropě došlo v tomto období ke zdokonalení notopisu. Nejprve bylo zpřesňováno „tvarosloví“ neum, jež naznačovaly obrys melodie, tj. tóny relativně vyšší nebo nižší, a „kreslily“ vzestupné, sestupné či různě lomené dvou- až čtyřtónové skupinky tónů připadajících na jednu slabiku. Úsilí vyjadřovat velikost melodických intervalů pomocí velikostí a tvarů neum či pomocí vertikálního uspořádání znaků vedlo k vynálezu linek (pro „opěrné“ tónové výšky) a posléze celé linkové osnovy, v níž za pomoci klíče každá linka a mezera znamená určitou tónovou výšku. Neumy zapsané do linkové osnovy zachycovaly tedy již přesný výškový průběh melodie. Dochované památky z českých zemí 11.—12. století užívají většinou staršího typu adiaematických neum a jen několik kodexů (z Rajhradu na Moravě) naznačuje, že i diastematické neumy – tj. intervalové, intervaly rozlišující – byly již u nás známy.

**REPERTOÁR LITURGICKÉHO ZPĚVU** V pojednávaném období se podstatně rozrostl komplex hudby produkované a tradované ve sféře kléru. Jakmile se v českých zemích upevnily jeho důležité instituce (kapituly, kláštery) a začlenily se do pestrých svazků a vztahů v rámci přinejmenším střední Evropy, počal i u nás tento komplex přibírat další stylové a funkčně diferencované vrstvy hudby, jak se do této doby vytvořily v celé Evropě. Musíme tedy sledovat již nejen oblast liturgického zpěvu, ale také oblast zpěvu paraliturgického (tj. mimoliturgického duchovního) a světského charakteru.

Liturgický zpěv se v západní Evropě rozvíjel už v 9.—10. století k novým formám a stylovým odstínům, ač ovšem „klasický“ gregoriánský chorál byl i pro tuto novou tvorbu – někdy nazývanou souborně „středověký chorál“ – samozřejmým východiskem a vzorem. Tento nový repertoár k nám přicházel z pochopitelných důvodů asi teprve v 11.—12. století; nelze také vyloučit, že byl již současně rozmnožován domácí tvořivostí.

Nová tvorba se ovšem musela vyrovnat s nedotknutelností závazného chorálního zpěvu. Výsledkem byl v jistém smyslu „kompromis“; byly vytvářeny tropy, tj. přídavky k stávajícím útvarům, které takto zůstaly zachovány a byly jen obohaceny, na začátku nebo na konci obestavěny, nebo bylo něco nového vestavěno dovnitř staršího útvaru. V nejširším významu slova mohl být tropus přídavkem textovým nebo hudebním nebo textově hudebním; zpravidla vždy představoval komentář k staršímu základu. Na principu tropu mohly být nejen rozšířeny a obměněny starší („původní“ a kodifikované) tvary, ale mohly vznikat nové struktury, mohly být typizovány nové formy zakládající zase „eminacipovanou“ samostatnou tvorbu.

Do souboru liturgického, de iure striktně uzavřeného zpěvu takto přibývaly nové skladby a nové útvary. Některé byly „legalizovány“ všeobecně, jiné jakožto lokální či jiná zvláštní výjimka (například pro určitou diecézi, řeholi, konvent atp.). Mnohé útvary nicméně nijak úředně legalizovány nebyly; pokud se chtěly a mohly krýt se závazným řádem liturgie, byly buď tolerovány, nebo odmítány a odstraňovány různými reformami. Takové reformy (a „re-formování“ liturgického repertoáru) probíhaly pak po celý středověk, ať již podle pokynů úředních center (papežství, biskupství), nebo z individuálních podnětů (reforma benediktýnského řádu od 10. století, „re-formace“ zpěvu u cisterciáků ve 12. století); četná nařízení církve byla namířena proti novým zpěvům, určitým tropům atp.

Zdá se, že nadšení zpěváků nad melismatickými melodiemi chorálu vedlo nejprve k napodobování a vytváření nových melismat, kterými byly interpolovány některé původně střednější zpěvy. V tomto stylu byly zpěvy Aleluja obohacovány o nová rozsáhlá melismata (bez textu) a mnohá alelujiatická zpěvy byly nově komponovány v melismatickém stylu; obdobné úpravy a nové kompozice jsou dosvědčeny také ve velkých responsoriích k matutinu a později ve verších k offertoriím. Z této dobové vlny vzešly také kompozice částí ordinaria missae, zejména Kyrie, Sanctus, Agnus dei a *Ite missa est* (resp. *Benedicamus domino*). Nepřilíží později a někdy takřka současně nastoupil zase opačný trend: „zrušit“ melismatickou „nekonečnou melodii“ podložním (nového) textu, který ji tak převedl na slabický zpěv. Tato vlna zasáhla alelujiatická melismata a skladby ordinaria missae. V prvním případě se tímto způsobem brzy osamostatnila nová a nadále velmi oblíbená forma středověké chorální tvorby – sekvence; sekvence pak žily samostatným životem a byly podle určitého formového schématu komponovány nezávisle na alelujiatických zpěvech. V druhém případě trvala pak po celý středověk možnost volby (nebo kombinace) melismatických zpěvů s krátkými texty (například *Kyrie eleison*) nebo hudebně totožných zpěvů s textovými tropy (*Kyrie fons bonitatis, pater ingenite, a quo cuncta bona procedunt, eleison*). Nové kompozice a tropy přibývaly i v dalších zpěvních útvarech mše (například tropy k introitům, graduale, epištola, offertoriu) a officia (nové kompozice antifon, tropy); na začátku 11. století byl zaveden zpěv *Creda*, čímž byl dovršen vývoj mešního ordinaria.

Závažnějším a ve svých důsledcích dalekosáhlejším přínosem 11.–12. století bylo rychlé proniknutí poezie do liturgického zpěvu. Podkladem gregoriánského chorálu byla přece próza a jedinou výjimkou v bohoslužebném zpěvu byl hymnus. Tvorba hymnů nyní značně zintenzívněla, avšak verš a rým ovládly i další útvary, sekvence a tropy k *Benedicamus domino*, závěrečnému zpěvu ve mši a v hodinkách. K poetickým útvarům přešly i texty nových skladeb officia; tzv. rýmované officium (nazývané též *historia*) se brzy stalo ucelenou básnickou skladbou, zpracovávající legendu o určitém světi. Lze říci, že hojná tvorba rýmovaných officií a sekvencí dosvědčuje zájem o epiku; ale také lyrické momenty hymnů či tropů jsou jiného (osobnějšího, niternějšího, vřelejšího) rázu než lapidární (exaltované, naučné, příslovecné) texty gregoriánské. Invaze pravidelného verše, rýmu a strofičnosti musela mít hluboký vliv na hudební formování a melodickou invenci. Psalmický základ „klasického“ chorálu byl opuštěn, zůstaly jen některé typické motivy, jež však byly odlišně rozvíjeny v rámci symetričtější výstavby a pozvolné proměny orientování v tónině. Ohlašoval se tu odlišný charakter hudebního myšlení kdysi barbarských národů v západní a střední Evropě.

Je možno předpokládat, že nastižené proměny repertoáru a rázu liturgického zpěvu se promítaly do českých zemí jen postupně a v souladu s rozšiřováním institucionální základny. Navíc musíme stále počítat s řadou diferencí a odstínů. Biskupství mohlo mít bohatší pontifikální liturgii než kapituly a menší kostely. Větší rozdíly proti této sekulární liturgii, jež podléhala obecnému římskému ritu a předpisům platným v mohučské arcidiecézi, vykazovaly liturgie řeholní, odlišné v jednotlivostech nejen od římské liturgie, ale také navzájem mezi sebou. Benediktýni byli v tomto ohledu „samosprávní“ a v mnohém se přizpůsobovali poměrům v diecézích (například rozvrhu svátků), kdežto premonstráti a cisterciáci se řídili předpisy ze svých



francouzských center. Premonstrátský centralismus byl poměrně shovívavý, u cisterciáků přísný a asketický. (Cisterciáci vzali doslova citát z bible „*in dekachordo psallam tibi*“ a oklestili rozsah melodií vskutku na decimu; nepřijali ani některé novější formy, například sekvence, a bránili se lokálními výjimkám a novotám, včetně oslavy místních světců.)

V této souvislosti je třeba dotknout se problému benediktýnského Sázavského kláštera. Hypotézy některých badatelů, kteří předpokládali kontinuitu slovanského obřadu v Čechách od sklonku 9. století až do časů Sázavského kláštera (1032–1097), lze sotva přijmout (srv. s. 31). Soukromý zakladatel Sázavy a jeho první opat Prokop poznal slovanskou liturgii zřejmě v jihovýchodní Evropě; nasvědčuje tomu i jeho řecké jméno. Klášter udržoval styky i s východními Slovany, jak je zřejmé z kultu ruských mučedníků Borise a Gleba. Slovanský obřad se těšil přízni některých českých knížat (Břetislav I., Vratislav II.), ale byl trnem v oku oficiální církvi, která se postarala o jeho likvidaci. Na Sázavě naposledy rozkvetlo staroslověnské písemnictví (překladové i původní) a snad také liturgická tvorba; víme o kompozici hlaholského officia o sv. Cyrilovi. Stěží lze ovšem předpokládat, že se jí mohlo dostat v tehdejších českých zemích, které měla latinská církev již dvě staletí v pevných rukách, většího rozšíření.

Úvahy o chorálním repertoáru v českých zemích jsou omezovány především tím, že se stále musíme vyrovnávat s nedostatkem přímých pramenů: z 11. století se dochovalo jen několik zlomků antifonáře cizí provenience (užívaného snad později v cisterciáckém klášteře ve Vyšším Brodě) a ani dochované prameny z 12. století nepodávají přehled o všech okruzích liturgického zpěvu. Do sekulární sféry patří misály (SK ČSR XII C 4b z Čech a NM XIV D 12, snad z Moravy), lekcionář a evangeliář pražské kapituly. Monastického původu jsou breviáře – od benediktýnek u Sv. Jíří na Pražském hradě (SK ČSR VI E 4c, VI E 13, XII F 5), od benediktýnů v Rajhradě (Brno, UK R 387) a snad i od premonstrátů mimo Čechy (Olomouc kap. CO 97) – a graduál benediktýnů v Rajhradě. Snadno lze tedy vidět fatální mezery: chybí především hlavní prameny pro zpěvní části obřadů (graduály, antifonáře) a officium sekulárního ritu není doloženo vůbec. Přesto nemáme důvodu domnívat se, že aspoň některé obecně (nebo přímo závazně) šířené nové chorální zpěvy se k nám nedostaly, i když je nemáme v soudobých pramenech dosvědčeny. Platí to jistě o zpěvech *ordinaria missae* a s velkou pravděpodobností o sekvencích, které se nám z této doby nedochovaly, ač byly zastoupeny v liturgickém repertoáru německých zemí, k nimž směřovala spojení našich klášterů a příslušnost české diecéze k Mohuči.

Byť bychom byli v tomto období ještě skeptičtí, pokud jde o problém nové tvorby domácí provenience, přece jsou tu známky její existence. Příklad poskytuje vývoj liturgické oslavy sv. Václava a dalších českých světců.

Obecně se předpokládá, že kult světců domácího původu byl vždy nejsilnějším impulsem a důvodem pro novou tvorbu. Přenesení ostatků knížete Václava ze Staré Boleslavi na Pražský hrad roku 932 bylo faktickým svatořečením, a přece právě doklady václavského kultu máme nejdříve z ciziny. Gumpoldova legenda snad byla inspirována císařem Ottou III., Vavřincova legenda byla uzpůsobena pro lekce officia v klášteře Monte Cassino, václavský svátek má sakramentář německého pů-

vodu z konce 10. století. Naproti tomu přemyslovští dobyvatelé slavníkovské Libice roku 995 odmítli příměří ve výroční den Václavova umučení se zpupnou poznámkou, že jejich svatým není Václav, ale Boleslav. Je zřejmé, že na prosazování václavského kultu (propagovaného slavníkovským biskupem Vojtěchem) měly vliv i politické momenty. Tím spíše to platilo o kultu sv. Vojtěcha, který zahynul mučednickou smrtí na misií u pohanských Prusů roku 997, byl přenesen polským knížetem Boleslavem Chrabrým do Hnězdna a při návštěvě císaře Otty III., který byl Vojtěchovým přítelem, tu bylo roku 1000 založeno arcibiskupství. Na konci 10. století tedy měla úcta k sv. Václavovi a Vojtěchovi pro přemyslovská knížata nepřijemnou politickou příchutí. Teprve ve druhé třetině 11. století se situace začala měnit. Břetislavovo tažení do Polska a násilné odvezení ostatků sv. Vojtěcha do Prahy sice ke zřízení pražského arcibiskupství nepomohlo. Po vítězství nad německým králem Jindřichem III., který přišel potrestat tento výboj, byl však u nás roku 1040 prý založen první kostel zasvěcený sv. Václavu a v roce 1060 na Pražském hradě nový kostel nad hroby „dědiců země české“ Václava a Vojtěcha, jejichž uctívání se počalo měnit ve státní ideologii. Když pak bylo v roce 1126 slavné vítězství Čechů nad německým králem Lotharem interpretováno kronikáři jako zázrak způsobený pomocí sv. Václava (s praporem sv. Vojtěcha), stal se Václav vskutku národním svatým a český národ (tj. obyvatelé přemyslovského státu) se stal čeledí sv. Václava, svého věčného knížete, přímluvce na nebesích a ochránce země.

Církevní kult sv. Václava se odehrával prostřednictvím liturgie, musil tedy být k dispozici chorální zpěv pro mši a officium. Zdá se však, že (až někdy do poloviny 12. století) se u nás užívalo tradičních obecných zpěvů o („jakýchkoli“) mučednických nebo zpěvů o mučednických cizího původu, jež byly pouze textově upraveny. (Responsorium *Laudemus dominum* bylo přežato z officia o sv. Emmeramovi, a to patrně ve velmi raném období, v rámci spojení Čech s řezenským biskupstvím.) Časem vznikaly nové zpěvy, které byly zařazovány do tradičních formulářů. Antifony *Corde et lingua, Laus alme sit trinitati* existovaly bezpečně v první polovině 12. století a přestože dosavadní bádání ještě nedospělo k definitivním závěrům, lze se domnívat, že představovaly příspěvek domácí tvorby v tomto období. Je nicméně nutné nazírat ve středověkých poměrech jako tvořivý proces i případy, kdy byly přepracovány, upravovány a nově pořádaný starší skladby. Čin pozoruhodného významu proto představovalo vytváření úplného svatováclavského officia, které kombinuje zpěvy přežaté s nově vytvořenými. Neznámý autor se přitom osvědčil jako znalec soudobé nové tvorby chorální, užívající v textech básnické formy (hexametru, rýmovaných veršů) a uplatňující při výstavbě hudebního cyklu „moderní“ prostředek – určité pořadí tónin (1.—8. tonus) v posloupnosti zpěvních částí. Je také zajímavé, že officium bylo určeno pro sekulární ritus (snad přímo pro pražskou kapitolu), ale zužitkované zpěvní předlohy pocházely také z ritu monastického, byly vybrány ze zpěvů k mnoha svátkům a navíc v diecézi málo známých, lze-li tak říci.

Vývoj liturgického zpěvu o sv. Vojtěchu je u nás ještě méně prozkoumán, shledáme nicméně mnohé analogie s kultem sv. Václava. Prvé svatovojtěšské skladby pocházely z ciziny (například sekvence *Annua recolamus* z Německa, složená nepochybně mezi

lety 997—1002, nebo antifona *Magna vox* z Polska, složena asi na konci 11. století nebo okolo 1127), zatímco v českých zemích se dlouho užívalo obecných zpěvů. Přibližně současně s jednotlivými zpěvy o sv. Václavu vznikly u nás i některé skladby vojtěšské (kupříkladu rýmovaná antifona *Benedic regem cunctorum*) a byly odtud vypůjčeny v polovině 12. století do uherského officia o sv. Štěpánu. Není však jisté, že už tehdy existovalo celé rýmované officium o sv. Vojtěchu (začínající antifonou *Benedic regem*), na kterém se zřejmě vydatně podílela chorální tvořivost v Polsku.

Kult sv. Ludmily, propagovaný benediktyňkami u Sv. Jiří, se u nás církevně prosadil ve čtyřicátých letech 12. století a do sklonku tohoto období užíval asi také pouze obecných zpěvů.

Do okruhu liturgického zpěvu musíme v tomto období zařadit také středověké duchovní hry. Vytvřily se od 10. století na základě tropů, jež měly ráz dialogu a pojily se s vánočním a velikonočním introitem. V českých zemích se rozšířily zvláště velikonoční hry, jež byly prováděny kleriky v rámci bohoslužby (matutina). Přidávky k původnímu tropu *Quem quaeritis* (zčásti tradičními zpěvy, zčásti nově vytvořenými) a dramaturgickými úpravami se formovalo několik typů her, o nichž máme bezpečné doklady z 12. století ve sféře sekulární i monastické. Verze v misálu Národního muzea zahrnuje dvě scény (Mariám se u hrobu Kristova zjevuje anděl; apoštolům Janovi a Petrovi se u hrobu zjeví anděl), breviář od Sv. Jiří obsahuje scénu zjevení Krista Marii Magdaléně. Nelze vyloučit, že byla provozována i hra třídílná (scéna Marií u hrobu, zjevení Krista, scéna apoštolská), typická později pro svatojiřský klášter.

**POLYFONIE V LITURGICKÉM ZPĚVU** Do liturgického zpěvu raného středověku spadala i počáteční fáze vývoje evropské polyfonie.

Počátky polyfonního principu lze předpokládat ve spontánní improvizaci melodických odchylek a odlišných melodií k nějaké hlavní melodii. Primitivní vícehlasé projevy (heterofonie, paralelní vedení hlasů, ostinato, prodleva, jednoduché imitace, jednoduchý kánon) se rozvíjely v některých kulturách už od pravěku a také na prahu středověku se stále spontánně uplatňovaly v lidové hudbě. Asi od 4. století se množí náznaky, že na některých místech chrámoví zpěváci takovými vícehlasými praktikami „svévolně“ zpestřovali liturgický zpěv. Z 9. století se dochovaly nejstarší teoretické spisy věnované nauce o improvizovaném vytváření dvojhlasu (nazývaného organum), který by na rozdíl od živelné běžné praxe zachovával určité racionální normy, například užívání výhradně konsonantních souzvuků. V průběhu 9.—12. století zapouštěl improvizovaný organální zpěv kořeny zejména v kláštorech západní a posléze i střední Evropy. Záleželo přitom pochopitelně na tvořivých schopnostech zpěváků, kteří volně improvizovali druhý hlas k předepsané chorální melodii; proto také byla taková organa dlouho zapisována jen sporadicky, zatímco ambicióznější a umělejší rozpracovávání vícehlasé techniky v některých centrech západní Evropy, provázené navíc teoretickou reflexí, vytvářelo později soustavnější písemnou tradici. Ve střední Evropě je improvizované organum dosvědčeno od 12. století. Řehole, které se u nás v tomto období značně rozšířily, přicházely z oblastí touto prací dotčených a udržovaly s nimi stále určité svazky. Organální skladbičky, které se u nás objevují v pramenech od sklonku 13. století, patří do repertoáru prokázaného jinde už v 11.—12. století (tropy *Benedicamus domino*, hymny, lekce officia). Nelze tedy vyloučit, že v některých domácích kláštorech existovala organální improvizace již v druhé polovině 12. století.

**MIMOLITURGICKÝ REPERTOÁR KLÉRU** Z přísného hlediska byla většina nové tvorby 9.—12. století negregoriánská, oponovala postulátu závazné univerzální liturgie. Církev k ní po počáteční toleranci pojala později nedůvěru a začala ji odmítat. Rozmnožování liturgického zpěvu však nebylo její jedinou intencí; nová tvorba pramenila z náboženského života a myšlení kléru, ale byla motivována i tvořivými potřebami, ambicemi vyslovit se k aktuálním otázkám přítomnosti (třebas jen duchovní, morální či náboženské povahy) a zapojit se do společenské komunikace. V období rozkvětu komunit klášterů, kapitul a jejich škol se tak tato mimoliturigická duchovní tvorba – často výsledek kolektivní hudební tvořivosti, kolektivního provozování a recepce – stávala vlastně interní komunikací, stavovskou hudbou, hudbou pro vážnou sváteční zábavu. (Vzhledem k této primární funkci není podstatné, že se mohla provozovat či vskutku provozovala v rámci liturgie v kostele.) Na druhé straně propagovala a popularizovala náboženství a kult mezi věřícími mimo sféru kleriků, byla prostředkem komunikace církve s ostatními vrstvami společnosti, které si také měly osvojovat duchovní kulturu a ideologii v podobě svátečního domácího nebo masového zpěvu. Ten rozhodně nebyl určen pro kostel (natož pro liturgii), ale mohl znít při slavnostech církevních či státních mimo chrám; víme však, že si v pozdějších obdobích vydobyl místo i v kostele (ve 14. století) i v liturgii (v 15. století).

Nebylo by správné tyto dvě tendence od sebe oddělovat a vidět v nich „tvůrčí směry“ produkující nezávislé hudební projevy, odlišné formy, separátní repertoár a zvláštní cesty jeho šíření. Ani jazyková odlišnost zpěvních skladeb nebyla dělidlém těchto vrstev z hlediska intencí produkce (neboť i zpěvy v lidovém jazyku byly tradovány mezi klérem, dříve než si je osvojily jiné vrstvy národa), ale spíše z hlediska možností recepce (zpěvy s latinskými texty se dlouho nemohly zachytit mezi laiky, v širších lidových vrstvách zřejmě vůbec nikdy).

Z hudebního hlediska krystalizovaly vlastně v obou vymezených vrstvách duchovního zpěvu písně nebo přinejmenším útvary, které měly některé výrazné písňové rysy, jež zpravidla delší tradicí převládly, přehodnotily a přetvořily nepísňový základ. Formálně lze konstatovat, že píseň je kratší zpěvná skladba, jež musí být snadno přehlédnutelným, přirozeně členěným celkem, který snese několikanásobné opakování. Také text musí mít určitým způsobem pravidelnou stavbu a počítat s opakováním stovebně totožných (nejčastěji veršových) útvarů (strof) se stabilně rozmístěnými rýmy. Z širšího aspektu je píseň prostě zpěvem poezie a hudebním projevem člověku nejbližším a nejpřístupnějším. Jednotlivci a skupiny lidí, jejichž prožitky a myšlenky píseň vyjadřuje, zpívají buď přímo a spontánně, nebo – v případě náročnějších útvarů – mohou zpočátku zpívat s sebou v duchu. Tím je píseň pro člověka i nejbezprostřednější formou a médiem hudebního osvojování skutečnosti, hudební komunikace, estetického zážitku i společenského působení hudby. Píseň je proto nezbytnou a patrně všudypřítomnou složkou společenské existence hudby. Produkce, provozování a recepce písní je jednou z nezanedbatelných forem styku nejrůznějších společností, skupin a jejich kultury.

Mnohé útvary geneticky mladšího tzv. „středověkého chorálu“ – hymny, sekvence, (veršované) tropy – se nápadně blíží takto vymezené charakteristice písňového typu,

kdežto valná většina „klasického“ gregoriánského zpěvu se s ní na první pohled nese. Přesto bylo možné, aby se z této vrstvy vyčleňovaly některé útvary, které již byly všeobecně zažity, staly se již důvěrně známými či povědomými, staly se přehlednými a pravidelně členěnými. Co ještě snad k tomu chybělo, mohlo být dosaženo jednoduchou úpravou. Neznámým a pro nás zatím nepostizitelným faktorem v tomto procesu jsou – tak často sugestivně připomínané – „lidové vlivy“. Přinejmenším ve starším období, kdy se klérus, zejména klášterní, vědomě separoval od všeho světského, nemůžeme počítat v žádném směru s nějakým uvědoměným navazováním na lidový zpěv, s vědomým přejímáním nápěvů, motivů atp. Na druhé straně, jak řekl aforisticky C. Sachs, „žádný klerik se nenarodil v kostele“; bezděčný a podvědomý vliv lidové zpěvnosti musel nutně působit i pod povrchem hudebního myšlení osvojeného studiem církevního zpěvu, který ostatně také vznikl kultivací lidové zpěvnosti, byť ta byla živá v jiné době a na jiném místě starověkého světa.

V tomto rámci tedy lze vidět základnu, vzory a materiál pro repertoár duchovního zpěvu produkovaného a tradovaného v prostředí středověkého kléru, i zpěvu, který byl klérem vytvářen pro jiné prostředí.

Od počátku je u nás dobře patrný závažný charakter této duchovní tvorby. Prošba o zachování základních hodnot (spasení v nebi, obživu a mír na zemi) byla v raném středověku jistě aktuální pro příslušníky kléru i všech vrstev společnosti. Lapidárně a působivě byla zformulována v litanii *Hospodine pomiluj ny*, jež byla vlastně volným překladem zkrácené litanie ke Všem svatým, odedávna zpívané klérem při některých veřejných ceremoních (například při korunovaci knížat). Vznik *Hospodine pomiluj ny* je dnes kladen do 11. století, ač není vlastně pádných argumentů proti starší dataci, přinejmenším do sklonku 10. století. Nejprve ovšem zpíval *Hospodine pomiluj ny* klérus jako litanii a přítomní laici ji uzavřeli exklamací „krleš“. Postupem doby si osvojily jednoduchý, nikoli však primitivní nápěv i široké vrstvy a litanie se fakticky stala písní. Po celý středověk byla svého druhu státní hymnou, v živé paměti a ve stále aktuální působivosti zůstala i v následujících staletích; ještě v umění 20. století našla svou symbolickou platnost. Obdobné osudy měla také píseň *Svatý Václave, vévodo české země*; zde se stal prostředníkem proseb kníže Václav, jehož obecné uctívání, počínající asi v polovině 11. století, se v polovině 12. století upevnilo v státní ideologii, která učinila ze sv. Václava symbol českého státu. V tomto období tedy byl aktuální impuls k vytvoření a osvojení svatováclavské písně nejsilnější. Její písňový charakter je markantnější než u struktury *Hospodine pomiluj ny*: v textu i v nápěvu se uplatňuje specifická veršová výstavba s rýmovým zakončením. Melodika je velmi jednoduchá, melodické články sice potvrzují ovládnutí chorálního staviva, ale jejich stavba (opakování motivů) je chorálu cizí. Zdá se, že tu neznámý autor počítal s uplatněním písně v širokých laických vrstvách, a nikoli se zpěvem kléru a s pouhým lidovým krleš na konci. Zatímco se tedy litanie *Hospodine pomiluj ny* stala lidovou písní jen „náhodou“, píseň *Svatý Václave* byla patrně záměrně koncipována pro lid.

Naproti tomu nemáme určitější zprávy o vyhraněné interní (tj. latinské) společenské hudbě kléru v tomto období. Mohli bychom připustit, že se k nám do klášterů dostávala z ciziny? Francouzské kláštery byly v této době středisky poetické tvorby

tropů a sekvencí, ve kterých se hovoří dokonce o hudebních nástrojích a o organálním vícehlasu, což nasvědčuje užítí těchto skladeb spíše při sváteční zábavě než při liturgii. V importovaném premonstrátském breviáři z první poloviny 12. století jsou in margine zapsány texty dvou vánočních písní, později u nás velmi rozšířených. Snad tu skutečně není úzkostlivá skepse na místě, uvědomíme-li si, jak bohatý repertoár tohoto typu se nám objeví v následujícím období.

**SVĚTSKÁ HUDBA KLÉRU** Konečně je třeba ještě uvážit otázku světské produkce kléru, jež se nabízí ve dvou podobách. Je známou skutečností, že v raném středověku byl klérus jedinou vrstvou společnosti, ve které se udržovalo aspoň základní vzdělání: znalost písma, základy tzv. svobodných umění, právních nauk, filozofie. To zároveň předurčovalo kleriky k službě negramotným feudálům, k funkcím písařů, sekretářů, rádců, diplomatů apod. Symbióza kléru a panovnických dvorů vedla pochopitelně k tomu, že také část naukové nebo umělecké tvorby příslušníků kléru sloužila zájmům, potřebám, zálibám šlechty. Analisty a kronikáře v kapitulách či kláštřech spojovalo se světským děním totéž pouto, co básníky a hudebníky, kteří u dvora králů či císařů koncipovali oslavné písně, smuteční plankty, historické, ba i milostné písně. Tato světská produkce kvetla ve francouzských, italských a německých kláštřech od 6. století, dosáhla pozoruhodných výsledků v okruhu dvora Karla Velikého a nesporně se uplatnila i na knížecím dvoře Velké Moravy a přemyslovských Čech. V tomto období o tom nicméně nemáme žádná konkrétní svědectví. Jen náhodná Kosmova zmínka o jakémsi knězi, který při pohřbu Břetislava II. roku 1100 rozplakal shromážděné zpěvem „*Anima Brecislai, sabaoth Adonai, vivat expers thanatu, Brecislaus ischyros*“, je zajímavou stopou a náznakem, že mohlo jít o žalozpěv svým typem analogický slavnému nářku nad smrtí Karla Velikého (*Planctus Caroli*). Při této příležitosti si znovu uvědomujeme, že valná část umělecké tvořivosti raného středověku vznikala improvizacním způsobem k aktuálním příležitostem, že nemusela být a vskutku také častěji nebyla zapisována.

Mezi kleriky patřili ovšem i žáci kapitulních a klášterních škol a zejména mezi nimi bujela a tradovala se už v raném středověku svérázná slovesná a zpěvní produkce; většinou užívala latiny, ale sporadicky také národních jazyků. V některých učených nebo moralistních písních probleskovaly náboženské obrazy a motivy, avšak převážná část námětů odrážela pestré životní poměry a nevázanost plynoucí ze sociálně nejistého stavu potulných studentů. Ze západní Evropy máme už v této době jednotlivosti nebo celé sbírky písní mravoučných, politických, pijáckých, milostných, lascivních, satirických, posměšných, parodujících církevní obřady. Bohužel jejich nápěvy, pokud jsou vůbec u textů zachyceny neumovou notací, většinou nelze rozluštit. V českých zemích sice musíme také počítat s existencí této žákovské vrstvy, byť zřejmě ještě málo početné, ale po jejím písňovém repertoáru nebo dokonce produkci v tomto období nezůstalo stop.

**HUDBA ŠLECHTY** Ve sféře šlechty trvaly pravděpodobně po značnou část 11. století podmínky a poměry analogické předchozímu období. Pod pojmem šlechta musí-

me stále vidět jen neusazenou vojenskou družinu knížete a dočasné správce hradů, případně jiné podobné „úředníky“. Teprve v průběhu 12. století se začala formovat nová rodová šlechta, budující si svá panská sídla, v nichž se pak mohla vytvářet zvláštní stavovská kultura sloužící reprezentaci a zábavě. Stále o ní nemáme žádné konkrétní zprávy a snad jen na konci 11. století můžeme uchopit drobnou stopu.

Pod vládou Přemyslovců byly již české země sjednoceny celé století, v roce 1085 se poprvé v historii dostalo českému knížeti Vratislavu II. královské koruny. Podle některých výsledků historického a folklórního výzkumu se zdá, že právě tehdy byla zformována pověst o původu přemyslovského rodu v epicky komponovaný zpěv podle obdobných pravidel, jako v předchozím období zpěv o lucké válce. Jedním z takových principů zpívané epiky je dějová symetrie, kterou vykazuje příběh zapsaný latinskou prózou v Kosmově kronice; příběh začínající pokořením mužů při Libušině soudu, končící pokořením žen po prohrané „dívčí válce“ a se středem v tajemných a symbolických zázracích Přemysla Oráče. Tento střed symetricky obklopují vždy podobné předcházející a pokračující epizody děje. Schéma je výrazným argumentem ve prospěch hypotézy o zpěvním charakteru Kosmovy předlohy. Je nepochybné, že pokud u nás existovali na sklonku 11. století dvorní pěvci, pak právě tato „sága rodu Přemyslovců“ byla aktuální a žádoucí pro zvýšení prestiže přemyslovského krále nebo jeho následníků, kteří chtěli oslavit jeho památku. S touto tendencí je také koncipován známý cyklus fresek ve znojenské rotundě, který zachycuje pověst ve shodě s Kosmovým zpracováním a kterému mezi postavami historických knížat dominuje první český král Vratislav II., ač cyklus vznikl mnoho let po jeho smrti. Důležité pak je, že v oné době mezi sklonkem 11. a začátkem 12. století vskutku bezpečně víme o existenci dvorních pěvců: kníže Vladislav I., syn krále Vratislava II., daroval půdu „jokulátoru svému jménem Dobrieta“. Musilo to být buď v letech 1109—1117, nebo 1120—1125, tedy v době, kdy žil Kosmas a připravoval se – nebo již začal – psát svou kroniku. Dvorní jokulátoři byli na knížecím dvoře nepochybně až do konce našeho období; roku 1176 obdaroval kníže Soběslav II. podobně jokulátora Kojatu, (tentýž?) „Kojata histrio“ byl zaznamenán v nekrologiu podlažického kláštera, kam se zapisovala úmrtí významných osob. Další jokulátory máme dosvědčeny ještě ve 13. století. Nelze ovšem odpovědět na otázku, od které doby působili jokulátoři ve službách českých knížat; snad tu však není nutná přílišná skepse, neboť stálá služba pěvce, chválského statečné činy svého pána a rozptylujícího bojovněky výpravným zpěvem, patřila asi k výbavě vojenských družin od nejstarších dob.

Nový problém se nám rýsuje v úvahách o dvorské hudbě počínaje 12. stoletím. Již Kosmův komentář k vyprávění „starých pověstí“ naznačuje, že v jeho době jejich ústní tradice odumírala, a právě proto ji Kosmas zapsal, aby neupadla v zapomenutí. To by však také mohlo znamenat, že snad ještě jokulátor Dobrieta si zasloužil knížecí dar za šíření přemyslovské epické skladby, ta však už patřila vzhledem k některým zábavným prvkům zřetelně mladšímu období hrdinské epiky. Od konce 11. století se totiž hrdinská zpěvná epika měnila v celé Evropě v literární epos, v syntetické, písemně zachycené skladby značného rozsahu (například francouzská *Píseň o Rolandovi*), a k tomu zřejmě chyběly v českých zemích potřebné podmínky. Dvorská kul-

tura přestávala mít na hrdinské tematice zájem a přecházela k pěstování zpěvné lyriky, kterou od poloviny 11. století rozvíjeli nejprve tzv. trubadúři v jižní Francii a o století později trubčíři v severní Francii a minnesingři v německých zemích. Zpěvná lyrika byla odrazem upevněných feudálních vztahů, vyhranění životního stylu šlechty s jejím zvláštním morálním a společenským kodexem. V jeho rámci patřila mezi ctnosti rytíře statečnost, věrnost a oddaná služba vazala pánovi a také rytířevazala vyvolené paní. Vazalský vztah byl základem tzv. kurtoazní (dvorné) lásky, jejíž definice ve verších vyplňovaly četné *Zákoníky lásky* a jež byla opěvována, diskutována a vyznávána v písních. Tato nová aristokratická kultura vyžadovala ovšem jistý stupeň přepychu dvorského života a zájem o galantní mravy, zábavy a umění. S některými těmito zálibami se neotesaní evropští rytíři seznámili na křížových taženích do kulturnějších zemí Středního východu, třbili je mezinárodním stykem s Byzancí, bez vlivu nebyla ani arabská poezie a kultura. Uvážíme-li poměry v českých zemích, zdá se, že naznačené předpoklady pro tuto novou vlnu rytířské kultury budou splněny až v období 13.—14. století za vlády posledních přemyslovských králů. Příznivá situace mohla však v tomto smyslu snad nastat po polovině 12. století v okruhu dvora Vladislava II., jenž se zúčastnil s českými oddíly druhé křížové výpravy v letech 1147—1149. Vladislav byl v úzkém, ba vazalském vztahu k císaři Friedrichovi Barbarossovi, jehož svatba s Beatrix Bourbonskou roku 1156 se považuje za počátek těsnějších spojení francouzské lyriky se středoevropskou kulturou. Vladislav byl na svatbě přítomen, slíbil tam českou pomoc pro vojenské tažení na Milán a na oplátku obdržel od císaře královský titul. Naskytá se tedy otázka, zda tyto mnohonásobné kontakty se světem soudobého rytířstva nevedly také k přejímání nových mravů, kulturních podnětů a nových zpěvních forem. S tím také souvisí i problém repertoáru jokolátora Kojaty v sedmdesátých letech 12. století: zda totiž to byl stále ještě staromódní zpěv hrdinské epiky, nebo již pokus o nový styl dvorské lyriky kurtoazního charakteru.

Z doby okolo roku 1100 máme také první zprávy o instrumentální hudbě spjaté se šlechtickým prostředím. Při nastolení Břetislava II. roku 1092 hrály prý dívky i chlapi na cestách a rozcestích, kudy se ubíral průvod, na píšťaly a na bubny; v roce 1112 si polský vévoda Zbigniew přivezl z Čech soubor hudebníků („*simphonia musicorum*“) hrajících na cithary a bubny. Zdá se, že v obou případech šlo o soubory určené zábavné hudbě, neboť k reprezentaci byly již v této době určeny trubky a bubny; středověká třídní diferenciací postihovala i hudební nástroje, z nichž trubky byly výlučným symbolem královské, resp. knížecí hodnosti. Cithara jako doprovod dvorského zpěvu musila být tehdy běžným nástrojem; v roce 1107 prý „*nebylo... ani citheristy, který by nebyl rád přispěl knížeti ze svého měšce*“.

**HUDBA PRACUJÍCÍHO LIDU** Z období 11.—12. století máme zato jen drobná doplnění zpráv o zpěvné kultuře lidových vrstev. Na konci 11. století proběhla snad již poslední drastická akce knížete proti zbytkům pohanského kultu a múzických projevů (pohřební lry na rozcestích, bezbožné kratochvíle ve škraboškách nad mrtvými). Od té doby se o pohanských přežitcích kronikáři zmiňují jen sporadicky a nezbývá



než soudit, že se i venkovský zemědělský lid počal vyrovnávat s hudebním myšlením liturgického zpěvu. Osvojení litanického zpěvu *Hospodine pomiluj ny* svým způsobem nepředstavovalo problém, zpěv bylo možné začlenit k typům jednoduché melodiky nepřekračující kvartový rozsah. Svatováclavská píseň byla již potud strukturálně složitější, že její nápěv předpokládal transpozici motivu onoho kvartového rozsahu. Etapa transponování, přenášení úzkointervalových (terciových) melodických jader při výstavbě nápěvů byla nutným předpokladem k osvojování té melodiky, která v příštím období prokazatelně vstoupí do lidových sfér a bude jimi dále rozvíjena.

**OBDOBÍ 13.—14. STOLETÍ | PROVOZOVÁNÍ LITURGICKÉHO ZPĚVU CÍRKVE** V období 13.—14. století se setkáváme v celém rozsahu domácí středověké kultury jak s pokračováním naznačených trendů, tak i s novými skutečnostmi a tendencemi. Především dále vzrůstala mocenská, majetková a ideologická suverenita církve. Pokračovalo narůstání řeholních konventů a počtu řeholníků, a to jak v rádech v českých zemích již zdomácnělých (založeno nových 10 klášterů benediktýnských, 13 cisterciáckých, 2 premonstrátské), tak i v nově příšlých. Zcela příznačně převládaly řády sídlící a působící ve městech, jako byli chudobní františkáni (minorité, roku 1228 v Praze u Sv. Jakuba a dalších 29 konventů) a klarisky (roku 1234 v Praze, konvent blah. Anežky a dalších 6) nebo kazatelé – dominikáni (roku 1226 v Olomouci a dalších 23 konventů) a dominikánky (roku 1240 Brno a dalších 7). Misijní činnost v sousedních zemích rozvíjeli augustiniáni-eremité (od roku 1256 16 konventů), kulturními a uměleckými snahami se nejvíce vyznačovali augustiniáni-kanovníci (roku 1333 Roudnice nad Labem a dalších 10 konventů). Byly tu i mnohé další řády, skromněji zastoupené (různé řehole křižovnické, 20 komend německých rytířů, do roku 1312 8 komend templářských, od roku 1342 4 kartouzy atd.), dohromady však vytvářející hustou a mnohonásobně svázanou vnitrostátní i mezinárodní síť. Za Václava II. a Karla IV. nechyběli v Praze ani kněží či mniši obřadu řeckého, slovanického (Na Slovanech, 1347) a milánského (u Sv. Ambrože, 1355). Obdobně vzrůstaly instituce sekulární; stačí připomenout arcibiskupství v Praze (1344), biskupství s kapitulou v Litomyšli (1344), nové kapituly na Moravě (Kroměříž, Brno ve druhé polovině 13. století), děkanství, hustou síť farních kostelů a všude stále se zvětšující počet systemizovaných kleriků. Početní stav kléru tak dosahoval řádově tisíců osob; jen v Praze ve druhé polovině 14. století odhadl Nejedlý (podle Tomka) úctyhodný počet 1 200 duchovních, znalých liturgického zpěvu, z toho ve Svatovítské katedrále asi 250 duchovních. Neobyčejně proto vzrostl počet vykonávaných bohoslužeb, zejména ve městech, kde se zpěv celodenního cyklu officia stával veřejným, což nelze říci o zpěvu hodiněk ve venkovských klášterech předchozího období. Prakticky celodenního rozsahu nabylo sloužení mší, ve velkých chrámech s několika oltáři probíhaly často mše a jiné pobožnosti simultánně. Je sice pravda, že v takových podmínkách se rozšířila tzv. tichá mše bez účasti chóru, ale přesto byly zpívané mše slouženy více než jednou denně. Od konce 13. století, doby intenzivního mariánského kultu, začínaly bohoslužby už při rozednění tzv. maturou (zvláštní mši o P. Marii), která ve velkých chrámech byla zpívána každý den, v menších městech aspoň o sobo-

tách. Rituál mnoha svátků obsahoval také hojná procesí, v Praze zavedl Karel IV., který zde horlivě shromažďoval „ostatky svatých“ z celého světa, tzv. Den svátostí s velkým procesím a vystavováním relikvií. Stupňující se okázalost bohoslužebného rituálu dosahovala zvláště při těchto oslavách, probíhajících mimo kostel po celém městě, svého vrcholu v pompě a pestrosti složek, které se jich účastnily; sekulární i řádový klérus někdy doslova soutěžily svými liturgickými zpěvy, zpívali žáci městských a církevních škol, při litaních zněl hlas lidu, zabydlovaly se tu dramatické výjevy, nástrojová hudba a extatické exhibice flagellantů. Uvážíme-li vyžadovanou účast na bohoslužbách o nedělních a zasvěcených svátcích, jejichž počet se vyrovnal počtu nedělí v roce, shledáváme, že veřejný náboženský život představoval provoz ohromujícího rozsahu. Na tomto faktu nic nemění ani známé stíny – zanedbávání bohoslužeb, nepřístupnosti při nich, nedbalost zpěváků a někdy neumělost zpěvného projevu a komolení textů, o čemž máme mnoho dokladů zvláště z konce 14. století. Rozhodně to nebyly tyto nešvary v církevním zpěvu, ale jeho rozlehlost a interpretační nároky, co vedlo od 13. století ke konstituování profesionálních pěveckých institucí. Dřívější praxe, při níž pár desítek kleriků za pomoci žáků stačilo vykonávat potřebný liturgický zpěv, nemohla již nyní ve velkých chrámech a kapitulách dostačovat.

Od poloviny 13. století máme bezpečné doklady o existenci chrámových zpěváků – školených a placených specialistů. Dřívější samozřejmá výpomocná úloha žáků církevních škol inspirovala k vytváření systemizovaných a materiálně zaopatřovaných souborů chlapců, kteří byli v Čechách nazýváni „bonifanti neboli dobří chlapci“ (před rokem 1255 u Sv. Víta na Pražském hradě, záhy pak v kapitule vyšehradské, později v Litoměřicích, v Žatci, v Praze u Sv. Havla atd.), kdežto na Moravě byli prostě nazýváni „chudí žáci, kteří navštěvují chór“ (Olomouc před rokem 1258; je zde jmenován i *magister scholarum*, ale svého učitele měli nepochybně i čeští bonifanti od samého počátku). Chlapecký zpěv byl ovšem jen zpestřením zpěvu mužského, jehož postupnou institucionalizaci lze vidět ve zřizování vikářů (zástupců kanovníků), kteří patrně přebírali hlavně soustavné povinnosti zpěvu. Upevňování jejich organizace zřejmě pokračovalo a jestliže roku 1281 existoval u Sv. Víta v Praze kantor, musel tu už být sbor řádných, materiálně zabezpečených zpěváků, kteří mu podléhali; v Olomouci se roku 1286 označovali jako „clerici prebendati“ (prebendami opatření).

Profesionální statut těchto souborů je zřejmý i z toho, že za neplnění povinností musili zpěváci platit pokuty: roku 1326 platili za vynechání malých hodiněk 1 denár, za vynechání matutina 2 denáry. Organizace pěveckých těles, jejich početnost, způsoby zaopatření a speciální povinnosti se během doby přizpůsobovaly novým okolnostem. Dobře známá je péče Karla IV. o vzrůst těchto souborů; současně se založením arcibiskupství vydal statuta a zajišťil velkorysé hmotné zajištění poměrně velkého sboru 24 mansionářů pro kúr P. Marie u Sv. Víta a také později založil několik „poboček“ v Norimberku (1355) a italském Tarenzu (1359). Podle pražského vzoru byli ustavováni mansionáři na náklady knížat a biskupů ve Vratislavi, Magdeburku a u augustiniánů v Brně. Drobnější placené soubory vznikaly nadacemi prelátů, šlechty či bohatých měšťanů k pravidelnému provozování speciálních bohoslužebných zpěvů také v menších kostelích. Je ovšem třeba výslovně upozornit, že všechny tyto soubory byly institucemi církevními a že jejich členy nutno považovat za příslušníky

kléru, byť mnozí získávali jen nejnižší svěcení. Liturgický a paraliturgický zpěv v chrámu byl laikům zásadně zakázán; jestli snad některé nábožné korporace si cestou výjimečných lokálních privilegií nebo tolerovaných zvyklostí vymohly možnost nějakého zpěvu při kostelních obřadech, neznamenalo to ještě existenci „literátských bratrstev“, která v 15. století vznikla právě v tom okamžiku, kdy se organizace profesionálních chrámových zpěváků zhroutila.

Zajímavá by byla problematika sociální a majetkové diferenciaci chrámových souborů. Štědrosti Karla IV. se kupříkladu stala mansionářská místa velmi výnosným zaměstnáním a tzv. „větší mansionář“ si za svůj roční příjem mohl koupit menší dům; menší mansionáři měli poloviční platy. Tyto poměry vyvolaly rozličné spekulace a pěvecké zaměstnání se stalo předmětem obchodu, který ostatně ovládal všechny sféry církevních úřadů a funkcí. Přes všechny stinné průvodní okolnosti se zdá být nepochybné, že profesionalizace přinesla zkvalitnění interpretačních možností v oblasti církevního liturgického a mimoliturgického zpěvu. Kantory, precentory a učitele žáků bychom měli považovat za dobré praktické hudebníky, přední zpěváky a znalce zpěvu; přinejmenším od poloviny 14. století na jejich kvalifikaci dbaly arcibiskupské výnosy a kontrolní vizitace. Umělecky citící preláti sledovali patrně schopnosti chrámových zpěváků s osobním zájmem; biskup Jan ze Středy půjčil svého oblíbeného zpěváka velehradskému opatovi k slavnostní bohoslužbě, avšak brzy se mu stýskalo po jeho překrásném hlasu a vyžádal si ho zpět. Je zřejmé, že tu začíná dominovat estetický přístup k chrámovému zpěvu nad přístupy ryze utilitárními; proto také jsou tak ostře zase viděny nedostatky u jiných, kteří měli hlasy sípavé a chraptivé „jako chrústi“, jako „kočky když na sě určí“.

Z úřední kritiky chrámové hudby se dovídáme, že do bohoslužebného zpěvu pronikala také instrumentální hudba. Církev ji přísně zakazovala v kostele a omezovala v mimokostelních ceremoniích, přitom však bylo z opakovaných synodálních výnosů zřejmé, že nápravy nebylo možno zcela dosáhnout. Pouze varhany byly tolerovány, ovšem jako nenápadná podpora chorálního zpěvu; jakmile byly na nich při mších hrány „rozpustilé písně a tropy v jubilech“, vztahovaly se zákazy i na ně.

**STABILIZACE LITURGICKÉHO ZPĚVU V ČESKÝCH ZEMÍCH** Zmohutnění domácího církevního provozu si vyžádalo i určité reformy. Na počátku tohoto období církev zreformovala vnitřní organizaci a vytvořila systém arcijáhenství, která vykonávala dozor nad sítí farností. Právě tehdy se patrně odhalila nejednotnost liturgie a zpěvního repertoáru; nikoli snad v zásadních předpisech, ale v přesném znění chorálních zpěvů, které se v převažující ústní tradici přirozenou cestou rozbíhaly k novým a ne vždy přípustným variantám. Proto už od třetiny 13. století máme zprávy o reformních snahách pražského biskupství, směřujících k sjednocení. Děkan Vít (kanovníkem od roku 1234, zemřel 1271) nechal opsat nové zpěvní knihy, sám prý bděl nad jejich správností a zřejmě se také zasadil o to, aby byly rozmnoženy i pro další kapitulní a farní kostely. Musilo jít o rozsáhlou akci, neboť celá činnost děkana Víta byla podrobně zachycena v tzv. Análech Otakarových. Anály se bohužel nevyjadřují jasně o tom, v jakém notačním systému byly nové zpěvní knihy zapsány. Dosavadní zpěvníky byly vesměs zapsány adiastratickou neumovou notací, která právě způsobovala „chyby a zmatky“ ve zpěvu, selhávala-li paměť. O závazném znění chorálních nápěvů mohla zjednat jasno jen tzv. chorální notace, užívající linkové osnovy a soustavy klíčů. Není tedy vyloučeno, že se děkan Vít vlastně staral o prosazování u nás nového notačního systému v celé pražské diecézi. V činnosti děkana Víta pokračoval biskup Tobiáš z Bechyně (1279—1296) a zdá se, že na sklonku 13. století byla uni-

fikace liturgie a jejího zpěvu v Čechách dovršena. Morava si oproti tomu v liturgii a také v notaci uchovávala rozdílné rysy až do doby olomouckého biskupa Jana ze Středy (1364—1380), který reformu vyhlásil roku 1376. V Čechách mezitím proběhla nová a zřejmě velmi důsledná reformní činnost prvního pražského arcibiskupa Arnošta z Pardubic (1344—1364), opět provázená v roce 1363 pořízením nových skvostných knih, do nichž byla uložena suma tehdejšího zpěvu sekulárního ritu. Dochovaly se takřka v úplnosti a zahrnují zpěvy pro mši (ordinarium missae, sekvenciář, I. díl graduálu) a officia (třísavzkový antifonář). V těchto zpěvnících vládne monumentální a vzorový typ specifické české větve chorální notace, tzv. nota rhombica (kosočtvercová nota), jež u nás vyzrála v uplynulém století a byla užívána (od dob reformy též na Moravě) i v dalších staletích.

**REPERTOÁR LITURGICKÉHO ZPĚVU** Produkce liturgického zpěvu pokračovala v Evropě ve směru nastoupeném už v minulých staletích. Tropy a další formy „středověkého chorálu“, spjaté s poetickými texty (hymny, sekvence, rýmovaná officia), se stále ještě rozrůstaly a mnoha cestami pronikaly do českých zemí. Stále ještě bylo nové tvorby zapotřebí pro nově zaváděné svátky, například svátek Božího těla ve 13. století, pro četné mariánské svátky a oslavy nových světců. A tak i domácí tvořivost smíme přes všechnu opatrnost předpokládat v mnohem větší míře než v dřívějších obdobích. V první řadě se obohatil kult světců českého původu a zvláště dobře už můžeme rekonstruovat liturgii svatováclavskou.

Ve zpěvech mše se pestře prolínalo několik historických a stylových vrstev. Části propria, stále přejímané z obecných zpěvů o mučednících, patřily k nejstarším gregoriánským zpěvům. Novou skladbou však bylo rýmované *Alleluja Consolator miserorum*, vypjatá melismatická kompozice mladšího původu. Zpěvy ordinaria představovaly produkci předchozího období – *Kyrie fons bonitatis* (z 10. století), *Gloria* a *Credo* (z 11. století), *Sanctus* a *Agnus Dei* (s rýmovanými tropy z 12. století). Zpěv sekvence mohl být zvolen z několika možností. Nebereme-li v úvahu obecné zpěvy, bylo k dispozici 5 sekvencí s veršovanými texty českého původu, z nichž tři užívaly starších melodií cizí proveniencie, u dvou je pravděpodobný také domácí původ nápěvu. Na základě dobové zprávy víme, že jednu z nich (*Dulce melos cum concentu*) složil na sklonku 13. století dominikán Domaslav, „Čech původem“, který byl autorem většího počtu skladeb; do sekvence *De superna hierarchia* zašifroval v akrostichu své jméno („Domazlaus predicator“), avšak nápěv převzal z jiné skladby. V repertoáru sekvencí 14. století bylo u nás prokázáno několik dalších textů, jež vykazují obdobné znaky jako sekvence Domaslavovy; je otázka, zda jejich autorem byl on sám, nebo zda tehdy existoval celý okruh básníků a hudebníků, kteří rozmnožovali náš chorální repertoár. Dobová zpráva dále uvádí, že Domaslav složil ještě historie o sv. Václavu a sv. Ludmile; nepochybně jde o dochovaná úplná rýmovaná officia, která pak ve 14. století většinou vytlačila starší formuláře a rozšířila se v pražské i olomoucké diezi. Bude ještě třeba podrobit tyto rozsáhlé cyklické chorální skladby hlubší analýze, než bude možno stanovit Domaslavův podíl na jejich hudební složce. Kromě tvorby k oslavě sv. Václava vznikala i další repertoár zpěvů o sv. Vojtěchu, Ludmile (se-

kvence, hymny, rýmovaná officia), o sv. Prokopu (svatořečen roku 1204), na Moravě asi od poloviny 14. století o sv. Cyrilu a Metoděvi. Poslední dva svátky ukazují, že se dostalo historického uznání také světcům spjatým se slovanskou bohoslužbou, kterou církev kdysi u nás tvrdě potlačila. Zvláštní pozornosti se těšily svátky zemských patronů (sv. Vít, Zikmund), patronů diecézí, kapitulních chrámů apod. Arcibiskup Jan z Jenštejna (1380—1396) prosadil roku 1386 zasvěcení svátku Navštívení P. Marie a složil pro něj officium. Jan z Jenštejna vůbec patřil k nejplodnějším autorům liturgických zpěvů, nápěvy k nim však byly, pokud víme, přejímány z chorálního fondu.

Liturgické velikonoční hry pokračovaly ve svém vývoji ve sféře monastické i sekulární. Dobře je v tomto období doložen typ třídní hry, provozovaný benediktýnkami u Sv. Jiří na Pražském hradě. Prokazatelně byly zařazovány nové zpěvy (například i dialogická část velikonoční sekvence *Victimae paschali laudes*) a zvětšoval se také počet osob, o jejichž akcích máme již první „režijní“ údaje.

**POLYFONIE V LITURGICKÉM ZPĚVU** Liturgická polyfonní hudba se stala ve 13. až 14. století širokým komplexem stylovým, druhovým a repertoárovým, ačkoliv stále ještě byla v liturgii jen výjimečným obohacením předepsaného chorálního zpěvu.

Na sklonku 12. století dospěl vývoj raného organa k jakémusi rozštěpení na dvě linie. V pařížské katedrále Notre Dame se vytvořilo středisko progresivní, teorií sledované polyfonní kompozice, která ve skladbách liturgických (nové organum, clausula) a mimoliturgických (conductus) rozpracovala nové polyfonní techniky, specifický typ tzv. modální rytmičky a notace. (Rytmičké vzorce šesti modů – trochej, jamb, daktyl atp. – kombinovaly dlouhé a krátké tóny v určitých jednoduchých poměrech; trochej 2 : 1, jamb 1 : 2, daktyl 3 : 1 : 2 apod.). Tato umělecká produkce se stala základem souvislého vývoje polyfonie ve Francii 13.–14. století (epochy Notre Dame, ars antiqua, ars nova), ve 14. století se vynořily osobité skladebné proudy v Itálii a v Anglii a specifickou syntézou na počátku 15. století (kolem 1430) se zformoval nový, brzy univerzální sloh renesanční polyfonie. Celou tuto linii polyfonního komponování směřujícího k vytváření hudebního artefaktu (res facta) lze dobře sledovat v pramenech, neboť zapisování hudby bylo pro ni nepostradatelné nejen k zachycení a poté šíření výsledku (skladby), ale i pro sám kompoziční proces.

V druhé linii pokračovala vícehlasá improvizáční praxe, jež vcelku konzervovala či nanejvýš jen vytříbila pravidla a zvyklosti raně středověkého organa. Jejím domovem byly především kláštery a kapituly, teprve později (snad od 14. století) pronikala mimo tyto komunity kleriků. Celou tuto linii nebo lépe řečeno celé toto široké pole lze jen obtížně zkoumat, neboť k samotné improvizaci nebylo třeba notačního zápisu a také udržování a šíření některých ustálených a obzvláště pěkných výtvorů se dlouho mohlo odehrávat v ústní tradici. A tak doba, ve které se hojněji začaly objevovat zápisy prostých organálních útvarů, znamenala vlastně krizi této improvizáční praxe jako takové; signalizovala také nejistotu ústní tradice a reprodukce paměti na přechodu k novověké písemné tradované kultuře.

Obě tyto – jen hrubě a schematicky vymezené – vrstvy středověké polyfonie vzešly z oblasti liturgické produkce a nadále v ní setrvaly. Pro organální praxi byl samozřejmou základnou chorál, jehož melodie tvořily vždy hlavní a výchozí hlas; přidaný hlas se pohyboval zpravidla ve stejném, táhlém a metricky neřízeném rytmu a vytvářel s výchozím hlasem konsonantní souzvuky. Záleželo už jen na muzikálních schopnostech zpěváka, zda druhý hlas jen pasívně sledoval chorální melodii (například v paralelních kvintách), nebo zda dovedně využil celého tónového prostoru a kombinoval souběžný pohyb s protipohybem, zda formoval opravdu zpěvnou melodii, tu a tam ji vyzdobil rychlejší kolorатурní pasáží apod.

V českých zemích se dochovaly zápisy organálních útvarů zhruba z téže doby, jako jinde ve střední Evropě, tj. z intervalu od sklonku 13. století až do 16. století; existovalo jich však ve své době nepochybně více, jak o tom svědčí různé dokumenty, například inventáře knihoven. Nejstarším našim dokladem vůbec by mohl být testament olomouckého děkana Bartoloměje, který roku 1268 odkázal kostelu zpěvní knihu („nové dvousvazkové matutinale“) s organy („cum organis“). Podobné zmínky o organech se vyskytují i u některých zpěvů v chorálních zpěvnících. Interpretace těchto poznámek nicméně způsobuje potíže, neboť latinské slovo „organa“ může znamenat také varhany. Přesto je pro starší dobu pravděpodobnější, že takové poznámky u chorálních zpěvů vyznačovaly spíše obvyklé nebo oblíbené úseky pro organální improvizaci, nikoli hru na varhany. (V případě odkazu děkana Bartoloměje je navíc k nevíře, že by podle údaje závěti měly varhany mít cenu pouze 2 hřiven stříbra; obnos je vskutku přiměřený pro dvě knihy.)

Je tedy velmi pravděpodobné, že organální improvizace u nás existovala po celé 13.—14. století. Pro naše úvahy je důležité, že domácí záznamy organálního zpěvu jsou v pestrém a spletitém vztahu typů a variant k pozůstatkům této produkce ve švýcarských, německých, rakouských, slezských a polských kláštorech, s nimiž naše kláštery měly prokazatelná spojení. Z toho můžeme vyvodit, že repertoárová šíře české organální praxe byla analogická střeoevropským poměrům. Dochované zápisy z celé střední Evropy pak potvrzují, že se organální improvizace mohla uplatňovat v kterémkoliv zpěvu obřadu mše nebo officia. Přesto se ovšem některé liturgické zpěvy staly oblíbenější pro organální zpracování. V případě lekcí (v mešních epistolách, evangeliích a ve vánočním matutinu, pro které byla snad určena organa z odkazu děkana Bartoloměje) šlo nepochybně od nejstarších dob o zpestření a oživení monotónní recitace; v sólových partiích responsoriálních zpěvů (verše Aleluja a responsorií) o příležitost k vyniknutí tvořivých sólistů. Ve zpěvech mešního ordinaria se zřejmě uplatnil sbor, právě tak jako v hymnech, sekvencích a veršovaných tropech, kde se ještě nápadněji stupňoval svěží písňový účín této mladší chorální produkce.

V památkách z českých zemí můžeme nadto na sklonku 14. století sledovat pozoruhodné známky dalšího vývoje tohoto organálního stylu, který směřoval od improvizace k vytváření skladeb v pravém smyslu slova: ve výchozích hlasech přestávaly figurovat tradiční chorální nápěvy a objevovaly se nově tvořené melodie nebo nové úpravy melodií existujících, v přidaných hlasech se uplatňovaly promyšlenější stavebné postupy (práce s motivem, symetrické formové zaokrouhlení), rozmanitě bylo užíváno principu výměny hlasů. Konečně na samém sklonku období se do organálních skladbiček promítaly vlivy z druhé vrstvy středověké polyfonie: modální a pestřejší menzurální rytmika, odlišné harmonické normy a vedení hlasů. Byla-li ovšem organální praxe okolo roku 1400 otevřena podnětům ze sféry umělé kompozice, lze se právem domnívat, že ani ona nezůstávala za branami klášterů, ale že už tehdy pronikl organální styl a repertoár i do sekulárních kostelů a stával se obecným majetkem. Dlouhá životnost jeho stylových prvků v 15.—16. století v laickém prostředí literárních bratrstev (srv. s. 119) je asi potvrzením tohoto názoru.

Menzurální polyfonní kompozice měla kolem roku 1200 své hlavní centrum v pa-

řížské katedrále Notre Dame a po celé 13. století se z Francie šířily nové formy, techniky a jejich teoretické výklady. Do střední Evropy dospěla tato produkce patrně až ve druhé polovině 13. století a pokud můžeme soudit z dochovaných pramenů, byly to stále výhradně kláštery, které až do poloviny 14. století získávaly, „importovaly“ notované materiály z Francie. Obrat zřejmě nastal teprve kolem poloviny 14. století, kdy ve střední Evropě počaly vznikat autochtonní opisy, což nasvědčuje tomu, že se v této době hudba nového menzurálního polyfonního stylu ve střední Evropě pevněji uchytila a počala tu být tradována. Mnohé náznaky a některé dochované památky vypovídají o tom, že podobný proces se odehrál také v českých zemích.

Když Petr Žitavský, autor Zbraslavské kroniky, psal okolo roku 1330 o „novotách mravů“, zmínil se také o hudbě. Tento slavný citát byl už několikrát mylně vyložen. „Zpěv lámanými hlasy v kvintách a půltónech“ (tj. rytmický vícehlas) se považoval za lidový dvojhlas v paralelních sextách (Nejedlý); údaj o kvintách a půltónech je však písařskou chybou, neboť v kronice Františka Pražského, která doslova přebírá pasáž ze Zbraslavské kroniky, čteme „v kvintách a kvartách“. Podstatný smysl výroku však spočívá v něčem jiném: „[onen] vícehlasý zpěv, který kdysi pěstovali dokonalí hudebníci, se dnes ozývá při tancích a na náměstích.“ Při tanci se nutně musel ozývat zpěv metricky a rytmicky určitý a právě taková rytmika, ať již menzurální či modální, vyznačovala umělou francouzskou polyfonii. Žitavský říká, že kdysi takový rytmický vícehlas pěstovali dokonalí hudebníci a měl jistě na mysli vzdělané hudebníky – kleriky a chrámové zpěváky; Žitavského „kdysi“ pak zřejmě znamenalo „v době mého mládí“, tj. na sklonku 13. století. Menzurální polyfonie byla tedy u nás známa mezi vzdělanými hudebníky od sklonku 13. století a v třetině 14. století pronikla mezi „laiky a farizeje“ na náměstí; to jsou důležité údaje.

Z forem notredamské polyfonie se v liturgickém zpěvu uplatňovalo především organum nového typu, dvou- až čtyřhlasé zhudebnění responsoriálních zpěvů mše nebo officia (graduale, Aleluja, responsoria). Ve spodním hlasu (tenoru) užívalo příslušnou chorální melodii, přikomponované hlasy promyšleně střídaly fakturu: buď exponovaly k jednotlivým tónům chorálu rozsáhlá melismata, nebo s nimi postupovaly v přesně stanoveném a téměř shodném rytmu. Této druhé technice se říkalo discantus a úseky pracované diskantovou technikou se nazývaly clausuly. Jednoduchou úpravou clausuly, tj. jestliže byly vrchním hlasům (nikoli tenoru) podloženy různé texty, vzniklo moteto. (Byla to vlastně další modifikace principu tropu, neboť nové „přídavné“ texty zpravidla komentovaly a rozváděly původní liturgické texty „mateřského“ organa.) Pokud byly nové texty motet liturgického nebo aspoň duchovního charakteru, mohlo se moteto také uplatňovat v bohoslužebném zpěvu.

Nové polyfonní útvary byly kompozičně a interpretačně mnohem náročnější než improvizované staré organum a vyžadovaly vsutku dokonalé, vzdělané hudebníky. Je tedy jisté, že v českých zemích se potřebné podmínky pro pěstování této produkce vytvořily opravdu až na samém sklonku 13. století a pouze v takových institucích, které disponovaly dobrými a ambiciózními zpěváky. Nebylo jich u nás patrně mnoho, avšak přece jen máme k dispozici stopy, poukazující k existenci interpretační i tvořivé činnosti v oblasti menzurální polyfonie.

Prvou stopou jsou fragmenty z hudebního rukopisu, který byl napsán ve Francii

na konci 13. století či na samém začátku 14. století a který obsahoval latinská duchovní moteta z poslední třetiny 13. století. Lze už sotva zjistit, kde, kým a k jakým účelům byl u nás původní rukopis užíván; jeho trosky byly později (snad v Českém Krumlově) užity jako předsádky kodexu s teologickými traktáty. Další stopa pochází z polského kláštera ve Starém Sączu, kde se dochovaly fragmenty s notredamským repertoárem organ a motet. Hlubší průzkum odhalil, že těmito fragmenty (na proužky rozřezanými listy z původního kodexu) byla zpevněna vazba jedné starosączeské knihy někdy v 15.—16. století; už předtím tam však byl nalepen list s textem tříhlasé písně, která se unikátně vyskytuje v českém prameni z 15. století. Přičteme-li k tomu, že i některé další hudební památky ze St. Sączu souvisejí s českou hudební tradicí, že tam zřejmě pronikal polyfonní repertoár z Čech, že vůbec české konventy klarisek byly ve spojení a stycích s konventy polskými a že se do polských klášterů uchýlovali řeholníci prchající z Čech i se svými majetky v době husitské revoluce, pak nelze vyloučit, že starosączeské fragmenty pocházely z českých zemí. Při jaké příležitosti by se nějaké rukopisy s francouzskou polyfonií 2. poloviny 13. století dostaly do Čech, nelze sice přesně určit, avšak určitou možnost k tomu dávaly pokusy Václava II. o spojenectví s francouzským králem Filipem IV. Sličným v letech 1303—1304, kdy probíhala ve Francii četná diplomatická jednání.

A ještě jeden spolehlivý doklad pěstování menzurální polyfonie v Čechách na začátku 14. století: soupis knih opatovického kláštera, pořizený před polovinou 14. století, uvádí „liber discantorum operis Pragensis“, čili knihu diskantů, která byla v Praze napsána a možná i přímo vytvořena. Současně je pravděpodobné, že tyto diskanty (tj. menzurální skladby novějšího stylu, nikoli stará organa) byly provozovány v Opatovicích.

Mohli bychom s touto knihou pražských diskantů spojit (aspoň hypoteticky) nějaké konkrétní dochované skladby? Snad tu stojí za úvahu dva zajímavé případy. Za prvé: ve vyšebrodském rukopisu č. 42 je zapsán *discantus super Magnificat* (s textem *Magnificemus dominum*); přesněji je možno skladbu označit za kratičké tříhlasé moteto, jež mohlo opravdu vzniknout někdy na začátku 14. století. Druhý příklad odhaluje ještě hlubší kořeny. Pražský breviář z poslední třetiny 14. století obsahuje textový incipit tropu *Vidit rex omnipotens* ke graduale *Viderunt* s poznámkou, že má být zpíván třemi zpěváky před chórem. V rukopisu, který je dnes uložen v Innsbrucku, se nachází moteto s textem *Vidit rex omnipotens*, které je ve skutečnosti tropem (úpravou) původního organa *Viderunt*. Text *Vidit rex* nebyl dosud nikde jinde zjištěn a innsbrucký rukopis má i další pozoruhodné shody s repertoárem jednohlasu a vícehlasu v českých zemích. Nabízí se tedy lákavá a pravděpodobná domněnka, že tři sólisté vyčlenění ze sboru ve svatovítské katedrále zpívali skladbu známou dnes z innsbruckého rukopisu, jež je nesporně středoevropským (a možná tedy pražským) výtvořem, vcelku zdařile napodobujícím organa notredamského stylu v jeho raných fázích.

O provozování menzurální polyfonie při bohoslužbě máme u nás i další doklady – pozitivní zprávu z Hradce Králové k roku 1374 a opakovaná nařízení pražských synod v letech 1366, 1371, 1379, jimiž se zakazuje při mši zpěv „rondelů neboli rozpustilých kantilén“. Je to zároveň důležitá stopa k něčemu jinému, totiž k existenci polyfonie mladšího stylu tzv. francouzské ars novy 14. století.



Zmíníme se o ní níže; zde stačí jen konstatovat, že produkce francouzské ars novy nechtěla být a až na zvláštní výjimky také nebyla hudbou liturgickou (a s liturgickými texty), a církevní úřady proto právem bránily jejímu provozování v kostele.

Na sklonku tohoto období vznikla u nás řada polyfonních liturgických skladeb, které nelze jednoduše vztáhnout k stylům francouzské hudby 13.—14. století; bližší příbuznost bychom spíše prokázali s liturgickou polyfonií v Itálii či Anglii. Zdá se však, že tyto skladby – většinou zhudebnění textů ordinaria missae, jmenovitě Credo a Sanctus – není třeba odvozovat z cizích vzorů či nějakého importu. Jejich kořeny jsou patrně, tak jako v Itálii či Anglii, ve sloučení nových stylových prostředků menzurální kompozice (zejména rytmiky) s prvky a pozůstatky starší organální praxe, zejména její harmonické složky. Jako by se uzavíral kruh: výše na s. 52 jsme se zmínili o „modernějších“ organálních projevech, nyní vidíme menzurální kompozice s archaickými rysy. V obou skupinách dojde ještě ke krystalizaci, ale jejich tradice bude trvat i v následujícím historickém období (srv. s. 119).

4.2  
MIMOLITURGICKÝ REPERTOÁR KLÉRU Neobyčejně bohatý a pestrý soubor zpěvu a hudby představuje v tomto období paraliturgická produkce. Její pozoruhodný vzestup lze vysvětlit na jedné straně zmožutněním kléru a celého osvětí v řeholních konventech, kapitulách, farnostech, na školách a od poloviny 14. století i na univerzitě. Tu všude rostly také řady talentovaných tvořivých jedinců, kteří rozvíjeli typy a formy duchovního básnictví a zpěvu, známé z dosavadní tradice a poznávané z nových množících se zdrojů evropského umění. Na druhé straně to nepochybně byla příznivá odezva, která byla stimulem a sociální objednávkou nové tvorby.

K funkcím, které paraliturgická tvorba plnila v předchozím období (tj. kult, jeho propagace a popularizace, snad také již vážná sváteční zábava), přistupovala nyní ve zvýšené míře estetická funkce, překonávající raně středověký asketický a střízlivě funkcionalistický postoj k uměleckým projevům. V komunitách kléru se vytvářel stále větší prostor pro osobní záliby i kolektivní zábavu; například v polovině 14. století se dostalo roudnickým augustiniánům privilegia rozdělit společný dormitář do cel, aby měli řeholníci více klidu ke studiu a k pěstování umění. Blíže neznámý řeholník dedikoval svému spolubratru dvojhlasou skladbičku s výslovnou zmínkou, že je to „nejkrásnější“ rondellus. Tohoto přehodnocení se dostávalo i mnoha útvarům, které na první pohled vypadaly jako pokračování mladší liturgické tvorby tropů a veršovaných forem. Dochovaly se nám často jako doplňky a přípisky v liturgických zpěvnících, celou jejich sbírkou je rukopis V H 11 ve SK ČSR, který pochází z koleje pražské univerzity a byl napsán ve druhé polovině 14. století. V pramenech bývá poznamenáno, že tyto skladby se mohou zpívat jako tropy k antifonám, ke zpěvům mešního ordinaria či propria apod., ale ze širších souvislostí je zřejmé, že mohly být prováděny také samostatně. Právě o tom vypovídá citovaný univerzitní rukopis, který byl zřejmě pořízen k provozování takového svátečního vážného zpěvu.

Rejstřík duchovní lyriky zahrnuje drobné formy blízké se písním i rozsáhlé skladby

komplikovaných forem, tzv. lejchy. Jejich obliba musela být značná; snad nejproslulejší z nich byl lejch *O Maria mater Christi* asi z poloviny 14. století, který byl v různých adaptacích spojen s liturgickými zpěvy Aleluja, Kyrie, Gloria a s milostnými písněmi *Jižt mne vše radost ostává a Krátká mi se radost stala*. V 15. století byly tyto skladby označovány jako Závišovy („*Závišovo Kyrie*“, „*Závišova píseň o světské lásce*“), ale četné dosavadní pokusy o ztotožnění Záviše s některou historickou osobností nevedly k úspěchu; zdá se jen, že stopy nejstarších zápisů vedou do jižních Čech a do okruhu augustiniánských konventů. Melodika lejchů vycházela z pozdně středověké chorální nápěvnosti, která často exponovala bohatou melismatiku, ale současně i sylabické úseky, jež měly při souhře verše a nápěvu značně pravidelné metrické členění. Tyto partie bývaly pod tlakem menzurální polyfonie a světské hudby „svévolně“ interpretovány v jednoduché pravidelné rytmičce, často modální. V kratších skladbách docházelo při tradování k melodické simplifikaci, která také vedla k modální či menzurální interpretaci a k přeměně strofických skladeb tohoto typu v písně (například chorálně znějící *Nascitur de virgine* se v českých zemích proměnilo v popěvek s instrumentálními mezihrami). Postihovalo to nejen skladby jednohlasé, ale i jednodušší organální dvojhlasy, zejména strofická benedicamina, tj. tropy *Benedicamus domino*. Melismatické *Benedicamus domino*, známé ze švýcarského kláštera v Engelbergu a polského Starého Sączu, dostalo v Čechách text *Martinus episcopus* a v této sylabické písňové podobě bylo tradováno ještě v 16. století s českým textem *Chvaltež pána andělé*. (Naproti tomu prastaré benedicamen 12. století *Johannes postquam senuit*, které už kolem roku 1300 mělo v Čechách sedm odjinud neznámých textů, včetně textů o sv. Václavu a Prokopu, nepřešlo k melodickému zjednodušení, zpísnovění, a během 14. století patrně vymizelo.) Tímto způsobem se nakonec sblížily písňové útvary vzešlé z pozdní chorální tvorby s latinskými písněmi (cantiones) vyrůstajícími z obecné soudobé nápěvnosti, která stmelovala melodické postupy různých vrstev duchovní a světské hudby, polyfonie a lidové hudby v nejširším slova smyslu.

Stěžlí lze ovšem vést mezi nimi přesné hranice; v cantiones se však více vyhranila dvojdílná či třídílná symetrická forma (AB, AAB pro každou strofu) s pravidelnými obměnami a návraty jednoduchých motivů, s častými hudebními rýmy, ba reprízami článků; vládla tu pravidelná metrika a nekomplikovaná rytmičce, ať již izochronní (v níž všechny rytmické jednotky jsou stejné, jen poslední tón článku je prodloužen), nebo modální (disponující několika rytmickými jednotkami). Také těmito latinskými písněmi byly interpolovány liturgické zpěvy; některé texty to přímo signalizovaly svým námětem i slovními narážkami, například píseň Jana z Jenštejna *Mittitur archangelus*, jež se vkládala do sekvence *Mittit ad virginem*. Jiné písně k tomu opravňovaly už jen námětem (oslava svátků a svatých) a u této skupiny nepochybně převažovalo mimoliturgické uplatnění. Geneze písní probíhala nejrůznějšími způsoby. Některé písně jistě měly svůj původní nápěv, který složil autor textu. Původnost nápěvu ovšem neznamenala výsledek úsilí o originalitu podle dnešních měřítek, neboť skladatelé obvykle tanul na myslí určitý známý vzor, který třeba bezděčně napodobil. Nebylo tudíž velkého rozdílu proti rozšířenému

postupu, kdy byl vytvořen text k určité starší melodii, která přitom mohla být třebaš obměněna, nebo vyhledána nějaká starší melodie pro nový text. Tak se tradovaly, rozrůstaly a většily série příbuzných nápěvů, dohromady tvořících určitý typ; najít ovšem počátek této řetězové reakce typové tvorby je dnes už sotva možné, a proto musíme autory hudby považovat za anonymní a neztotožňovat je automaticky s případnými známými autory textů. (Například kartuzián Konrád z Hainburgu působil v pražské kartouze v letech 1345—1350 a podnítil tu několik napodobitelů; v této době patrně vznikala repertoár univerzitního rukopisu V H 11. Tvorba Jana z Jenštejna spadá do sklonku století.) Přestože mnohé tradované a rozvíjené písně měly své kořeny ve starším středoevropském a některé patrně západoevropském repertoáru, patřily Čechy — zejména od založení univerzity — k nejvýznamnějším ohniskům, odkud se ve druhé polovině 14. století šířila nová tvorba do okolních zemí.

**POLYFONIE V MIMOLITURGICKÉ HUDBĚ KLÉRU** Z hlediska funkcí přísluší k této sféře hudby „mezi liturgií a vážnou zábavou“ také řada polyfonních forem. Převedení dvojhlasých tropů do podoby písně nebylo jediným výsledkem vývoje organálního stylu. Na sklonku třetího období českého středověku zasáhla organální improvizace také jednohlasou písňovou produkcí. Lze předpokládat, že se tak stalo ve větším rozsahu, než nám dokumentují domácí prameny a než napovídají prameny sice cizí proveniencie, ale spojené mnoha vlákny s tehdejší repertoárem v českých zemích. Několik nizozemských pramenů nasvědčuje tomu, že se šířil prostřednictvím studentů a absolventů Karlovy univerzity a že zahrnoval nejpoblárnější písně (*Dies est leticie*), kdežto polské prameny poukazují spíše na styky klášterů (*Jesus Christus nostra salus*). Výše jsme se pokusili dovodit, že patrně na sklonku 13. století pronikl do českých zemí také menzurální styl francouzské epochy Notre Dame. Je ovšem příznačné, že v celé střední Evropě se spíše než náročné umění liturgického organa (vyžadující vynikající sólisty v katedrálách, pro jejichž okázalý rítus bylo koncipováno) prosadila jednodušší paraliturgická forma pěstovaná hlavně jako stavovské společenské umění kléru. Byl to tzv. *conductus* (konduktus), písňový útvar s básnickým textem náboženského, moralizujícího až společensky kritického obsahu; hlavní nápěv nebyl převzat z chorálu, ale vytvořen skladatelem a umístěn do spodního hlasu, zatímco vrchní hlasy byly komponovány zpravidla v diskantové technice, tj. v modálním syrrytmickém postupu. Střední Evropa ovšem uměleckou úroveň notredamského konduktu značně zploštila: namísto rozsáhlých komponovaných konduktů převzala jen typy krátkých strofických skladeb v symetricky zaokrouhlených formách; převládaly duchovní náměty, oslava svátků nebo světců. Tím si středoevropský konduktus otevřel cestu do kostelní bohoslužebné hudby, kde byl patrně obecně tolerován. Nositeli produkce a tradice konduktových písní nebyly již jen kláštery, nýbrž i sekulární kléru a studenti. Náš nejstarší pramen této hudby pochází sice z cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodě (rukopis č. 42 z roku 1410), ale jeho písar Přebík výslovně uvádí, že zapisuje skladby ze sekulární tradice. V českých zemích se konduktová produkce poměrně značně rozvinula, a přestože ji

nacházíme hluboko do 15. století ve spojení s bohoslužbou, měla nepochybně primární uplatnění v zábavné společenské hudbě v komunitách kleriků a na školách. Svědčí o tom některé v podstatě nenáboženské texty s reminiscencemi na Vergilia, se zálibou v učených slovních obratech, v grécismech apod. (Autor písně *Paranymphus adiit* zašifroval do akrostichu své jméno Paulus, nic víc však o něm nevíme.) Pro naše konduktové písně je typický svižný rytmický proud mozaikovitě budované melodiky, jednohlasé „vsuvky“ mají ráz interjekcí, vzájemného pokřikování hlasů s humornými pointami; úvody, mezihry a závěry mají instrumentální ráz, a proto není pochyb, že při jejich provozování vydatně pomáhaly nástroje. Kromě konduktové kompozice se zřejmě záhy přišlo na svéráznou dvojhlasou improvizaci, opírající se o jednoduchý typický model, který bylo možno mnohotvárně variovat i opatřovat improvizovanými texty. Jestliže právě takový typ hudby byl vhodný kupříkladu pro studentské koledování, pak se nelze divit, že byl brzy převzat do populární hudby ve městech a ozýval se k nelibosti kronikáře Petra Žitavského „při tancích a na náměstích od laiků a farizeů“.

Z forem francouzské polyfonie 13. století se také motetu dostalo svérázného středoevropského protějšku. Import francouzských motet zasáhl sice střední Evropu v druhé polovině 13. století, ale malé povědomí o jejich genezi zřejmě způsobilo, že napodobující tvorba uchopila jen některé jejich znaky – modální rytmus a různost textů v jednotlivých hlasech. Středoevropské moteto (nazývané podle významného naleziště také „engelbergské“) bylo dvojhlasé, v tenoru nemělo výsek chorální melodie, ale samostatně utvořenou melodii a vrchní hlas (motetus) postupoval s tenorem přibližně ve shodném rytmu; svým způsobem to byl hybrid moteta a konduktu. Na rozdíl od francouzského moteta, které se světskými francouzskými texty (a spoluúčastí nástrojů) záhy přešlo do světské kultury, zůstalo latinské středoevropské moteto s duchovními texty a vokální interpretací ve sféře klášterů a zřejmě si ponechávalo možnost liturgického použití. Tento znak je zachován i u motet české provenience, majících v několika případech v tenoru liturgický text (antifony *Veni sancte spiritus* a *Alma redemptoris* a dokonce tropované *Credo*); na druhé straně výskyt paraliturgických písňových textů, ať již předem existujících (*Christus surrexit, Omnis mundus iocundetur*), nebo vytvořených ad hoc prokazuje jejich uplatnění ve společenském zpěvu. Nejstarší zápisy motet v českých zemích se dochovaly až ze sklonku období v tzv. Trnavském rukopisu, který pochází patrně z Moravy. Analýzou zápisů v početných pramenech 15.–16. století (včetně pramenů z okolních zemí, které bez nejmenších pochyb čerpaly z českého repertoáru, například trevírského rukopisu 322/1994 nebo krakovského rukopisu 2464) lze nicméně spolehlivě rekonstruovat vývoj motetového stylu u nás a jeho zvláštnosti.

S dvojhlasými „engelbergskými“ motety se Čechy seznámily zřejmě už v první polovině 14. století; několik skladeb z engelbergské sbírky je u nás přímo doloženo. V průběhu století, nejspíše až ve druhé polovině, však započal zajímavý proces inovací a nakonec podstatných proměn „engelbergského“ typu, totiž přikomponování dalších hlasů až po pětihlas a přechod od modální rytmiky 13. století k bohatší menzurální rytmice 14. století. S tím souviselo i zkrácení skladeb; v engelbergských

motetech se několikrát opakoval tenor, kdežto motetus při opakování tenoru uplatňoval nepříliš odlišné variace. Je pravděpodobné, že při těchto „variacích“ se střídali a spolu „závodili“ improvizující sólisté; redukované skladby byly zase přiměřenější sborovému provedení. Kolem roku 1420 pokračoval vývoj rytmiky převodem ze starší třídobé prolace k dvoudobé (čili od 6/8 taktu k 2/4) a v 15. století ještě dalšími změnami (srv. s. 120). Tento proces modernizace engelbergských motet není mimo českou oblast nikde dosvědčen; bylo by tedy možno hovořit o „českém motetu“, jež ve druhé polovině 14. století dovršilo vývoj „engelbergského“. Vysvětlení možná spočívá v okolnosti, že v německých zemích zůstalo moteto zakleto v uzavřeném prostředí klášterů, jejichž umělecká tvořivost během 14. a 15. století vesměs vyhasla, zatímco v českých zemích musíme předpokládat přechod klášterních uměleckých tradic do sekulárních sfér, ba i snad do sféry laické kultury, ve kterých se udržely i v období husitské revoluce a takřka zlidověly v reformačním období 15.—16. století. Tomuto přechodu také dobře odpovídal proces proměn (redukce sólového zpěvu, rytmická modernizace a simplifikace). Ani francouzská moteta 13. století nebyla zřejmě v českých zemích neznámá, jak o tom svědčí stopy v českých a polských pramenech (výše citované fragmenty z Českého Krumlova a Starého Sączu) a v trevírském rukopisu, zásobeném českým repertoárem. Zde je zapsáno moteto ze slavného montpélierského rukopisu 13. století (*Iam novum sidus – Iam nubes*) v úpravě odpovídající výše zmíněným proměnám „českých“ motet. Patrně to ovšem byly výjimky: latinská duchovní moteta se ve 13. století vytratila z francouzského repertoáru a ve sféře kléru přece jen nemohly být ve větším rozsahu provozovány světské skladby, navíc s francouzskými texty.

Podobně výjimečné ve sféře kléru muselo být rozšíření tzv. izorytmického moteta francouzské provenience. Tato konstrukčně náročná forma období ars nova rozhodně nebyla koncipována pro liturgickou funkci. Pěstování izorytmického moteta řešícího spíše světské než náboženské problémy vyžadovalo okruh hudebních znalců a milovníků hudby, kteří „hledají jemnosti umění“, jak zdůrazňují soudobé zprávy z Francie. Ve sféře kléru však u nás neumíme takové středisko emancipované umělecké tvorby a recepce bezpečně lokalizovat. Proto spíše překvapuje, že i v českých zemích nacházíme stopy francouzské motetové tvorby z konce 14. století a dokonce tříhlasé izorytmické moteto očividně domácí provenience *Ave coronata – Alma parens*; je to ovšem skladba strukturálně poměrně jednoduchá, s duchovními mariánskými texty, takže lze připustit její provozování v bohoslužebné hudbě. Na začátku 15. století se o ní zmiňuje také vratislavský traktát o menzurální hudbě, který ji uvádí v souvislosti s dalšími skladbami doloženými aspoň zčásti v českých pramenech. Vzhledem k repertoárovým souvislostem mezi slezskou oblastí a jádrem českých zemí lze předpokládat, že i další v traktátu citované skladby prošly na sklonku středověkého období českým polyfonním repertoárem. Připomínaná francouzská moteta (*Appolinis eclipsatur – Zodiacum signis, Degentis vita – Cum vix – Vera pudicitia*, blíže neznámé *Fenix Arabie*) se vyskytují i v některých středoevropských pramenech, jejich tradování však nepochybně souviselo s prostředím univerzity, a proto se o této produkci 14. století zmíníme ještě níže (srv. str. 77).

Ars nova přispěla do vývoje polyfonie ještě typem kantilénové písně, v níž je pohyblivá hlavní melodie, umístěná v nejvyšším hlasu, doprovázena klidnějším pohybem instrumentálního tenoru, případně kontratenoru. Tento útvar patřil sice světské hudbě, milostné lyrice dvorských písní, avšak kantilénová faktura ovlivňovala od druhé poloviny 14. století písnovou tvorbu duchovního charakteru a nakonec (v 15. století) také tvorbu liturgickou. Typ kantilénové písně měli nepochybně na mysli církevní hodnostáři, když zakazovali „*rondely čili rozpustilé kantilény*“ zpívat v chrámu, a kritické církevních zlořádů, když hovořili o zpěvu, který „*viece k tanci popúzie, než k náboženství*“ (M. Jan Hus). I když je z těchto výroků patrné, že kantilénové písně s duchovními latinskými texty pronikaly do bohoslužebného zpěvu, jejich doménou bylo přece jen zábavné společenské muzicirování kleriků a studentů (např. *rondellus Flos florum*, srv. str. 68).

Vícehlasé písně skladby v českých pramenech zahrnují ještě typ, který vznikl na sklonku středověkého období (snad kolem roku 1100) a který byl sloučením konduktové a kantilénové sazby. Úvod, mezihry a závěry byly utvářeny jako melismatická kantilénová věta bez textu a byly provozovány instrumentálně; úseky s textem měly konduktovou sylabickou a syrrytmičnou sazbu a byly zpívány. Svými funkcemi nevybočuje tento typ vícehlasé cantio z rámce, ve kterém se stále pohybujeme, ale vyspělejší úroveň kompoziční práce a svým rozšířením nepochybně překonával typ konduktových i kantilénových útvarů. Životnost a oblíbenost těchto písní byla velmi dlouhá – provozovaly se ještě v 15. století a když pak byly v konfrontaci s novým renesančním polyfonním stylem cítěny jako archaické, odštěpovaly se z nich aspoň jednotlivé hlasy (někdy tenory, někdy diskanty) a žily pak jako jednohlasé písně dalšího století (srv. s. 121).

**NELITURGICKÁ JEDNOHLASÁ PÍSEŇ** Dosavadní výklad paraliturgické hudby probral vrstvu víceúčelové produkce, jež mohla obohacovat bohoslužbu v chrámě i poskytovat muzikální potěšení příslušníkům kléru při jejich sváteční společenské zábavě. Je třeba si všimnout také dalších funkčně odlišných vrstev. Charakter společenské produkce kléru, jež nemohla proniknout do bohoslužby, měly latinské skladby vysloveně interního stavovského zaměření. Zmínili jsme se, že do této vrstvy patřila ve Francii umělecky významná tvorba rozsáhlých polyfonních konduktů. V českých zemích k ní pandán nenacházíme. Snad jen umělecky nenáročnější produkce vážných, moralistických a učených písní studentských měla obdobné rysy, zvláště na sklonku období, kdy se náměty obracely od stížností ryze žákovských k postižení krize v kléru vůbec (například píseň *Contra omnes status*); též písně „proti wikleřistům“ sem zřejmě spadají (*Omnes attendite*). K početným textům se nám však zachovalo jen málo nářevů (*Prima declinatio, O quantum sollicitor*) a tato vážná větev byla kromě toho jen dílčím zlomkem žákovského zpěvu, který v ostatních větvích exponoval témata světského zaměření z pozic, jež sotva můžeme označit za postoje kléru.

Další vrstvu představovaly skladby s českými texty, jejichž nepřipustnost pro bohoslužbu byla evidentní a jejichž rozšíření mimo okruh kléru naráželo zase na náročnost obsahu a formy. V některých případech je zřejmé, že omezení této české produkce na prostředí klášterů či kapitul bylo způsobeno právě jen sociálně psychologickými faktory. Na počátku 13. století vznikla tzv. *Píseň ostrovská (Slovo do světa*

stvořené), kterou jen větší myšlenková obtížnost odlišovala od známých písní *Hospodine pomiluj ny* a *Svatý Václave*. Ač se tedy mohla stát další lidovou duchovní písní – a možná, že o století později by k tomu již byly podmínky – nestalo se tak. Proto také se nám nedochoval její nápěv, kdežto nápěvy *Hospodine pomiluj ny* a *Svatý Václave*, zapsané přece až ve 14. století, se dochovaly jen proto, že tyto písně mezitím zlidověly. Je pravděpodobné, že bylo více takových případů písní a zpěvních skladeb, které se dnes nacházejí v kategorii básní v „resortu“ literární vědy. Je nutno sice připustit, že ve 14. století se zvyšoval podíl nezpívané, ale čtené (nebo předčítané) poezie, přesto má však muzikologie v řešení tohoto problému dosud mnohé rezervy. V prostředí kléru setrvaly i skladby komplikovanějších forem, kupříkladu lejchy. K původním českým lejchům náležela *Otep myrrhy*, poetická parafráze Šalamounovy *Písně písní*; ve druhé polovině 14. století byly však překládány i původně latinské lejchy, známé ze zmíněného univerzitního rukopisu V H 11 (*O, Maria, matko božie* a „Závišův“ *O, Maria, matko milostivá*).

Konečně je třeba zabývat se obsáhlou složkou duchovní tvorby užívající mateřského jazyka, která sice až do sklonku 14. století, předtím, než můžeme počítat se vzdělanými laiky, nepochybně vznikala v řadách kléru, ale funkčně kolísala mezi jeho sváteční hudbou a popularizací náboženského kultu a myšlení v širších vrstvách národa. Ve 13.—14. století nabývá tato propagační tendence odlišné podoby: nebylo již nutné bojovat proti pohanství a získávat lid pro vyznávání základních článků víry a státní ideologie. Více bylo třeba překonávat pasivitu, do které věřící stále hlouběji vrhala výlučná role kléru při provádění stále okázalejší bohoslužby, a poskytovat konkrétně názorný výklad náboženství, nezastiňovaný abstraktní scholastickou učeností. K překonání formálních rysů v náboženství pozdního středověku byla namířena činnost sv. Františka z Assisi (zemř. 1226) a jeho poetické učení o lásce k člověku a k přírodě. V etapě narůstání církevní krize a úpadku náboženského života ve 14. století rostlo úsilí sloučit ideje raného humanismu s křesťanstvím v hnutí „nové zbožnosti“, tzv. devotio moderna. Čelný nizozemský myslitel a hlasatel tohoto hnutí Gerhard Groote pobýval ve druhé polovině 14. století v Čechách, byl ovlivněn kazatelskou činností Waldhauserovou, Milíčovou a humanistickými snahami v českých augustiniánských konventech. Na pozadí těchto myšlenkových proudů lze pak vysvětlit i „vlastenectví“ kléru, jeho pozornost k českému jazyku a dokonce polemické hájení názorů o oprávněnosti náboženské literatury v mateřském jazyku (Vojtěch Raňkův z Ježova se v tomto sporu zastal i laika Tomáše ze Štítného). Nemůže proto překvapit ani narůstající překládání privilegovaných církevních knih a součástí liturgie: nejdříve částí, poté celé bible a různých liturgických zpěvů. Již v první polovině 14. století byly provozovány liturgické velikonoční hry se vsunutými českými překlady. Velikonoční doba vyvolala v život i dramaticky prováděné, ale v podstatě lyrické planky Kristovy matky pod křížem (formu lejchu má například planka *Pláče mému hodina*) a hry pašijové. Provozování dramatických výjevů předvádějících biblické události jsou doložena i při jiných svátcích, zejména těch, při kterých byla konána procesí, tj. na Květnou neděli, o Božím těle a Nanebevstoupení Páně. Zdá se, že to vše byly hry česko-latinské,

přičemž se české úseky postupně vzdávaly zpěvu a byly toliko recitovány. Uplatňovala se tu také instrumentální hudba. V roce 1366 byly všechny tyto hry konané při liturgických oslavách zakázány pražskou synodou; ze skutečnosti, že se zákazy opakovaly ještě v dalších letech (1371, 1379) lze vyvodit, že se nikdy nepodařilo potlačit je úplně.

Překládání liturgických zpěvů se soustřeďovalo zvláště k oněm historicky mladším poetickým útvarům, jakými byly hymny a sekvence. Některé zpěvy si přitom podržely svou chorální rytmiku (hymnus *O salutaris hostia – Ó spasitelná oběti*), jiné byly interpretovány modálně; tuto „nestylovou“ interpretaci máme dosvědčenu i u latinských předloh (*O lux beatissima – Ach, světlosti blažená*). V obou citovaných příkladech jde jen o části příslušných liturgických skladeb, o jejich „pointy“, jež se dobře hodily k tomu, aby se přeměnily v písně s novou samostatnou tradicí. Podobně bylo přeloženo nebo parafrázováno mnoho latinských písní, o kterých jsme hovořili výše (*Jesus Christus nostra salus – Otče Bože všemohúci*). Z oblasti liturgie pocházela také píseň *Buáh všemohúci*, která byla českou parafrází německé písně *Christ ist erstanden* vzniklé ve 12. století a uplatňující se v závěru velikonoční hry. Vzhledem k tomu, že česká skladba plnila tutéž funkci, bylo by možné předpokládat její existenci mnohem dříve, než je – asi v šedesátých letech 14. století – dosvědčena jako samostatná mimoliturgická píseň. Tehdy, v letech působení Konráda Waldhausera, ostrého kritika církevních nešvarů, se zpívala v kostele před jeho velikonočním kázáním. Je pozoruhodné, že současně zpívali přítomní Němci její německou verzi a klérus latinskou verzi *Christus surrexit*. Píseň *Buáh všemohúci* dosáhla na sklonku století neobyčejné popularity; týnský farář se pokusil v roce 1399 její zpěv zakázat, způsobil tím však velké pobouření a byl arcibiskupem Olbrazem uvězněn. V českých zemích byla tradována v češtině, němčině a ve dvou latinských verzích, z české verze se odštěpila polská verze a některé české strofy přešly do polské písně *Bogurodzica* a do německé písně. Nápěv byl u nás několikrát upraven do polyfonní podoby: v organálním stylu (*Deus omnipotens*), ve stylu „českého“ moteta (*Christus surrexit – Chorus novae – Christus surrexit*) a v kantilénovém stylu na způsob varhanního preludia k zpěvu obce (*Buáh všemohúci*). Podobně všeobecné oblibě se těšila píseň *Jezu Kriste šedřý kněže* asi z poloviny 14. století, jejíž vybroušený nápěv zpočátku (při procesích o Božím těle) přednášeli klerikové, kdežto lid se připojil – tak jako v nejstarších českých písních – závěrečným Kyrieleison. Tato obvyklá forma „návěku“ písně netrvala dlouho a po půlstoletí si celou píseň osvojily široké lidové vrstvy. Církev, která striktně zakazovala zpěv lidu v kostele, musela učinit výjimku aspoň u čtyř nejstarších a nejoblíbenějších písní a v roce 1408 povolila zpívat písně *Buáh všemohúci*, *Hospodine pomiluj ny*, *Jezu Kriste šedřý kněže* a *Svatý Václave*. Je ovšem nepochybné, že písní v ústech lidu bylo již mohem více a jejich narůstání bylo obtížné zastavit. Krize v církvi se prohlubovala a kritická vystoupení kazatelů, M. Jana Husa, jeho předchůdců a současníků, se zaměřovala stále ostřeji a pronikavěji k náboženským, morálním a sociálním problémům doby. Praxe lidového zpěvu písní po kázání se stala tradicí Betlémské kaple a bezpochyby nejen její. Vznikaly nové písně politické a polemické, písně prodchnuté hledáním nové pravdy (*Pravdo milá*,



*tiežem tebe*) a předzvěstí budoucího boje (*Slyšte rytíři boží, asi roku 1411*). Tato produkce vzdělanců a drobného kléru, který dával svou tvořivost do služeb formujícího se husitského hnutí, byla již prologem nového dějinného období české středověké hudby.

**SVĚTSKÁ HUDBA KLÉRU** Tato předhusitská produkce zároveň tvořila hraniční pole mezi vrstvami duchovní a světské tvořivosti kléru. Světský moment ostřeji vystupuje jen v tvorbě žakovské, jež udržuje rejstřík témat ve stálé kontinuitě s předchozím obdobím. V českých zemích se nepochybně změnila kvantita této produkce po založení univerzity a po zhuštění sítě městských škol. Doklady se proto množí, avšak ve valné většině se dochovaly pouze texty, nikoli nápěvy, které nicméně u značné části produkce musíme předpokládat. Světský ráz měly především skladby „bohémské“, milostné (i v parodickém tónu, například známé *Detrimentum patior*), až nepokrytě lascivní a obhroublé (*Naše sestra Jana*). Své světské bytování žáci snášeli nezřídká se šibeničním humorem (*Již k nám zima přišla, žáčkové odraní*) a v ponížené žebrotě, maskující se intelektuálním vtípem makarónských textů („...*jedli bychom často rádi, sed ubi cibaria?*“) nebo sváteční koledou (*Pomni hody na provody*), při níž šlo hlavně o skrovný obolus (*More festi quaerimus: „rač nám dáti peněz šest...“*). Posledně citovaná píseň má vynikající melodické kvality, jiná skladba (*Angelis cantantibus*) byla malou suitou vícehlasých koledních popěvek „hodných žáčků“. Na sklonku našeho období zasáhla tuto zdánlivě nadčasovou sféru žáků, věčných vagantů mezi společenskými stavy, složitá a konfliktní ideově politická realita. Modifikovala a aktualizovala i erotické písně („...*jedna wiklefsce pozvala k sobě panice...“*) i oblíbené parodie liturgických obřadů a zpěvů, které se kdysi v celé Evropě vybíjely bujnými „oslími svátky“ na den Mláďátek a bodrými pijáckými mšemi, které ale kolem roku 1410 sáhly k posměšné „wiklefské mši“.

**HUDBA ŠLECHTY, DVORSKÝ ZPĚV** Od 13. století se dostáváme na pevnější půdu také v úvahách o hudbě v prostředí šlechty. Šlechta se svými mocenskými ambicemi stala důležitým činitelem osudu českého státu a její rostoucí bohatství vytvářelo pozvolna předpoklady k přepychovému životnímu stylu, s nímž by mohla jít ruku v ruce potřeba okázalé reprezentace i jemnějších kulturních zálib. Tento proces je dosvědčován soudobými kronikami a zprávami především na královském dvoře posledních Přemyslovců, avšak jen výjimečně probleskne v okruhu šlechty jako celku. Snad právě ve zvýšeném soustředění na politické soupeřství s mocí panovníka šly stranou umělecké zájmy, což zdaleka nelze říci o aristokracii sousedních zemí, Francie či Itálie. Zatímco kupříkladu francouzské letopisy nás zpravují o bohatém kulturním životě velmožů a jejich dvorů, česká kronika tak řečeného Dalimila, nesporně odrážející ideologii a zájmy české šlechty a sepsaná kolem roku 1310, neobsahuje ani jediný náznak uměleckých zálib v této vrstvě; jako by se česká šlechta rozptylovala pouze turnaji, lovem, medovinou a hrou v kostky.

A přece se ve střední Evropě už od poloviny 12. století rozvíjel tzv. rytířský zpěv, německý minnesang, inspirující se dvorskou lyrikou trubadúrů v jižní Francii

a přejímající nejen její pojetí rytířských ctností a dvorské lásky (srv. s. 46), ale často také poetické motivy a melodie, svérázně ovšem obměňované a přetvářené. Směr šíření vedl od jihu k severu Německa. Velký zápas pěvců na hradě Wartburgu roku 1207 uzavřel etapu prvých počátků a otevřel půlstoletí kulminace tohoto umění básníků a hudebníků v jedné osobě, aristokratů i drobných rytířů, kteří se pohybovali na dvorech významných velmožů v německých zemích. Brzy také přicházeli do Čech, kde působili na dvorech posledních Přemyslovců a později snad také v sídlech některých českých pánů (Remunta z Lichtenberka, Jana z Michalovic). Nedochovaly se nám hudební zápisy, ale máme četná historická svědectví; nicméně se zdá, že tato tvorba neměla u nás širší dosah. Reinmar von Zwetter opěvoval nadšeně krále Václava I., pobyl u jeho dvora od roku 1236 asi 5 let, ale stýskal si, že – podoben šachistovi – má sice krále, ale „bez dámy a bez jezdců a věží“, že nemá „sedláka natož koníka“. Přesto u nás zakotvili mnozí další (Sigehar, Friedrich von Sunburg aj.). Podpora minnesingrů měla očividně politické pozadí u Přemysla Otakara II., který počítal s jejich propagandou v německých zemích ve prospěch svého úsilí získat císařskou korunu. Obdiv básníků k Přemyslovi velikosti, statečnosti a štědrému mecenášství byl bezpochyby upřímný, neboť po tragickém pádu na Moravském poli vznikl jímavý žalozpěv na smrt krále Otakara II. Nepochybně umělecké důvody měl pro podporu minnesangu Václav II., který patrně sám skládal písně; v Manesském rukopisu se mu připisují tři texty vynikající úrovně. Hostil na svém dvoře celou plejádů básníků a hudebníků: Ulrich von Etzenbach tu napsal rozsáhlý literární epos o Alexandru Velikém a Prahou snad prošel i Heinrich von Meissen, zvaný Frauenlob (zemřel 1318), který oslavil Václavovo pasování na rytíře roku 1286 a oplakal jeho smrt roku 1305. Frauenlob byl tvořivý hudebník, zatímco ostatní minnesingři, dosvědčení u pražského dvora, nevynikali výraznou hudební invencí. Je zajímavé, že po veřejném ohlasu jejich tvorby nemáme ani stopy, kdežto na písně vynikajícího představitele „zlatého věku“ minnesangu Neidhardta von Reuenthal (zemřel kolem 1240) se ještě o více než století později pamatoval kronikář Petr Žitavský a M. Jan Hus. (U Neidhardta bychom možná našli nápevné podněty pro českou písňovou tvorbu spíše než u Frauenloba, jehož vlivy byly shledávány staršími výzkumy. Ovšem individuální přímý vliv určitého skladatele ani nelze v této sféře typové tvorby hledat; byly to spíše obecné rysy a typické prvky poetiky a melodiky minnesangu, které jedině ve svém úhrnu mohly působit na domácí tvořivost). Od sklonku 13. století pak minnesang ve své původní podobě nenávratně dozníval, přecházel od zpěvního umění k předčítané poezii, zatížená navíc těžkopádným a učeným mudrováním a přemírou náboženské tematiky; v těchto polohách se pohybovaly skladby Heinricha von Mügelna, který dlel na pražském dvoře za krále Jana Lucemburského a Karla IV. až do roku 1358.

Lucemburští panovníci měli ty nejlepší předpoklady k tomu, aby nahradili odumrávající německý minnesang soudobým francouzským dvorským uměním. Je přece dobře známo, že ve službách krále Jana působil Guillaume de Machaut, vynikající představitel polyfonie éry ars nova, autor mnoha izorytmických motet a kantilén

nových písní čerpajících z forem a látek truvérského zpěvu. Blízkost Lucemburků k francouzské kultuře a jejich umělecké sklony vidíme i na osudech Janova nejmladšího syna Václava, vévody lucemburského a brabantského, básníka početných francouzských balad, rondelů a virelais, štedrého mecenáše literátů a umělců všeho druhu. Karel IV. byl vychován u francouzského královského dvora právě v době prvního rozmachu a značného ohlasu ars novy, jež tehdy vystoupila jako provokující avantgardní hnutí a setkala se s nadšením i kritikou širší než jen umělecké veřejnosti. Karel několikrát navštívil Itálii, kde tehdy rychle vzkvétalo polyfonní písňové umění trecenta, byl v přátelských vztazích k papeži Klimentu VI., jehož avignonský dvůr byl centrem polyfonního umění Francouzů i Italů. Ve světle těchto faktů se jeví neexistence dokladů o pěstování francouzské či italské hudby 14. století v českých zemích téměř jako neuvěřitelná, ba nemožná. Tato situace vedla historiky k lákavému závěru, že pražský dvůr uměnilovných Lucemburků se stal střediskem moderní francouzské a italské hudby, že české země zasáhla přímo francouzská kulturní vlna a záře italského humanismu. Hlubší rozbor nás však nutí zaujmout zdrženlivé, ba skeptické stanovisko v interpretaci těchto otázek.

Machautovo působení v Janových službách nelze vykládat tak přímočaře, jak se často děje. Machaut byl Janovým sekretářem, věrně ho provázel na cestách křížem krázem celou Evropou, ale nikde – ani v Machautových verších, ani v jiných zprávách – nenacházíme žádné narážky na nějaké funkce dvorního básníka nebo hudebníka, nikde se nedovídáme o provozování jakékoli, natož Machautovy vlastní hudby v okolí krále Jana. Proč by Machaut ve své rozsáhlé oslavné básni *Přátelská útěcha* nevyzdvihl, že Jan byl nejen statečný rytíř, ale také znalec umění, kdyby tomu tak vskutku bylo? Proč by se nezmínil, že svého pána těšil nebo bavil hudbou a zpěvem? Pobyt krále Jana v Čechách byly ostatně velmi sporadické a vždy krátké, takže tu sotva mohl rozkvést nějaký dvorský život, zvláště když Pražský hrad byl neobyvatelný a česká šlechta hleděla na Jana jako na cizince a kořistníka. Ne vždy pobýval s Janem v Čechách i Machaut; dnes se odhaduje, že mohl v Čechách prožít asi 12 měsíců, ale rozptýlených do deseti let. Je sice nepochybné, že již tehdy Machaut komponoval, ale většinu svého díla vytvořil až po usídlení v Remeši roku 1340. Přestože nelze vyloučit, že někde v Praze zazněla hudba Machautova či jeho vrstevníků, je zcela nepravděpodobné, že by zde od dob krále Jana vznikla nějaká soustavná tradice dvorské hudby francouzské provenience, že by zde musely být zanechány její zápisy nebo že by byla od domácích hudebníků zachycena a trvaleji fixována. Od třicátých let se králevic Karel staral o obnovu Pražského hradu a od sklonku čtyřicátých let, kdy byl korunován, se datují jeho delší pobyty v Čechách, v nichž bychom mohli spatřovat předpoklad k vytváření dvora a dvorské kultury. Stěží to však mohla být kultura francouzská. Je známo, že již dříve byla na zámok českých pánů poslána francouzská družina královny Blanky po měsíci zpět domů (1334), víme, že také druhá Janova manželka Beatrix Boursborská nepobyla v Praze dlouho, což česká šlechta zcela zjevně vítala. Po roce 1348, kdy zemřela královna Blanka, se i Karlovy vztahy k Francii a její kultuře musely stát pouhou vzpomínkou a v dalších letech bezpochyby převládla opět středoevropská kulturní orientace pražského dvora. Pěstování hudebního umění v pravém slova smyslu není na pražském dvoře doloženo a nezdá se být ani pravděpodobné. Reportoár hudebníků, kteří jsou tu dosvědčeni, naprosto neodpovídá nárokům umělecké písňové produkce své doby. Ani občasná slavnostní příležitosti (návštěvy cizích velmožů, například kyperského krále Petra roku 1364, kterou popsal Machaut v básni *Dobytí Alexandrie* a při níž napočítal 35 různých hudebních nástrojů), jež rozhodně nesmíme podceňovat a při nichž bylo možné zaslechnout něco ze soudobé francouzské či italské polyfonní tvorby, však patrně nepřispěly k založení a rozvíjení soustavnější tradice vícehlasého umění na pražském dvoře. V tomto ohledu nebyla situace lepší ani za Václava IV., který příliš nedbal o dvorský život, Hradu se vyhýbal a není známo, že

by mezi jeho soukromé záliby patřila hudba. Do sklonku 14. století spadá ustavování organizovaných kapel provozujících dobovou vícehlasou hudbu nejen na panovnických dvorech (Videň, Krakov), ale i ve službách bohatých velmožů (Francie, Anglie). Zdá se, že pro české poměry máme negativní svědectví v alegorické *Nové radě* Smila Flašky z Pardubic, který doporučuje Václavovi, aby měl na svém dvoře zpěváky, kteří „*každý zůláště svú notú rovná se s druhým v jednotu*“. To napovídá, že na počátku Václavovy vlády taková kapela neexistovala a při způsobu Václavova života lze sotva soudit, že mohla být později založena.

Ačkoli je pravděpodobné, že na dvoře Lucemburků příležitostně zazněla francouzská či italská polyfonní hudba, přesto zde nelze usuzovat na její pravidelnou, institucionálně zabezpečenou existenci a na založení tradice, jež by využívala mezinárodních spojení dvora k soustavnému importu a pěstování umělecké tvorby odpovídající své době a své společenské funkci. Tím méně lze v tomto smyslu uvažovat o pěstování této náročné produkce v řadách české šlechty.

**DVORSKÁ INSTRUMENTÁLNÍ HUDBA** Skepse v řešení problému náročné dvorské písňové kultury však neznamená, že by bylo možné upřít vrstvě šlechty rozvíjení hudebních aktivit a recepce hudby vůbec. I se základními životními okolnostmi a rituály feudální společnosti a s nenáročnými zábavami se pojily aspoň základní užitkové hudební projevy, jako lovecké či válečné signály nebo fanfáry při turnajích a slavnostech. Hodokvasy byly nepochybně provázeny improvizovanou instrumentální hudbou potulných píštěců, hudců, citharistů apod. Patrně od 13. století můžeme počítat s tím, že jejich cesty vedly ve zvýšené míře českými zeměmi; jejich hlavním působištěm byla ovšem města a chvilková angažmá v prostředí šlechty byla pro ně asi jen řídkým darem štěstěny. Zdá se málo pravděpodobné, že pro zajištění takové užitkové hudební kulisy měla šlechta své vlastní soubory muzikantů; nepochybně se však bez nich neobešel panovnický dvůr přemyslovských a lucemburských králů, kde byly reprezentační potřeby a slavnostní příležitosti mnohem hojnější.

Z pozdního středověku víme bezpečně o trubačích a bubenících, kteří byli placeni jako lepší livrejovaní sloužící a měli pohotovost od troubení „budíčků“ přes oběd s hlučnými přípitky až do „večerky“. Zpočátku byli pro tyto služby zjednávaní potulní muzikanti, ale stálý dvorský život, pokud ho v některých obdobích panovníci udržovali (Přemysl II., Václav II., Karel IV.) zřejmě vedl k delším nebo stálým angažmám. Karel IV. měl bezpečně kolem roku 1360 dva oblíbené trubače Jana a Velka, kterým platil velmi štědrě; za 20 kop grošů jejich ročního důchodu bylo možno koupit středně velký dům. Zpráva zdůrazňuje, že jejich hra krále vytrhovala ze vši zasmušilosti a naplňovala chutí k nové práci; to však budí pohybnosti, zda se jednalo vsuktu o signální trubače nebo spíše o příslušníky jiné kasty dvorských muzikantů, obstarávajících zábavnou a taneční hudbu. Ta však nemívávala trubače, ale píštěce, hudce, loutnisty, jak je doloženo například u anglického dvora Edvarda III., který měl v roce 1345 19 takových muzikantů. Z Karlovy éry víme o dvou píštěcích (Svach „Zlatá ruka“ a Mařík kolem roku 1352), mohli to však být jen nejlepší hudebníci většího souboru, protože se Karel o nich vyjadřuje jako o mistrech. K existenci nějakého většího počtu muzikantů v okruhu dvora poukazuje také Karlovo jmenování „krále hudců“ (rex histrionum). Podle analogií z jiných zemí by to spíše měl být jen čestný titul, kterým býval uznán „král“ muzikantského cechu, spolku hudebníků působících ve městě, ale Karlův obšírný a nadšený popis jeho hry ve jmenovacím dekretu naznačuje bližší spojení „krále hudců“ se dvorem a možná i jeho urozený původ. Dodejme,

že do roku 1358 působil u dvora také Heinrich von Mügeln, minnesinger, kterého si král Jan vážil jako virtuosa na fidulu. Velké slavnosti (korunovace, vítání kráľů či kráľoven) provázal ovšem značný příliv muzikantů z blízkého i dalekého okolí. Roku 1255 byla přivítána kráľovna Markéta, manželka Přemysla II., „*velkým plesáním i s rozličnými hudebními nástroji*“, při návratu Václava II. roku 1283 z dlouhého vězňení v Sasku „*všude se tluče v bubny a také se v citory bije, trubky tu s ozvěnou zvučí, zní dotekem nejedna lyra... Šašci tu skotačí hned, sbor plesá... zpívají sluhové vtipně...*“ Korunovace Václava II. byla pravým hudebním festivalem, při němž se zpívalo, recitovalo, žonglovalo, hrálo na trubky, bubny, píšťaly, lyry, cithary, harfy, dudy. Čeští panovníci měli očividně zalíbení v kratochvilích s muzikanty. Václav II. byl vyobrazěn v heidelbergském rukopisu, jak obdarovává hlouček špíľmanů, Karel IV. prý kolem roku 1360 zvlášť vděčně přijal iluminovaný kodex s 58 výjevy ze života potulných hudebníků. Václav IV. zaměstnával trubače Jana (1396), pišťce Hanuše Blutmara (1398) a snad uposlechl básnické *Nové rady* Smila Flašky, který doporučoval: „*pišťce, hudce ty měj také, od strun stroje všelijaké, tiem se tvá hlava posílí.*“ Vzor panovnického dvora mohli napodobit asi jen nemnozí velmožové; víme, že své trubače a pišťce české i německé národnosti měli moravští markrabí Jan Jindřich (1349–1375) a Jošt (1375–1411) a také biskup Jan ze Středy měl hudce Filipa a Ješka, který hrál na „české křídlo“ (ala bohemia).

Repertoár všech těchto stálých i potulných muzikantů byl v podstatě totožný. S větší nebo menší hudební vynalézavostí a hráčskou dovedností improvizovali virtuózní, lyrické nebo taneční skladbičky, o jejichž přesné podobě nemáme ovšem mnoho vědomostí. Nepochybně bylo v pozadí každého takového kusu určité „téma“, snad oblíbený popěvek nebo aspoň abstraktnější nápevný model, melodický typ. Tento základ byl opakován, variačně rozpráván a stylizován podle možností daného nástroje. Jen čistou náhodou a zcela ojediněle byly některé modely zapsány; předpokládá se, že v českých zemích k nim patří i dvě patrně k tanci určené skladbičky, z nichž druhá je opatřena záhadnou poznámkou „czaldy waldy“. Není vyloučeno, že to byla „témata“ jakési taneční suity, která připojila k pomalejšímu krokovému tanci rychlý tanec skočný, tj. ono „czaldy waldy“ (snad zkomolené turecké *saldy maldy* s významem „dát se do tance“). Obdobnou dvojici tanců známe z Itálie: vážně obřadné *Lamento di Tristano* bylo následováno rychlou rottou. Rozvoj těchto tanečních dvojic pokračoval v renesanci a stal se vskutku základem barokní taneční suity. Naznačené instrumentální improvizace byly v principu jednohlasé, mohly být ovšem zpestřeny primitivními praktikami lidového vícehlasu, tj. heterofonií, paralelismy nebo prodlevou (bordunem).

Pro dobré hudebníky se nabízely ještě jiné způsoby obohacení zábavné či taneční hudby uplatněním polyfonie, jejíž přitažlivost a rozšíření do všech typů a druhů hudby se ve 14. století rychle stupňovaly. Vcelku snadno mohl být do improvizované instrumentální hudby převzat konduktový styl s modální syryrytmií obou hlasů; rytmicky živý nápev se ukrýval ve spodním hlasu (srv. s. 57). Snad ještě příhodnější sazbu představovala faktura dvojhlasého moteta s jednoduše rytmizovaným tenorem a pohyblivým vrchním hlasem. Zdá se, že tato faktura pronikla ve 14. století do improvizovaných písňových a tanečních kusů. „Tématem“, oporou pro improvizaci byla rovnoměrně, tj. většínou ve shodných rytmických hodnotách probíhající „pomalá“ melodie ve spodním hlasu (tenoru), nad níž se perlila pohyblivá koloratura vrchního hlasu (diskantu). Tenorovým „tématem“ mohl být nějaký známý nápev nebo aspoň jeho obrys: očividně však vznikaly typové tenorové melodie, které byly schematicky konstruovány tak, aby se k nim dobře vytvářely kadence (závěry, předěly) ve vrchním hlasu a aby byly pregnantními „příznávkami“, řídicími kroky tanečníků. Takové „prefabrikané“ tenory nacházíme často s poznámkami, které někdy patrně označovaly název tance (*Die*

*Orlof, La Spagna*), jindy připomínaly začátek nějakého textu (*Min heil min trost*). To ovšem znamená, že k takovým jednoduchým „tanečním tenorům“ byly buď improvizovány či vytvářeny hlasy s texty nejspíše písňového rázu, nebo byly „taneční tenory“ z nějakých dvojhlasých písniček odvozovány a dále užívány k taneční improvizaci. Tato praxe je známa z 15. století, kdy se uplatňovala ve dvorském tanci zvaném ve Francii *basse danse*, v Itálii *bassadanza*. Doklady *basse danse* jakožto typu tance existují sice už od začátku 14. století, jenže bez náznaků jejich hudební podoby. Nálezy „tanečních tenorů“ ve středoevropských pramenech (například v rukopisu pražské SK ČSR XI E 9 pocházejícím ze Štrasburku) kladou používání improvizovaných praktik taneční hudby k *basse danse* do doby o století starší. V této souvislosti je pozoruhodné, že některé jednoduché kantilénové písně z českých pramenů kolem roku 1400 měly tenory totožného typu jako „taneční tenory“ a způsob utváření jejich diskantů zcela odpovídal naznačeným improvizacním praktikám. Je sice pravda, že texty těchto kantilén byly duchovní, což byl však pouze důsledek jejich uzpůsobení pro zábavnou společenskou hudbu kleriků nebo dokonce pro provozování v kostele. Výtka M. Jana Husa, že takové rozpustilé kantilény „*viece k tanci popúzie než k náboženstvu*“, byla tedy naprosto přesná. Patrně to byly jen zapsané, případně trochu uhlazené taneční improvizace potulných muzikantů, které se sice zpívaly se zbožnými texty (*Flos florum inter lilia*), ale v jejich tenoru buď byl zaklet světský nápěv (*Ach du getruys blut von alden soln*), nebo s tímto textem byla skladbička zpívána ve světském prostředí. Produkce tohoto druhu tedy měla spletitou genezi, na níž se podílely hudební aktivity mnoha vrstev, a dosáhla takřka univerzální použitelnosti ve všech společenských vrstvách pozdního středověku: ve sféře církve (s duchovním latinským textem) jako odmítaná součást chrámového zpěvu i oblíbená společenská hudba komunit kleriků; ve sféře šlechty s německým nebo českým textem jako milostná píseň (skromná to obdoba uměleckých skladeb Machautových) či jako instrumentální skladbička k poslechu nebo taneční kus; a v repertoáru potulných hudebníků v některé z těchto podob jako součást populární hudební kultury měst.

**ČESKÁ SVĚTSKÁ PÍSEŇ** Mnohostranné funkce shledáváme také v okruhu českých světských písní. Nemůžeme se tu ovšem omezit jen na čtyři písně dochované se zápisem melodie a musíme vzít v úvahu i texty, které jsou v běžném povědomí považovány za „básně“ a zkoumány literární vědou. Repertoár těchto textů dosud čeká na hlubší muzikologickou analýzu, která s určitou pravděpodobností bude moci diferencovat texty zpívané a nezpívané. Genezi světských písní také nelze vždy jednoznačně přiřknout určité společenské vrstvě.

Vyhraněné rysy provenience ve sféře aristokracie mají především ony skladby, které vycházejí ze základního rámce kurtoazního pojetí lásky, jejího rituálu, specifických „jednajících osob“ a rekvizit, ze žánrových vzorů, typických látek a motivů francouzské a německé dvorské lyriky. Bezpochyby sem především patří písně akcentující vazalský vztah muže k opěvované a zpravidla za jiného provdané paní, jež je někdy nazývána dokonce „můj pán“ (*Předobřě rozumiem tomu*), dále písně zdůrazňující věrnou a nezištnou službu (*Dřevo sě listem odievá*), písně zoufale naříkající nad neoblomností nebo nepřístupností milované dámy (*Ach, srdečko, teprv zvíš*). Obrazy přírody, májového rozkvétání, alegorie typu „ptačho sněmu“ (*V Strachotině hájku byli jsme veselí*) lze najít v proslavených skladbách trubadúrů, loučení milenců za svítání prozrazuje základní situaci provensálské alby (*Milý jasný dni, Přěčkaje všě zlé stráže*); také obavy před závistivci a lstnými klevetníky patřily k obvyklým loci communes kurtoazní písně. Inspiraci minnesangem zřejmě prozrazují verše obírající se symbolikou barev, učenými úvahami a proplétající milostná vyznání náboženskými obrazy (*Tvórcě milý, v tu naději*). Všechny tyto písně byly určeny

aristokratické společnosti, jejich autoři však zůstávají (na rozdíl od francouzské a německé produkce) zahaleni do anonymity. Snad je vytvářeli také příslušníci šlechty; máme zprávu, že Závíš z Falkenštejna ve svém vězení v letech 1288—1290 údajně skládal písně. Důležitý podíl na tvorbě měli jistě klerici a studenti: autor naší nejvýznamnější milostné písně *Jižl mne vše radost ostává*, která má všechny typické znaky dvorské lyriky, se sám nazývá žákem. Žákovská produkce však častěji opouštěla konvence kurtoazních žánrů, zachycovala bezprostřednější vztah k milostnému citu, vztah někdy otevřeně erotický (*Šli dva tovařiše*), jindy lidově prostý a cudný (*Andělíku rozkochaný, Ztratilat jsem milého*). Není pochyb, že zejména tento typ písní pronikal ze sfér šlechtické kultury do městského prostředí, mezi laickou inteligencí i lidové vrstvy.

**HUDBA VENKOVSKÉHO LIDU** Třinácté století je dobou podstatných změn ve vrstvách pracujícího lidu. Právě ve 13. století se v plné míře uskutečnila dělba práce mezi zemědělskou a řemeslnou výrobou, vedoucí k zakládání a rozvoji měst. Vnější (německou) kolonizací byla získávána nová zemědělská půda a vzrostl počet vesnic. Naprostá většina obyvatelstva českých zemí vlastně teprve od této doby počala žít „na venkově“ a věnovat se prakticky výlučně zemědělství. Od této doby se konstituovaly životní a společenské formy venkova, které trvaly bez podstatných změn až do konce feudalismu. Postavení venkovských poddaných se proti předchozímu období v zásadě zlepšilo zavedením zákupného práva, jímž se mezi vrchností a poddaným vytvářel určitý smluvní poměr, dávající teoreticky právo na držení statku a příslušné rustikální půdy, za což poddaný odváděl peněžitý úrok. Venkov se tedy – zjednodušeně řečeno – v základních rysech stabilizoval a počal si vytvářet i specifickou kulturu, odlišnou od kultury ve městech, opožďující se za ní a posuzovanou proto městskými obyvateli s despektem. Venkovská kultura nepochybně konzervovala určité slavnosti, obřady a jejich fragmenty, jež v předchozích obdobích vyrůstaly z pohanských přírodních kultů a jako takové byly nazírány, avšak pozvolna se stávaly vskutku jen setrvačnými zvyky a pověrami, hravou a zábavnou činností. Ani obecné mínění zřejmě již nepovažovalo takové úkony za projevy akutního pohanství a církevní úřady nebo jednotliví církevní autoři je vcelku shovívavě interpretovali jako pohanské pozůstatky, spíše pošetilé než nebezpečné. Pražská synoda kritizovala roku 1362 laiky i duchovní, že se při bolestech hlavy nebo zubů nechají zařkávat od zaklínačů a opakovaně zakazovala jarní obřad vynášení smrti (1366, 1371, 1384). Mnich Jan z Holešova sepsal celý traktát o vánočních zvycích, nad kterými bez rozhořčení rozvíjel různé kuriózní „historické“ interpretace; pohanští Čechové prý zpívali po svém příchodu od babylónské věže píseň *Beli, Beli, stojí dubec prostřed dvora*, přičemž dávali bohu „Bélovi“ různé dary; křesťanští kněží prý proměnili tento obřad na vánoční koledu *Vele, vele, stojí dubec*. Cyklus přírodních proměn ovšem zůstával, venkovský člověk byl s ním stále spjat a v jeho rámci mohly pokračovat ve svém vývoji tradiční komplexně múzické projevy, jakkoli se patrně proměňovaly v lidovou zábavnou kulturu. V celé Evropě se ve středověku konaly například májové slavnosti se zpěvem, tancem a svého druhu divadlem, při nichž

byla volena „královna máje“; z jižní Francie se dochovala zpěvně taneční scénka májových slavností (*A l'entrada del tems clar*), byla zachycena ve 12. století trubadúry a její melodie ve 13. století pronikla do tříhlasého konduktu. Podobné doklady z českých zemí nemáme, avšak o existenci celoročního cyklu lidových slavností nelze ani u nás pochybovat. Teprve v pozdějších historických obdobích se začaly z tohoto cyklu a k němu pevně náležejícímu komplexu múzických projevů odštěpovat a emancipovat lidové písně a tance v užším slova smyslu.

**HUDBA VE MĚSTECH** Ve 13. století začíná také pozvolný proces vytváření zvláštní městské kultury. Města v pravém smyslu slova, zahrnujícím celý komplex ekonomických, právních, sociálních a kulturních aspektů, u nás předtím nebyla. Vždyť i pojem Praha se vztahoval k Pražskému hradu, církevnímu a státnímu centru země, a „město Praha“ bylo až do třetiny 13. století sice rozsáhlým a význačným sídlištěm, ale přece jen podhradím bez vlastní správní organizace. Teprve v letech 1235 až 1245 byl hradbami dán základ jednotnému celku a městských práv se dostalo Starému Městu patrně po polovině století od Přemysla Otakara II. Teprve zde byl výchozí bod složitého vývoje skutečného městského organismu, specifické pospolitosti obyvatel spojených spolu újeji než na venkově a přes mnohem složitější sociální rozvrstvení vázaných ke koexistencím a kooperacím, které zemědělská výroba neznala. Ve městech se tak prohlubovala a vyhraňovala potřeba skupinových svazků jedinců, které spolu nevázalo rodinné krevní příbuzenství, nýbrž příbuznost ekonomických a sociálních zájmů; vytvářely se korporace rovnoprávných členů, mající svůj řád a ideologii, budující si specifické instituce (cechy, spolky, bratrstva atp.) a vystupující na veřejnost k uplatňování svých zájmů. Kulturní život měst se proto dále podrobněji stratifikoval a různé korporace rozvíjely specifické umělecké aktivity. Zámožné cechy či náboženská bratrstva budovaly v městských chrámech oltáře zasvěcené svým patronům a shromažďovaly se kolem nich při zvláštních „soukromých“ bohoslužbách. Řemeslnické cechy a další měšťanské korporace se okázale prezentovaly v hojných církevních procesích, procházejících městem s chorálním a polyfonním zpěvem a nástrojovou hudbou; podrobný „scénář“ takové slavnosti ve 14. století se nám zachoval z Českého Krumlova. Nemáme ovšem a nikdy mít nebudeme konkrétní doklady světských hudebních projevů, pracovní, ceremoniální či zábavné hudby odlišných skupin městského obyvatelstva, ale jejich existenci lze stopovat ve zprávách kronik, jež je postupem doby podrobněji rozlišují. Při slavnostních příležitostech se ve starších obdobích ozývalo všeobecné „plesání lidu“; při volbě Jindřicha Korutanského roku 1307 však podle Zbraslavské kroniky „po všech ulicích šli a dlouhé reje tam vedli řezníci s kožíšničky, a krčmáři zpívali písně, pekaři veselí byli...“ Jindy se od sebe odlišuje aspoň pění Čechů a Němců, máme doklady zvláštní kultury židovských obyvatel atp.

Důležitou roli sehrály v kultuře měst školy. Ve 13. století existovaly při kapitulách a některých kláštorech; nejvýznamnější z nich byla škola při pražské kapitule, na níž studovali od poloviny 13. století také žáci z ciziny. Postupně počaly vznikat i školy při městských farách (Praha, Brno, Hradec Králové, Litoměřice, Znojmo



atd.), které na elementárním stupni učily česky číst a psát, na vyšším stupni, který byl přípravou pro univerzitní studium, vyučovaly latině a základům tzv. sedmera svobodných umění, mezi něž patřila i nauka o hudbě – *musica* (srv. níže na str. 76). Během 14. století přecházely pak tyto farní školy pod správu města, což se sice neobešlo bez sporů s církví o obsazování učitelských míst a o pravomoc nad učiteli, ale přece jen znamenalo počátek určité sekularizace školství, jež se pak mohla pozvolna promítat do provozování církevního zpěvu ve městech, na němž se pocho-pitelně školní žáci stále vydatně podíleli.

Ve městech tak rostl počet gramotného obyvatelstva, ba dokonce vzdělaných lidí, a to zvláště po založení univerzity, která sledovala a příznivě ovlivňovala nižší školství. (Vždyť v té době bylo v pražských městech celkem 25 škol, kdežto ve Vídni či v Norimberku toliko čtyři.) Vskutku se pak ve 14. století objevují v úředních listinách označení „*literatus*“, „*civis literatus*“, tj. vzdělaný měšťan (1391, 1414) a dokonce „*puella literata*“ (vzdělaná dívka, v tomto případě však šlechtična, 1350). Tato narůstající vrstva městské inteligence zřejmě nejen čerpala z naukové a umělecké produkce kléru a aristokracie, ale šířila ji dále, překládala do lidového jazyka a adaptovala pro městské prostředí. V důsledku toho probíhala rychleji a intenzivněji recepce mimoliturgické a zejména zábavné společenské tvorby kléru (písně, písňové útvary polyfonie) a dvorského zpěvu šlechty. Tomuto procesu nepochybně napomáhala pestrá sféra žáků řádně studujících i potulných vagantů a chudých kleriků, kterých zvláště na sklonku období přibývalo a kteří nakonec představovali početný studovaný proletariát. Z této sféry pramenily nejen bujné taškařice, bohémské písně, satirické pamflety a parodie, které měšťany spíše popu-zovaly, ale také tvořivá činnost, která sloužila zábavám a slavnostem městských obyvatel. Milostné písně, v nichž nevystupoval tak ostentativně do popředí odtažitý svět kurtoazní lásky, byly v okruhu městské inteligence zvláště oblíbeny. Širší vrstvy patrně vděčně přijímaly epické skladby napínavého baladického obsahu (*Píseň o Štemberkovi*); oslovení publika na začátku písně („*Raďte poslúchati, čoť vám chci zpievati...*“) bylo – zdá se – typickou formulí těchto skladeb veřejně přednáše-ných na tržištích, na náměstích či v krčmách, a udrželo se vlastně až do novodobých jarmarečních písniček. Ale také lyrické písně byly zřejmě takto provozovány a k upoutání pozornosti posloužila někdy shodná úvodní formule (*Raďtež poslúchati, panny i panie*).

Nespornou popularitu si získalo divadlo. Zmínili jsme se již výše o přechodu li-turgických velikonočních her z kostela do církevních procesí. Dalším jevištěm her se stala nepochybně náměstí, jak o tom máme svědectví z celé Evropy. Stále přitom šlo vlastně o hry s náboženskými náměty, avšak s vydatným (později výlučným) užitím národního jazyka. Velikonoční hry se rozšiřovaly o nebiblické výjevy (scény v pekle s čerty a Luciferem, porada Židů s Pilátem), o humorné a satirické epizody (*O Kristovu zmrtvýchvstání i o jeho oslavení*, kolem roku 1360) a směřovaly také k roz-sáhlejším hrám pašijovým. Přibývaly i další náměty a jejich předvádění nebylo již asi tak těsně spojeno s příslušnými svátky církevního roku, ale soustřeďovalo se k jiným slavnostním příležitostem městského života – k posvícení, výročním trhům,

svátkům lokálních patronů atp. V Anglii byl už na počátku 14. století předváděn celý cyklus příběhů od stvoření světa až po poslední soud, a to na svátek Božího těla při jednotlivých zastaveních procesí. Není zcela vyloučeno, že opakované zákazy božitélových her u nás ve 2. polovině 14. století chtěly odstranit právě takový dějově nepřipadný, a proto z liturgického hlediska nepřijatelný dramatický cyklus. České (nebo česko-latinské) hry ovšem přecházely od zpívaných útvarů k divadlu se zpěvy (ve *Hře veselé Magdalény* byla použita patrně samostatně existující milostná píseň *Kudy já jsem chodila*). V této podobě také známe útvary světského divadla, které asi vycházely z fraškovitých monologů a dialogů potulných kejklřů. Český *Mastičkář* byl připojován k velikonoční hře (tři Marie, jdoucí k hrobu Kristovu, nakupují masti) a komická píseň mastičkářových pomocníků Rubína a Pustrpalka *Sed vem přišel mistr Ipokras* (nejstarší dochovaná melodie světské písně v Čechách) byla snad nářevnou parafrází chorální melodie této hry. Na tvorbě a provozování náboženských i světských her se podíleli klerikové, žáci, potulní muzikanti; nemáme sice svědectví o tom, že se na pořádání her u nás podílely nějaké měšťanské korporace, ale podle analogií z jiných zemí to nelze zásadně vyloučit. Je přece sporné, zda by tak nestálé a různorodé živly jako studenti a špflmani dokázali vůbec divadelní představení i toho nejprostšího typu organizačně a materiálně zajistit.

O potulných hudebnících jsme se již několikrát zmínili. Byli nazýváni nejrůznějšími označeními (jokulátor, histrio, špflman, žakěř, igric aj.), ale jedno měli společné: byli bezprávným a opovrhovaným elementem středověkého světa, který se však bez jejich všestranných aktivit (hraní, zpívání, žonglování, komedie) nemohl obejít. Putovali křížem krážem celou Evropou, hráli před kleriky, aristokraty i v měšťanských domech, na náměstích, tržištích, v krčmách i na venkovské návsi, a tak vlastně zprostředkovávali výměnu hudebních myšlenek a praktik mezi národy i mezi všemi vrstvami společnosti. Jejich doménou byla instrumentální hudba, jejíž typy jsme již výše charakterizovali a jejíž vícehlasé provozování při tancích a na náměstích rozhořčilo kolem roku 1330 kronikáře Petra Žitavského. Také oni tedy podstatně rozšiřovali paletu hudebních žánrů a útvarů žijících ve městech.

Dramatický závěr středověkého období v českých zemích podtrhl důležitost hudebního útvaru, který bude ve městech dominovat v příštím období, totiž písně. Repertoár českých duchovních písní, který jsme už přehlédlí výše, proměnil přitom svou funkci a stal se ne již pouze výrazem lidové zbožnosti, nýbrž masovým zpěvem vyjadřujícím příslušnost k hnutí. Časové písně a popěvky se hlásily k tomuto zaměření přímo (například píseň *Ke cti k chvále napřed buožíe* je zaměřena proti svatokupectví); zajímavou skupinu tu představují zvláště popěvky užívající jednoho společného nápěvu (latinské písně *Imber nunc caelitus*), k němuž vzniklo v rozpětí let 1410—1424 značné množství navzájem polemizujících, hanlivých, posměšných i vážných textů protihusitských (*Omnes attendite, Stala se jest přihoda, Ó svolanie pikhartské* atd.) i husitských (*Čechové pomněte, Němci jsú zúfall, Ó svolanie Konstanské*).

Letmý průřez hudební kulturou měst zdánlivě odhalil jen konglomerát hudebních projevů, vnesených sem z jiných prostředí. Avšak specifický organismus městské pospolitosti způsobil, že – přes všechny stále se zde vyostřující rozpory a narůstající

konflikty – tu byly přetavovány a smelovány ve specifickou jednotu všechny různorodé složky hudebních aktivit středověku.

---

## 4

---

**POVAHA STŘEDOVĚKÉ HUDBY** Jestliže jsme z dobrých důvodů přehlédlí druhy a formy středověké hudby v českých zemích nejprve ve společensko-funkční stratifikaci a v procesu historického vývoje jednotlivých vrstev, lze nyní přistoupit k souhrnnému pohledu na komplex středověké hudby a uvažovat tu o specifických způsobech jejího vytváření, sdělování, recipování a reflektování, jež jsou klíčem k uchopení otázky její slohové jednoty v pestrých stylových proměnách.

Naznačili jsme již, že středověký hudební projev nemá charakter díla, že to není „opus perfectum et absolutum“, dílo hotové, dokonané, samostatné, případně dokonalé, z něhož se nesmí nic ubrat, ani mu něco přidat. Vyhýbali jsme se často i pojmu kompozice, neboť také pojetí hudebního projevu jako skladby se ve středověku teprve vyvíjelo. Velká část středověké hudby vznikala improvizací, která opakovaním krystalizovala, ustalovala se a pokud to bylo nezbytné nebo žádoucí, byla písemně zachycena. Všechny tyto momenty měly mnohotvárné podoby, které lze nejlépe sledovat na genezi a ustálení chorálního zpěvu, ale které jsou příznačné i pro další druhy a formy středověké hudby.

Vzhledem k funkčnímu zaměření chorálu a k jeho vazbě na předepsaný text mohlo sotva jít o nespoutané improvizování. Šlo o improvizaci vyplňování určitého skeletu, který byl zpočátku nesporně ovlivněn psalmodií židovské synagogy. Různě strukturované skelety se staly modely chorálních zpěvů a při jejich vyplňování se zároveň ustalovaly určité typické články, ať již kratičké motivy, nebo celá rozsáhlejší melismata. Nové zpěvy pak mohly vznikat i tzv. centonizací, tj. různým kombinováním takových známých motivů a melismat. Takový postup již vlastně neměl daleko od skládání, přinejmenším v elementárním smyslu tohoto slova. Tyto dva způsoby vzniku melodií, tj. vyplňování skeletu a „skládání“ celku z typizovaných motivů se dále opakovaly, multiplikovaly a umocňovaly: ustálené a známé melodie zase poskytovaly nové abstraktní modely (skelety) a nové výplně (motivы a melismata) až do nekonečna. Někdy šlo jen o adaptace starších melodií k novým textům (tzv. kontrafaktura); přitom se často ovšem uplatnily i nové melodické varianty, takže „originál“ a jeho kontrafaktura se od sebe i značně odlišovaly, byly příbuzné, ale málokdy zcela totožné. Variačnímu procesu podléhaly ovšem bezděčně i melodie, které se nikterak od sebe odlišovat nechtěly a neměly. Vidíme tedy, že hudební produkce měla ve středověku vlastně charakter svobodného hromadného využívání všech dostupných hudebních projevů, které se pak v úhrnu jeví jako typické, neboť spočívaly na typických modelech, sestávaly z typizovaných motivů, typicky byly „skládány“ do nových sestav, typicky upravovány, typickou improvizací dotvářeny.

Tytěz postupy jsou charakteristické i pro raný vícehlas, v němž je druhý hlas improvizován nikoli svobodně, nýbrž v těsné vazbě na předem daný chorální nápěv, který krok za krokem více či méně pasívně sleduje a jen zdvojuje v některých povolených či doporučených souzvucích. Ale i v pozdějším vývoji polyfonie, kdy se chorální nápěv stával už jen oporou pro konstrukci vrchních hlasů, užívaly nové hlasy typizovaných obrátů, mozaiky motivů či melismatických pasáží, kterými se vyplňovaly opěrné tóny vícehlasého skeletu.

Středověk tedy vlastně produkoval a rozmnožoval jakousi hudební protoplasmu a určitou individualizaci výtvorů nezabezpečovala zvláštní či originální invence, nýbrž zvláštní a specifické zpracování, zformování. Proto jsou také z ryze hudebního hlediska mezi jednotlivými druhy a formami nestálé a prostupné hranice, proto je možné prolínání určitých hudebních entit všemi vrstvami funkčně odlišné produkce. Chorální motivy lze najít v rytířském zpěvu, v polyfonii, jsou parafrázovány ve sváteční hudbě kléru či širších lidových vrstev, vsakují patrně do folklóru ve městech i na venkově. Pro odlišnost hudebních projevů byl důležitější jejich formový tvar závislý na funkci projevu a velmi často hrálo nové otextování známé melodie závažnější roli pro vznik „nové skladby“ než vytvoření nové melodie. Z dnešního hlediska nepochopitelné, ale pro středověk běžné a tudíž přijatelné bylo neostré ohraničení hudebních znaků příslušných duchovní a světské hudbě.

Přesněji řečeno: světská hudba se nebránila využívání původně duchovní hudby a nepovažovala ji zřejmě za nepřipadnou, „příliš vážnou“. Francouzská moteta 13. století se lišila jen svými milostnými texty od hudebně totožných clausul nebo motet s latinskými duchovními texty. Závišova milostná píseň *Jižt' mne všě radost ostává* se podstatně nelišila od liturgického *Alleluja O Maria mater Christi*. Na druhé straně církevní úřady a reformátoři, puristé liturgického zpěvu, odmítali ne vždy, ale čas od času hudbu, která pramenila ze světských hudebních projevů. Kritické hlasy ovšem vycházely obecně z recidiv asketických náhledů raného středověku a vůbec ze snahy uchovávat původní (prastarý, uzákoněný) ráz bohoslužebného zpěvu.

Tyto okolnosti si někdy dnešní historikové či estetikové neuvědomují a jen povrchně soudí na „světský“ či „duchovní“ ráz určitých skladeb na základě anachronického, z moderního citění odvozeného předsudku, že světská hudba musela být „rytmicky svěží“, „inklinovat k durové tonalitě“ a – pokud jde o polyfonii – „užívat libozvučných tercií a sext“; často se přitom nebere v úvahu vývoj hudebního myšlení. Původ „svěží modální rytmy“ se hledá v lidové hudbě, ač historický rozbor ukazuje, že byla patrně experimentem, vyspekulovaným ze studia pozdně starověkých spisů, z učení sv. Augustina a rané scholastiky. Zcela naopak proti povrchním představám tedy modální rytmus teprve druhotně pronikl z duchovní polyfonie do truvérského a (francouzského) lidového zpěvu. Zdá se, že v „českých“ motetech 14. století (srv. s. 58) právě rozšíření a určité „zlidovění“ těchto skladeb způsobilo proměnu „kulhájících“ modálních a menzurálních rytmů (např. čtvrtka – osmina – čtvrtka – osmina v 6/8 taktu) na rovnoměrné plynutí osmin ve 2/4 taktu. Pokud něco vzbuzuje víru o lidovém středověkém vícehlasu, pak jen tolik, že se nevyhýbal značně disonantním souzvukům a že pod vlivem organa zpěv v paralelních kvintách natolik zlidověl, že se takové archaické projevy udržovaly v širších vrstvách ještě v 16. století, kdy již dávno v umělé hudbě převládlo vedení hlasů v terciích a sextách.

Pojetí středověké hudby jako „protoplasmy“ zároveň vysvětluje její univerzální, nadnárodní charakter. Evidentní je to v liturgickém zpěvu, který ovšem zrcadlí univerzalismus středověké církve a nikdy nebyl pocítován jako nějaká „národní

hudba“, například „italská“ nebo „německá“, ačkoli moderní analýzy skutečně nacházejí rozdíly mezi římským chorálem a tzv. germánským dialektem, který u nás zakotvil v sekulárním úzu, zatímco řehole se přidržovaly většinou římského znění. Tu všude jde sice o otázku proveniencí, avšak nikoli národní nebo národnostní, ale lokální. Národní charakter očividně nespočíval v hudebním svérázu, ale v jazykové složce hudebního projevu. Německá píseň *Christ ist erstanden* se patrně bez nejmenších problémů mohla stát českou písní *Buòh všemohúci*, což nemohl pochopit Z. Nejedlý, který si promítl do středověku nacionalistické uvažování 19. století, když zdůvodňoval, že Češi si musili vytvořit český nápěv *Buòh všemohúci* odlišný od německého nápěvu. Z tohoto hlediska je také zcela scestné hledat německé, francouzské a jiné „vlivy“ na základě určitých melodických motivů; jedině určité žánrově, jazykově, formově specifické zpracování hudební protoplasy, pocházející z určité lokální (zeměpisné, nikoli národnostní) oblasti mohlo být chápáno jako francouzská, italská nebo česká hudba. Proto jsme vcelku oprávněně označovali moteta modernizovaná v českých zemích ve 14. století jako „česká“ moteta, i když vyrostla ze základu daného „německými“ (případně středoevropskými) motety a i když nevíme a nemůžeme vědět, zda se na této „české modernizaci“ nepodíleli i hudebníci německé národnosti, kterých bylo v té době mezi domácími klérem ještě hodně. (Ovšem i další osudy této tvorby vedly k evidentnímu zlidovění a k jazykovému zčeštění, které ostatně postihlo i skladby autora prokazatelně nečeské národnosti, srv. s. 120.)

**TVŮRCI HUDBY** Naznačené poměry ve sféře hudební tvořivosti se odrážejí v otázce tvůrců hudby. Středověk si zřejmě uvědomoval, že hudba je obecným majetkem a že ji tedy nikdo nemůže nějak individuálně vytvářet. V teoretické a filozofické rovině to vyjádřil sv. Augustin výrokem „*creatura non potest creare*“, tj. „stvoření (člověk, který je sám stvořen) nemůže (už dále) tvořit“; hudba tu již existuje, je dílem božím a je možno ji jen odhalit, nechat ji projevit. Proto se na středověkých miniaturách maluje sv. Řehoř s holubicí – to Duch svatý mu diktuje do pera gregoriánský chorál. Vyjevit a konkretizovat hudbu bylo úkolem hudebníků; vzhledem k tomuto zprostředkujícímu poslání nepovažovalo se ve středověku za nutné spojovat jejich jména se vzniklými výtvoři. Je tedy středověká produkce v drtivé většině zachycena anonymně, ačkoli není pochyb o tom, že v mnoha případech blízké okolí vědělo, kdo byl jejím hudebním původcem.

Jinak bylo, vznikla-li individuální skladba tím, že k předem existující hudbě (ať již konkrétní a známé nebo „duchem svatým vnuknuté“) byl vytvořen nový text. Tento fakt se běžně označoval jako „složení zpěvu“ a snad také básníku (textátorovi) se říkalo skladatel, ač o tom nemáme dostatek průkazných dokladů. V tomto smyslu složil Domaslav historie a sekvence o našich světcích a zřejmě i Záviš z Falkenštejna takto ve vězení skládal písně. Pojem neimplikuje, zda přitom byli aktivní i ve vytváření příslušné hudby. Že tomu tak zdaleka nemusilo být, to pěkně dokumentuje výrok Husův, v němž jsou aktivity básníka a hudebníka zřetelně odděleny: „...*jakoz skladači miluji svá skládání a zpěvači svá zpívání*...“. „Skládání“ jsou evidentně

básnické texty, takže „skladači“ jsou básníci, kdežto „zpívání“ jsou zpěvy a „zpěvači“ nikoli obyčejní zpěváci, ale – jak je z kontextu zřejmé – tvůrci těchto zpěvů. „Zpěvač“ je očividně Husův překlad pojmu *cantor*, v němž se však skrývá více než výkon zpěvu, totiž znalost zákonitostí zpěvu, hudební erudice a schopnost hudební či zpěvné tvořivosti.

Je třeba tedy značné opatrnosti při posouzení, zda mnohá autorská jména, tradovaná v našem středověku, mohou znamenat hudební skladatele v pravém slova smyslu. Většinou jde o pozdní zprávy a některé jako by měly přímo ráz legendy ve které přece zázraky koná světec. Tak i zde platí, že významnou skladbu složil významný člověk; toto legendární pojetí bylo ve středověku běžné, vždyť také Řehoř Veliký „složil“ gregoriánský chorál. Sv. Vojtěch podle údaje o 200 let pozdějšího složil *Hospodine pomiluj ny. Závíš* (snad mýlně mučedník rodu Vítkovců Závíš z Falkenštejna?) složil prý podle údaje o 100 let pozdějšího píseň o světské lásce *Jižž mne všě radost ostává*; tato atribuce byla asi odvozeně (a opět o 50 let později) přejata pro liturgické skladby se stejnou melodií. M. Janu Husovi bylo o 50 let později přičteno několik písní; hlubší analýza ukázala, že i zde by se mohlo autorství týkat jen textové úpravy. Prokázanými autory-básníky byli dominikán Domaslav, Jan z Jenštejna, ne zcela jisté je autorství tří německých písníových textů u krále Václava II. Tito autoři tvoří vznešenou společnost, ale s hudbou je vlastně spojují jen více či méně průkazná svědectví o literární aktivitě, jež se arcíř tehdy pojila se zpěvem. Skutečné hudební skladatele bychom však asi měli hledat naopak u těch osob, u nichž jsou dosvědčeny vynikající schopnosti hudební – u všech těch jokolátorů (Dobrieta, Kojata), u kantorů a precentorů chrámových souborů, u kleriků, studentů, vzdělaných laiků. Ti všichni totiž měli či mohli mít – kromě nutných muzikálních předpokladů – také nezbytné vzdělání k tomu, aby dokázali hudební projevy fixovat, zapsat hudební notací, jejíž znalost byla ještě vzácnější než literární vzdělání. Takové vzdělané hudebníky ostatně potřebovala i sféra laické hudební kultury, jestliže měly být uchovány kupříkladu dvorské písně, popěvky z měst či improvizace potulných hudebníků.

Od 11. století se objevuje pojem skládati (*componere*) také pro hudbu, avšak pouze v onom elementárním významu „vhodně k sobě skládat“ vhodné melodie a motivy. Pojem „hudební skladatel“ středověk vůbec neznal, i když s rozvojem polyfonie od 12. století nabývalo na váze skutečné komponování, předpokládající přesné prvotní rozvržení celku a písemné vypracovávání průběhu hudby, v němž postupně stále méně složek zůstalo k dispozici pro improvizaci dotváření. V této situaci se produkce polyfonní hudby vymykala možností nejen obyčejného muzikanta, ale i školeného znalce zpěvu, kantora, a vyžadovala umění (*ars*), jež spojovalo umělecké schopnosti se značným a speciálním vzděláním teoretickým.

K němu zdaleka nepostačovala ona teorie hudby, která pod názvem *ars musica* byla součástí tzv. sedmera svobodných umění (*septem artes liberales*). Základy této vědy o hudbě položil na prahu středověku (okolo roku 500) Boethius v rozsáhlém pětišvazkovém spisu *De institutione musica* a jeho učení se stalo přímo závazným dogmatem pro všechny středověké autory. Boethius zprostředkoval mnoho z dědictví antického písemnictví o hudbě. V duchu křesťanství však přehodnotil filozofii

a „estetiku“ hudby, tj. výklad podstaty, smyslu a působení hudby, a v teorii hudby (*musica theorica*) zvolil za východisko vyhraněné spekulativní pojetí, v němž jsou hudba a její složky (tóny, intervaly, tóniny atd.) podřízeny systematickému „matematickému“ výkladu, zkoumání abstraktních číselných vztahů, jež umožňují rezonanci hudby s kosmickým univerzem a na jejichž základě může být hudba symbolickým odleskem božího řádu. Tato „*musica speculativa*“ byla pěstována až do sklonku středověku, byla pevnou součástí quadrivia (tj. vyšší čtveřice ze sedmera svobodných umění), kde byly jejími sousedními obory aritmetika, geometrie a astronomie, a s rozvojem středověkého školství přešla z klášterních a chrámových škol na univerzity.

Hudební teorie sloužící praxi (*musica practica*) se šířila v traktátech, které sepisovali učené mniši, když byl rozpoznán význam hudby pro bohoslužbu a jím ospravedlněna výuka hudbě. Pozornost se soustřeďovala k výkladu tónového systému a středověkých stupnic, k otázkám pedagogiky zpěvu a notace hudby. Značnou důležitost v rozvoji této hudební teorie měla od 9. století pojednání o organálním vícehlasu; zvláště pak od 12. století se teorie intenzivně zabývala rychlým rozvojem skladebných technik polyfonie, problematikou rytmiky a jejího notačního zápisu, pravidly užívání souzvuků („harmonie“) a posléze ve 14. století otázkou správného vedení hlasů (kontrapunktu). Tato praktická hudební teorie nebyla jen zpoždujícím se zobecněním živé hudební praxe, jak se často paušálně tvrdí, nýbrž současně poskytovala praxi mnohé nové podněty, aktivně ji ovlivňovala a byla zásobárnou nejen úzce prakticistních návodů, ale i pozoruhodných postřehů o obecnějších problémech hudební skladby. Už Guido z Arezza (zemř. 1050) si byl vědom některých základních zákonů umělecké kompozice (významu symetrie, jednoty a kontrastu při vytváření melodie), Johannes z Affligemu se vlastně dotkl problematiky obsahu a formy, když postřehl, že výrazové rozdíly hudby jsou důsledkem diferencovaného funkčního a obsahového zaměření kompozice; mimořádným zjevem byl kolem roku 1300 Johannes de Grocheo se svou skepsí k dogmatické teoretické spekulaci a se svým sociologickým přístupem k žánrům a formám celé rozlehlé říše hudby své doby. Celá tato nepochybně progresivní teoretická tradice 12.–14. století byla však soustavně rozvíjena jen ve Francii, ba snad toliko v Paříži, kde provázela, stimulovala a reflektovala vývoj polyfonie v obdobích Notre Dame, ars antiqua a ars nova. Zde skutečně pozvolna nabyl pojem *ars musica* nového významu – nebyl již ani učenou spekulací, ani pouhou základní naukou, ale vpravdě hudebním uměním.

K dějinám teorie hudby v českých zemích nám bohužel až do začátku 15. století chybí přímé prameny. Z toho, co bylo výše řečeno, ovšem vyplývá, že „teoretická“ *musica* byla nepochybně odedávna vyučována – byť třeba jen na elementární, základní úrovni – v klášterních a kapitulních školách a standardní vysoké úrovni dosáhla pak v polovině 14. století na pražské univerzitě, kde se stala samozřejmou součástí mistrovských zkoušek. Boethiovo *Quadrivium* se uvádí v nejstarším katalogu univerzitní knihovny (1370), v roce 1389 byla jako „učebnice“ předepsána *Musica speculativa* pařížského mistra Johanna de Muris; na začátku 15. století sepsal k ní komentář Václav z Prachatic (bakalářem se stal roku 1415).

Záhadněji se u nás jeví „praktická“ *musica*. Určité povědomí musili o ní mít všichni praktikové, především školení církevní zpěváci; hlubší znalosti musili mít hudebníci, kteří pěstovali (či přímo vytvářeli) polyfonii. Z jakých zdrojů však čerpali, nemůžeme už dnes určit (nedochoval se u nás kupříkladu ani nejrozšířenější traktát o raném organu z 9. století, tzv. *Musica enchiridis*). Sugestivně působí tento zajímavý údaj: na konci 13. století působil v Paříži dominikán Hieronymus de Moravia, jehož kompilační traktát o současné menzurální hudbě má značnou informační cenu. Není však jisté, zda Hieronymus pocházel z Moravy; *Moravia* může znamenat také latinské označení kraje Murray ve Skotsku. Významnější dosah má však zjištění, že – podle svědectví tří mimočeských pramenů – v Praze byl roku 1369 sepsán veršovaný traktát o menzurální notaci, který byl pravděpodobně nejstarším zpracováním francouzské menzurální teorie ve střední Evropě. Později, kolem roku 1400, byl napsán jiný blízce příbuzný traktát v próze, obsahující též popisy hlavních forem tehdejší polyfonie. Bylo by možno právem se domnívat, že se tak stalo opět v Praze, nicméně dochované texty z něj vycházející byly nalezeny ve Slezsku (jedním z nich je tzv. vřatislavský menzurální traktát, srv. s. 59) a v Rakousku. Je pozoruhodné, že dva z dochovaných textů uvádějí k probírané látce příklady zahrnující jednak skladby francouzské ars novy (izorytmická moteta, srv. výše na s. 59, dále například ballade *A discort sont desir*, rondeau *Jour a jour la vie*, *Par maintes foys*, virelai *La douce flour*),

jednak řadu skladeb známých z českých pramenů a pravděpodobně také českého původu (izorytmické moteto *Ave coronata – Alma parens*, rondellus *Consurge vox*, „piroletum“ *Tonat agmen*). Jestliže tedy také onen prozaický traktát vznikl v Praze a obsahoval totožný či obdobný soubor příkladů, pak je zřejmé, že nejspíše od 60. let 14. století pronikala teorie a hudba francouzské ars novy do českých zemí, a to nejspíše do okruhu vzdělců spjatých pravděpodobně s pražskou univerzitou; je totiž zajímavé, že tradice této specifické středoevropské teorie spolu se specifickou polyfonní produkcí, jež z ní vycházela, byla pak živá ještě v 15. století v okruhu středoevropských univerzit (Krakov, Vídeň, Lipsko) a vzdělců ve středoevropských kláštorech (Melk, Kremsmünster, Salcburk, Trevír), kteří na těchto univerzitách studovali. (Jedním z posledních výhonků této tradice je hudební definitorium Pavla Židka Pražského z doby okolo roku 1460, srv. s. 145.)

Nicméně ani tvůrci protagonisté tohoto hudebního umění nebyli nazýváni skladateli, stále to byli jen hudebníci, vzdělaní hudebníci, výborní, vynikající, nejlepší hudebníci; Leoninus byl nazván optimus organista (tj. nejlepší skladatel organ, doslovně „organář“), Perotinus byl optimus discantor (nejlepší „diskantář“), Philippe de Vitry byl perla hudebníků, ten, kdo „*umí moteta jako nikdo jiný*“. Tato epiteta bezpochyby označovala právě tvořivé hudebníky, tj. v dnešním pojetí skladatele. V této souvislosti je zajímavé, že M. Jan Hus volil takové epiteton pro M. Petra ze Stoupana, který prý byl „*nejsladší hudebník*“ (musicus dulcissimus). Že pod pojmem musicus myslel Hus tvořivého hudebníka, ukazuje jinde jeho definice hudebníka jako „*umělce, který tóny pořádá v souzvuk*“ (in consonantiam redigit). Tu je sice znovu v popředí ono „redigování“, jež bylo podle středověkého pojetí základem tvořivosti jakožto obrábění obecné hudební protoplazmy, ale současně poukazuje na pořádání v souzvuk (in consonantiam) by mohl nasvědčovat, že Petr ze Stoupana byl skladatelem polyfonie; nemáme však nejmenšího náznaku, jaké skladby složil či vůbec mohl složit.

Skladby, o kterých předpokládáme, že jsou domácí proveniencie, zůstávají tedy pro nás anonymní. Vzhledem k jejich charakteru typové produkce nejsme ani schopni prokázat, že kupříkladu určitou skupinu podobných, „stylově shodných“ skladebiček vytvořil jeden autor; nemůžeme tedy hovořit – jako mluví věda o výtvarném umění o Mistru vyšebrodského cyklu – třeba o „Mistru moteta *Christus surrexit*“ a přiřknout mu několik dalších skladeb. Je však třeba konstatovat, že tento stav vcelku odpovídá „všeevropské normě“; jen rytířský zpěv a exkluzivní umělecká tvorba polyfonie ve Francii a Itálii ve 14. století mohou nabídnout plejádu osobností, přičemž i v tomto okruhu zůstává mnoho skladeb zahaleno v autorské anonymitě. Přesto by nebylo spravedlivé považovat neznámé domácí autory za eklektiky, epigony či dobový průměr v moderním pojetí; ukázali jsme, že obecně platný charakter středověké produkce, jež spočívala ve zpracování hudební protoplazmy, takové hodnotící klasifikace vylučuje. Mnozí bezejmenní domácí hudebníci, tvůrci písní a vícehlasých forem, náleželi k znamenitým autorům, ovšem v kategoriích hudby, jež nebyla individuálním, absolutním a emancipovaným uměním a již proto nelze hodnotit jeho měřítky. Skutečnost, že produkce takového umění se v českých zemích nerozvinula, vyplývá z celkových společenských podmínek, když zvláště vrstva dvorská a aristokratická kultury pro ni nevytvářela potřebné stimuly a společenskou objednávku.



**INTERPRETACE A RECEPCE**      Značný podíl improvizace při vytváření a dotváření středověké hudby vymezoval podstatně odlišný charakter hudební interpretace, jež se ve většině dobových druhů a forem vymykala z pouhého reprodukování a nanejvýš přednesového nuancování, ale měla mnohem aktivnější a tvořivější vliv na konkrétní tvářnost hudebních projevů. Ani ve sféře liturgického zpěvu, chorálu, nebyla – zejména v raných fázích středověku – uzavřena možnost obměňování zpěvného repertoáru sólistickým zdobením melodií, improvizovaným organálním vícehlasem atp. Závažnější roli měla interpretace v mimoliturgické hudbě komunit kleriků, kde v mnoha případech musíme předpokládat její faktické splyvání s produkcí, s vytvářením prototypů a archetypů teprve později ustalovaných a zapisovaných výtvorů. Zcela dominantně tvořivý charakter měla interpretace epické produkce dvorské kultury v nejstarších obdobích středověku a po celou dobu pak instrumentální hudba, ať již potulných hudebníků, nebo hudebníků ve stálých službách dvorů či měst. Přesto celkový vývoj směřoval už na sklonku středověku k osamostatňování produkce a interpretace. Rozšířením přesně notovaných chorálních zpěvníků mizelo v liturgickém zpěvu ospravedlnění volného nakládání se zpěvními útvary, ustavení specializovaných pěveckých souborů a dohled církevních úřadů nad nimi omezovaly úlohu kostelních zpěváků vskutku asi jen na výkonné umění. Chrámový liturgický zpěv tudíž patrně nejdříve dospěl k typu sdělovacího procesu hudby, který je pro nás nejběžnější a který separuje od sebe všechny tři fáze – produkci, interpretaci a recepci – a určuje je zároveň odlišným skupinám lidí. Tradiční chorální repertoár nabyt v pozdním středověku charakteru takřka nedotknutelného díla, interpretovaného speciálními výkonnými umělci a recipovaného pasívními posluchači. Do této polohy se však dostalo i ono – v českých zemích patrně podstatněji nezastoupené – náročné polyfonní umění, jež si nadto vytvářelo i zvláštní, exkluzivní okruh posluchačů, „znamenitých hudebníků a poučených laiků“, jak říkají dobová svědectví. Také dvorské prostředí se zřejmě pasívně oddávalo předváděné hudbě a zpěvu, pokud se při ní aktivně nezabývalo zcela jinými činnostmi, s hudební recepcí nesouvisejícími. Stále však zbývalo mnoho prostoru pro aktivní formy recepce. Markantním příkladem je opět asi sféra komunit kleriků, v jejichž sváteční společenské hudbě nebylo odděleného publika, v nichž se hudba pěstovala až do konce středověku pro vlastní potěšení a tedy v symbióze interpretace, recepce a možná stále ještě určitých momentů tvořivých. Také v laickém prostředí kvetl tento způsob patrně ve značném rozsahu; netřeba zvláště zdůrazňovat venkovský lid, pro nějž komplex kolektivně provozovaných múzických projevů stále zůstával hlavní formou hudební kultury, ale také města, korporace městských obyvatel i masová shromáždění realizovaly tento model hudební komunikace, jenž je v dnešním hudebním provozu již zcela výjimečný.

**K OTÁZCE SLOHU STŘEDOVĚKÉ HUDBY**      Tváří v tvář tolika vrstvám hudební kultury středověku, tolika diferencím společensko-funkčním, mnohotvárným odlišnostem žánrovým, druhovým, formovým a podstatným rozdílům v komunikačních procesech středověké hudby se zdá být takřka nemožné vymezit její slohovou jednotu. Může se naskytnout otázka, zda jsme vůbec oprávněni uvažovat o otázkách stylu

v tisíciletém období, ve kterém spontánní improvizovaná praxe šířená ústní tradicí zpočátku tvořila hlavní modus vivendi hudební kultury a ještě v samém závěru epochy silně ovládala její rozsáhlé oblasti. Vždyť pojem styl souvisí s výrazy stylus (pero) a stylum vertere (třítbit, „pilovat“ text) a stylizace je pravým opakem spontaneity a bezprostřednosti projevu. Styl tedy předpokládá vědomý výběr vyjadřovacích prostředků a záměrné usměrňování procesu tvořivosti. Pohled na středověkou hudbu ukazuje, že byla i v tomto ohledu mnohvrstevná, že v ní probíhalo složité proudění tvůrčích tendencí, z nichž některé rychleji a intenzivněji tříbily své výrazové prostředky (polyfonie), jiné takřka nehybně setrvaly v předhistorickém stavu (múziké projevy venkovského lidu). Hudební středověk v onom širokém pojetí hudební kultury všech vrstev společnosti je vskutku mimořádně složitou strukturou a jediné onen neustálý pohyb spočívající v proměňování a krystalizování „hudební protoplazmy“ – pohyb nerovnoměrný, komplikovaně fázovaný, leč prorůstající do všech vrstev společnosti a tvorby – se zdá být základním, sjednocujícím a všeobecným slohovým znakem středověké hudby.

Tisíc let středověké hudební tvořivosti nelze pochopitelně nazírat jako tisíciletí jednotného hudebního slohu. V každém dílčím historickém údobí středověku i v každé společenské vrstvě existovaly vedle sebe hudební projevy stylově různé, lišící se dokonce i v základních předpokladech a východiscích, v základním materiálu hudby (tónový systém, rytmický systém atp.). V komplexu středověké hudby se složitě prolínalo mnoho dílčích stylů, které vyznačovaly vždy jen určité dílčí oblasti tvorby. Rozhraničení těchto oblastí bylo nicméně velmi neostře a lze je jen obtížně uchopit, odlišit a bez rozporů pojmenovat. Nelze například zobecnit hudební znaky tvorby jednotlivých společenských vrstev a klást proti sobě „sloh církevní“, „sloh duchovní“ a „sloh světský“ – v těchto různých sférách se totiž uplatňovaly projevy shodného hudebního stylu a každá z těchto sfér zahrnovala zase projevy různého hudebního stylu. Ze stejného důvodu je neúčelné rozlišovat „jednohlasý“ a „vícehlasý“ sloh – dvojhlasé organum má přece stylově blíže k jednohlasému chorálu než k dvojhlasé italské balladě! Z hudebně stylového hlediska je problematické aplikovat na hudební tvorbu posloupnost slohů výtvarného umění; hudba v období románského výtvarného slohu tvoří stylově pestrou směsici bez závažného jednotícího znaku (novější formy chorálu – organum – trubadúrský zpěv).

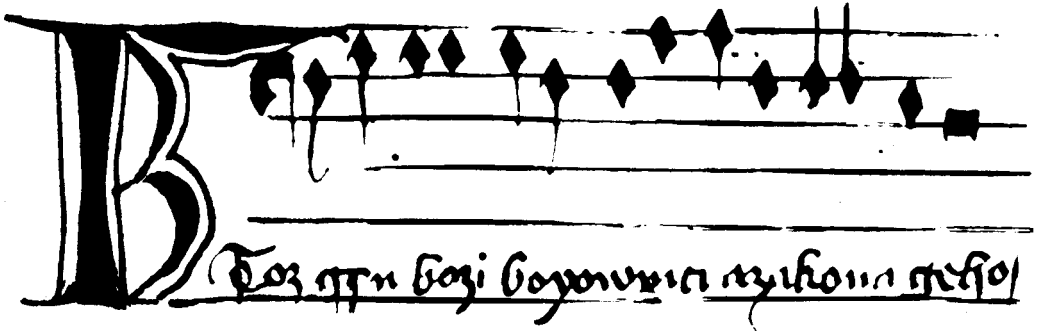
Přesto je na druhé straně nepochybné, že nějaký slohový vývoj ve středověku proběhl. Byl však chronologicky velmi nerovnoměrný a nerovnoměrně zasahoval do jednotlivých oblastí tvorby, takže ho lze uchopit jen ve značné abstrakci a ve velkých časových údobích. Zdá se, že hlavní tendenci hudebního vývoje byla postupná systemizace prvků a složek hudby a racionalizace hudebního utváření. Z tohoto hlediska se rýsují tři neostře ohraničené etapy středověkého slohového vývoje. První etapa různotvárného a racionálně neorganizovaného hudebního materiálu, ztvárňovaného improvizací, jejíž ustalování a uchovávaní spočívá na ústní tradici, sahá přibližně do 8. století. Připomeňme si, že zde stály vedle sebe a zároveň se prolínaly tradice melodického myšlení starověkého orientu (chorál), tradice pozdní antické hudby i lidová hudba a zpěv Germánů, Keltů a Slovanů. Druhá etapa, sahající asi od 9. století do poloviny 12. století, znamená přechod k stabilizaci výškového uspořádání tónového systému a k prosazení racionalizované, uvážlivé improvizace, v některých oblastech tvořivosti stále častěji písemně fixované. Ustálil se systém přísně diatonických středověkých („církevních“) modů, harmonické intervaly byly v jejich rámci a v rámci pythagorejského ladění klasifikovány na konsonance a disonance. Tuto etapu zahájila vlastně už tzv. gregoriánská redakce chorálu; hýřivý psalmodický styl východního typu (s čtvrttóny, melismatikou) však ještě nápadněji opouštěla mladší chorální tvorba (tropy, sekvence, hymny). Namísto nekonečného variování určitých melodických modelů a jader začalo převládat symetričtější formování melodií, které směřovalo k výstavbě z ohraničených, kontrastně řazených článků, oddílů, dilů, jež se dosti pravidelně, až schematicky opakovaly. Příkladem racionalizace improvizace tvorby pak je vývoj raného organa.

Ve třetí etapě, sahající od poloviny 12. století do prvních desetiletí 15. století, dochází k ovládnutí časového průběhu hudby (rytmické a metrické složky) a ke zrodu promyšlené, písemně zachycované a šířené hudební kompozice. Plného rozvinutí této tendence se sice dostalo jen zpočátku úzké, později stále mocnější a směrodatnější vrstvě umělé polyfonie, avšak postupně jí byly zasaženy všechny hudební projevy vrcholného středověku. Výrazným symptomem pravidelné metrizaace hudby byla i rostoucí váha poezie, verše a rýmu. Trend minulé etapy pokračoval dalším vývojem orientace v prostoru tóniny: některé tóny nabývaly významu „opěrných“ bodů (tónika, 5. stupeň, 7. stupeň jako citlivý tón), jež však byly rozvrženy jinak než v systému církevních modů. Třibily se normy užívání souzvuků a vedení hlasů v polyfonii. Na sklonku středověku tak bylo v zásadě dosaženo stabilizace a sjednocení charakteru složek hudebního myšlení; byly vytvořeny předpoklady pro zformování jednotnějšího, takřka již univerzálního slohu renesančního období.

Nejpohyblivější vrstva středověké hudby, ona tenká vrstva polyfonie, jež však je specifickým výtvozem evropské hudební kultury a vytvoří v příštích historických obdobích její univerzální hlavní proud, dospěla na vrcholu středověku od spontánní improvizace prehistorického typu postupnou racionalizací k normování a fixování hlavních složek a stránek hudebního projevu a tím až na práh statu uměleckého díla. Překonala v tom systém chorálního jednohlasu, který v mnoha ohledech tento proces rozhýbal a připravil již v raném středověku. Hudební kultura v českých zemích zachytila tento tisíciletý proces s historicky podmíněným zpožděním, avšak následovala ho v časové zkratce šesti století a vytvořila přitom mnohotvárná rozvrstvení odpovídající celoevropskému stavu produkce, interpretace a recepce. Úkol kultivovat autonomní a absolutní uměleckou tvorbu nicméně zůstala v příštím historickým epochám.

JAN KOUBA

Od husitství do Bílé hory  
(1420–1620)



**SOUHRNNÉ CHARAKTERISTIKY OBDOBÍ** Pojednáváme-li v této kapitole o 15. a 16. století jako o samostatné epoše následující po středověku, pak se k její rámcové charakteristice hodí spíše kulturně historické kategorie než názvy sociálně ekonomických formací: v pojmech tzv. první krize feudalismu pro 14. a 15. století a pozdního feudalismu pro století šestnácté a následující se připomínají spíše svazky s předchozí epochou než nové přínosy těchto staletí. V obecném povědomí i v uměnovědné literatuře je evropská kultura 15. a 16. století spojována nejčastěji s pojmem renesance, který je obvykle doplňován ještě připomínkou humanismu jako jednoho z důležitých projevů renesanční kulturní aktivity. Pojem renesance v interpretaci, kterou mu dala historiografie 19. století („objev světa a člověka“), postihuje skutečně jeden z klíčových trendů evropského myšlení a cítění na cestě od tzv. středověku a jeho projevy je možno sledovat i ve vývoji hudební řeči: polyfonní sloh nizozemských škol 15. a 16. století se liší od středověkého vícehlasu důsledným respektováním smyslového vjemu (tj. požadavků lidského sluchu), a lze ho tedy v tomto nejobecnějším slova smyslu označit za renesanční, resp. renesančně humanistický. Na druhé straně však termín renesance nestačí ani k orientační charakteristice celého evropského kulturního dění 15. a 16. století. Tradiční a dodnes přetrvávající pojetí pozitivistické historiografie zatížilo pojem renesance a jeho prostřednictvím pak i celé 15. a 16. století představou revolučního odvratu od církve a náboženství. Ve skutečnosti je tato éra i dobou nového rozvoje religiozity v reformaci a protireformaci a právě nová polyfonie nizozemských škol je stylem rostoucím primárně z požadavků obnovy církevní hudby. Nejspíše se hodí tradiční pojem renesance na světskou město- aristokratickou kulturu tehdejší Itálie, i zde však novodobá uměnověda jeho aplikaci časově omezila definováním manýristického výtvarného slohu po roce 1520, který je chápán jako odvrát od některých nejpodstatnějších renesančních principů a jako samostatná slohová epocha mezi renesancí a barokem. Výtvarná kultura vrcholné renesance italského 15. století však zase nemá souměřitelné obdoby v hudební tvorbě a na definici hudebně slohových principů, které by odpovídaly manýristickému výtvarnému slohu, se dosud muzikologické bádání nesjednotilo.

Problémy, které s sebou přinášejí všechny pokusy o souhrnnou charakteristiku evropské hudby 15. a 16. století, vyvstávají ještě výrazněji při aplikaci těchto kategorií na hudební dějiny českých zemí mezi léty 1420 až 1620: většina zmíněných pojmů tu má své oprávnění, žádný z nich však nepostihuje všechny vrstvy tehdejší kultury v celé její časové rozloze. Právě pojem renesance ve svém populárním významu se hodí na terén české hudební kultury poměrně málo, protože převahu u nás měla po obě staletí duchovní hudba; hudební druhy rostoucí z ducha renesance sem přišly až na sklonku epochy jako zahraniční import. Za renesanční v přesném slova smyslu

bychom tedy mohli označit jen nejobecnější hudebně strukturální rysy našeho tehdejšího vícehlasu, které jsou společné s mezinárodním polyfonním stylem 15. a 16. století. Nic konkrétního nelze za současného stavu bádání říci o manýrismu v české hudební kultuře, třebaže právě rudolfínský dvůr byl jak významným hudebním centrem, tak i jedním z ohnisek manýristického výtvarného umění na sever od Alp. O něco úplněji než renesance charakterizuje celé období pojem reformace. Označuje dominující ideologii, která spojuje právě léta 1420—1620, výrazně je odděluje od obou sousedních epoch a tvoří také specifikum našeho vývoje ve srovnání s cizinou; reformace v ostatní Evropě se rozvinula až o století později a žila v řadě zemí i s menší intenzitou než u nás. Přitom právě reformaci sloužily některé nejcharakterističtější druhy naší tehdejší hudby, jako je zvláště duchovní píseň, zčeštěný gregoriánský chorál a kostelní vícehlas, nepřímou je možno s touto ideologií uvést do souvislosti i skladbu dochovaného repertoáru (např. malý rozvoj umělé světské kompozice v předbělohorských Čechách). Ve srovnání s tím podstatně užší byl vliv protireformace na českou hudbu předbělohorské éry, třebaže do této souvislosti patří vlastně i významná epizoda rudolfínské kapely. K souhrnné charakteristice hudebních dějin této epochy lze tedy použít nejspíše pojmu reformace, přičemž souvislosti s novými jevy v evropské kultuře je možno vyjádřit spíše připomínkou humanismu než renesance; humanismus jakožto vědecká a literární aktivita žil u nás rovněž bezmála po celé toto období a formoval alespoň zprostředkovaně i některé jevy hudební kultury. Označením epochy za období reformace a humanismu ovšem postihujeme spíše kulturní kontexty, do nichž byla tehdy hudba zapojena, než její hudebně slohové rysy; reformace i humanismus dává hudbě 16. století spíše nové funkce než nové výrazové prostředky.

**VÝZNAM MEZNÍKŮ 1420 A 1620** Jestliže jsme vymezili období našich hudebních dějin, následující po středověku, orientačními mezníky let 1420 a 1620, kterými připomínáme na jedné straně husitskou revoluci a na druhé straně bitvu na Bílé hoře, vyvstává tím nyní konkrétnější otázka významu těchto obecně historických událostí pro hudební vývoj na našem území. Třebaže starší česká obecná historiografie zdůrazňovala spíše souvislosti husitství s „gotickým“ středověkem (J. Pekař), je toto hnutí přinejmenším prvou výraznou krizí feudalismu v Evropě, jejíž mnohostranné důsledky nově usměrnily i hudební vývoj. V souvislosti s přesuny ve společnosti byla likvidována nebo výrazně oslabena některá tradiční hudební centra středověku, podstatně byl zřejmě zasažen hudební život v 15. století i odchodem Němců a celkovou izolací české společnosti od evropské kultury. Přitom pak husitství formulovalo i vlastní konkrétní estetické ideály svým odporem k samoučelnosti a výlučnosti a požadavkem umění služebného a obecně srozumitelného, což podnítilo právě kolem roku 1420 i rozvoj nových druhů zpěvu. Přesto však nebylo husitství – jako ostatně kterýkoli konkrétní časový předěl v dějinách – přerušením vývoje ve všech sférách života i hudebního dění. Tradičně zdůrazňované teze o husitském odporu proti umělému vícehlasu, latině a světské hudbě představovaly zřejmě jen stanoviska některých složek revoluce v určitých letech a na určitých teritoriích; tak například podstatně

menší vliv mělo husitství na Moravě než v Čechách. Vyplývalo-li z výkladu Z. Nejedlého poměrně ostré oddělení období „předhusitského“ a „husitského“, pak novější bádání od sedmdesátých let našeho století začalo ukazovat spíše souvislé pokračování řady hudebních druhů z Karlovy doby do 15. století. Husitství jako periodizační mezník má tedy svůj smysl jen při dosti značném stupni nadhledu a při zdůraznění společensko-historických hledisek ve výkladu hudebních dějin. Totálním přerušením hudebního vývoje nebyl zřejmě ani závěrečný mezník epochy, rok 1620; i po Bílé hoře lze doložit kontinuitu některých hudebních druhů i institucí, které je provozovaly. Přesto však už ze samotného charakteru společenských proměn po Bílé hoře můžeme soudit, že události po roce 1620 znamenaly radikálnější a mnohostrannější zásah do struktury hudebního života než husitská revoluce. Hlubší motivaci pak dává rokům 1420 a 1620 jako periodizačním mezníkům slohový vývoj evropské hudby: právě v letech husitské revoluce se formoval v západní Evropě nový styl nizozemské polyfonie, po roce 1600 byl pak v proudu přechod od nizozemsko-italského polyfonního slohu k tzv. baroku. Povahu obou mezníků v českém kontextu zajímavě dokresluje fakt, že reakce na zahraniční podněty byla v jednotlivých situacích vlastně opačná: zatímco husitství naši hudbu od nového evropského slohu na několik desetiletí izolovalo, Bílá hora jen urychlila proces pronikání nového stylu do našich zemí.

**VNITŘNÍ ČLENĚNÍ A KONTINUITA OBDOBÍ** Zvláštním problémem je vnitřní členění a kontinuita české hudby období 1420 až 1620. Kdybychom chtěli naše hudební dějiny této éry podrobněji periodizovat, nebyla by vyloučena aplikace zhruba půlstoletých předělů obecně historické povahy, z nichž každý má alespoň dílčí odrazy i v hudbě: sedmdesátá léta 15. století, počátek jagellonské éry (jako doba prvních kontaktů se západoevropskou polyfonií a formování literátských bratrstev), dále dvacátá léta 16. století, doba nové politické orientace státu a nástupu Habsburků (jako léta navazování kontaktů se zpěvem evropské reformace) a sedmdesátá léta téhož století, začátek rudolfínské éry (jako patrně nejvýraznější z těchto mezníků, kdy začíná nový rozvoj domácí polyfonie i všestranné vyrovnávání s evropským hudebním vývojem). Spolu s takovouto detailnější periodizací ovšem vzrůstají i zmíněné problémy časového členění; podrobnější údaje o vývojových předělech různých složek hudebního vývoje, které nelze většinou uvést na společného časového jmenovatele, přinese teprve náš další výklad.

Jinou otázkou je kontinuita naší hudební kultury mezi léty 1420 a 1620, kterou tu přes všechny vnitřní předěly spojujeme do jediné vývojové etapy. Třebaže i tato kontinuita byla nepochybně v různých oblastech jevů různá a není nadto vždy přímo sledovatelná, můžeme obě staletí alespoň v některých směrech označit za poměrně souvislý celek. Léta 1420—1620 spojuje vcelku nebo alespoň z převážné části nejen specifická konfesionální situace (reformace), ale i působení některých klíčových hudebních institucí (literátská bratrstva) a hlavně repertoár kostelní hudby, v němž se až do Bílé hory souvisle tradovalo něco už z předhusitské doby (cantio, starší typy vícehlasu) a mnoho právě od husitství nebo z pohusitského 15. století (česká duchovní píseň, zčeštěný gregoriánský chorál, vícehlas nového typu).

**PŘEŽÍVÁNÍ HUDBY 15. A 16. STOLETÍ** Hudba našeho 15. a 16. století procházela následujícími epochami v podobných peripetiích jako hudba středověku, i když už v rozsahu alespoň zčásti širším. Příznivější předpoklady k jejímu přežívání vytvořil větší podíl písemně fixované hudby oproti improvizované v pohusitské epoše, vícenásobné rozmnožování některých typů pramenů knihtiskem a leckde i nákladnější vnější úprava hudebnin, která podpořila jejich uchování. Stopy souvislého užívání v dalších staletích až do novější doby jeví zvláště velké rukopisné kancionály literátských bratrstev a některé tištěné zpěvnky, což naznačuje další fungování části písňového repertoáru, zčeštěného chorálu a snad i některých jednoduchých vícehlasů během 17. a 18. století. Valná většina umělé vícehlasé kompozice předbělohorské éry se ovšem přestala po roce 1620 pěstovat v souvislosti s nástupem nového slohu, s čímž zřejmě souvisí i fragmentární dochování většiny vícesvazkových souborů hlasových knih s touto hudbou. Do života starého repertoáru nadto zasáhla i protireformační cenzura, která české jednohlasé písně a chorální zpěvy s reformační tendencí buď vyřazovala, nebo aspoň opatrovala novými texty. Zajímavé je, že mnohem razantněji byla přitom zasažena tradice německé reformační kultury a hudby v českých zemích, bělohorskými událostmi zcela likvidovaná. Z těchto všech důvodů souvisle přežil do obrozené éry úzký výsek z celku předbělohorské hudby, kterou na počátku 19. století reprezentovala prakticky jen kostelní píseň a roráty. Jelikož se české hudebně historické bádání prvé poloviny 19. století rekonstrukcí starých notových památek nezabývalo, žila patrně naše hudba 15. a 16. století v minimálním rozsahu přinejmenším do šedesátých let minulého století. Teprve od této doby se o ni začali intenzivněji zajímat historikové, hudební instituce a v souvislosti s cyrilským hnutím i církve. Sondy do repertoáru četných historických koncertů poslední třetiny 19. století však naznačují převahu cizích autorů (např. Palestriny a Nizozemců), z českého vícehlasu předbělohorské éry se nově objevovaly jen jednotlivosti dané snazší přístupností pramenů (dílo J. T. Turnovského). V obecném povědomí reprezentoval předbělohorskou hudbu zřejmě i nadále v prvé řadě „staročeský chorál“; právě po roce 1860 se stala husitská píseň *Ktož jsú boží bojovníci* nejpopulárnější památkou staročeské hudby i jedním z hudebních symbolů české nacionalistické ideologie, který byl pak citován v dlouhé řadě děl až do 20. století. S odlivem romantického historismu se ve 20. století částečně měnily formy existence naší předbělohorské hudby v kulturním životě. Tradice českobratrské písně 16. století pokračovala v evangelických církvích, pokusem o radikální historizaci lidového zpěvu v katolických kostelích byl *Český kancionál* D. Orla (1921). Vcelku však se soustavnější provozování tohoto repertoáru stalo záležitostí několika málo specializovaných souborů. Vedoucí postavení tu měli v letech 1929—1959 *Čeští madrigalisté* (vedoucí B. Špidra) a po nich od roku 1956 *Noví pěvci madrigalů* (vedoucí M. Venhoda), k nimž zvláště od šedesátých let přibývala i jiná sdružení specializovaná na předbarokní hudbu. Záslouhou těchto souborů, v jejichž repertoáru se objevily i jednotlivosti naší středověké hudby, bylo především zpřístupnění některých památek předbělohorské umělé polyfonie a postupně i historicky poučený přístup k jejich interpretaci. S rozvojem odborného výzkumu naší staré polyfonie po roce 1960 však začala být leckde problémem malá návaznost této



aktivity na stav muzikologického poznání: repertoár mnohých souborů se začal omezovat na stereotypní výběr stále opakovaných a ne vždy správně interpretovaných jednotlivostí. Tyto problémy se odrazily i na gramofonových nahrávkách předbělohorské hudby, jejichž dramaturgie byla častěji výsledkem náhodné nabídky interpretů než promyšleného plánu a která vcelku pokrývala terén jen neúplně a nerovnoměrně. Teprve od osmdesátých let se začaly v koncertním repertoáru objevovat i další nově rekonstruované skladby českého vícehlasu 15. a 16. století; podstatnou úlohu v jejich uvádění sehrály přitom i některé neprofesionální soubory specializované na předbarokní repertoár, které u nás tehdy vznikaly v souvislosti s novou vlnou zájmu o hudbu minulých století.

Soubor standardních desek *Musicae Bohemicae Anthologia* z roku 1948 představil českou hudbu 15. a 16. století výběrem kratších ukázek. Na dlouhohrajících deskách bylo během šedesátých let zachyceno několik nejslavnějších písní husitských, výbor z latinských cantiones 15. století, rekonstrukce českých světských písní 16. století a české roráty z téže doby. Dva tematické výběry (*Nejstarší české vícehlasy I–II*) se pokusily podat průřez dějinami vícehlasu od organálního stylu přes kantilény a písně jagellonské éry až k rudolfínské polyfonii. Podstatněji však byla tato nejslavnější doba vícehlasu na našem území reprezentována jen soubornou nahrávkou tří dochovaných děl K. Haranta z Polžic, dvěma antologiemi cizího repertoáru rudolfínské kapely a několika bohemikálními díly Slovinců J. Galla; z tvorby českých polyfoniků bylo nahráno jen několik jednotlivostí. Také nástrojová kompozice pohusitské epochy byla zaznamenána jen několika drobnostmi. Se zpožděním a sporadicky se však dostával na gramofonové desky i nový repertoár naší předbělohorské hudby, koncertně oživovaný od osmdesátých let 20. století.

**VÝVOJ HISTORICKÉHO POZNÁVÁNÍ** Historický výzkum naší hudby reformační epochy byl dlouho motivován spíše zájmy obecně historickými než speciálně hudebními. To platí nejen pro nejstarší obrozené práce, které už na sklonku 18. století zaujalo téma literárních bratrstev, rudolfínské kapely a české duchovní písně (M. A. Voigt, J. A. Riegger), ale zvláště pro bádání 19. století, kdy nejvíce nových poznatků dodaly práce literárních a kulturních historiků (J. Jungmann, J. Jireček, Č. Zibrt, Z. Winter aj.). Nové objevy se proto častěji týkaly otázek sociologických, biografických, obsahu textů apod. než hudby samé. Totéž platí i pro většinu německých prací od druhé poloviny 19. století, specializovaných vesměs na výzkum hudby Němců v českých zemích. Prvým a na svou dobu pozoruhodným rozsáhlým českým pokusem o souhrn těchto poznatků, který si přitom všiml alespoň jednohlasého zpěvu i z hudebního hlediska, byly *Dějiny posvátného zpěvu staročeského* od K. Konráda (1885). Výrazněji však ovlivnily koncepci celé epochy monumentální *Dějiny husitského zpěvu* od Z. Nejedlého (1907 a 1913), ačkoliv obsáhly z období 15. a 16. století syntetickým způsobem vlastně jen jeho počátky do roku 1436. Nejdůležitějším příspěvkem k poznání naší hudby 15. a 16. století, vzniklým mezi dvěma válkami, byly práce D. Orla, pokoušející se vlastně poprvé o hudebně slohové analýzy českého vícehlasu. Některé další polyfonní skladby rudolfínské éry poprvé spartoval a analyzoval E. Trola. Vcelku však byl badatelský zájem o toto období až do doby po druhé světové válce nesrovnatelně menší než o naši hudbu klasicismu; soustřeďoval se spíše na náhodně vybraná dílčí témata, nadto častěji pojednávána přílehlými historickými obory

než muzikologií. Od sklonku padesátých let podnítily edice J. Snížkové nový zájem o vícehlas českých skladatelů 16. století. Zásadním a převratným způsobem rozšířily znalosti o této epoše práce J. Černého po roce 1970; tyto studie nově analyzovaly a z valné části teprve nově objevily vícehlas 15. století na našem území. Tých autor pak realizoval také edici a analýzu polyfonie rudolfínské éry a podnítit i další průzkum tohoto materiálu.

**STAV A PROBLÉMY DOSAVADNÍCH ZNALOSTÍ** Celkový stav znalostí o hudbě mezi husitskými válkami a Bílou horou na území českého státu, jak se nashromáždily od dob osvěcenství do sedmdesátých let 20. století, je možno charakterizovat jako nerovnoměrný, zatížený nesoustavností badatelské tradice a leckde i malou návazností na dosavadní domácí výsledky a zahraniční literaturu. Izolován zůstával zvláště výzkum hudby českých Němců 15. a 16. století: zatímco české syntézy braly tradičně na vědomí jen hudbu české společnosti, některé německé souhrny po druhé světové válce líčily hudbu Němců v českých zemích dokonce jako hlavní náplň zdejšího hudebního dění. Dědictvím minulosti byl i malý zřetel k hudebně strukturálním otázkám; tak například hudebně historický výklad jednohlasé písně byl při nedostatku analytických prací suplován výčtem vnějších historických dat o jednotlivých kancionálech. Z důležitých oblastí, které zůstávaly nezpracovány, to byla zvláště polyfonie 16. století; cestu k hlubším slohovým analýzám, jdoucím nad pokusy Orlovy, tu začaly po druhé světové válce teprve připravovat ne vždy spolehlivé edice jednotlivých skladeb. Soustavně opomíjeným tématem pak byl česky zpívaný gregoriánský chorál, jedna z bohatě materiálově dochovaných a přitom specifických oblastí našich hudebních dějin tohoto období. Naproti tomu byl postupně shromážděn poměrně široký repertoár historických dokumentů o hudebním životě a institucích pohusitské epochy (zvláště o literátských bratrstvech a rudolfínské kapele), důkladně byly analyzovány – kromě vícehlasu 15. století – i nečetné hudebně teoretické spisy tohoto období a ojedinelé památky nástrojové hudby.

Obecnější závěry a hodnocení, týkající se české hudby 15. a 16. století, nejsou početné a přebíraly se často po desítiletí bez prověřování ze starší literatury. Koncepce epochy byla obvykle založena na vyzdvižení jednohlasé písně duchovní a světské (zvláště husitské a bratrské), která byla chápána jako autochtonní a lidový výtvar, jako vrcholná hudební hodnota epochy a jeden ze zdrojů národní osobitosti zdejší umělé hudby. V tomto zjednodušeném hodnocení přežívalo vlastně v obecném povědomí až do druhé poloviny 20. století romantické pojetí lidové písně formulované už Herderem a zčásti i dávná konfesionalní kritéria, vyzdvihující reformační kulturu proti katolické. Jedním ze zdrojů této koncepce byl i Nejedlého výklad husitského zpěvu, který v polemice s tendenčně katolickým pojetím předchozí syntézy Konrádovy přecenil rozsah husitské písňové produkce i vliv husitské ideologie na celek hudebního dění doby. Sugescie Nejedlého hodnocení, podporovaná i mimořádnou šíří jeho zpracování, pak někde vyústila až v líčení zpěvu husitského čtvrtstoletí jako samostatné vývojové epochy české hudby. Druhou stránkou téže koncepce bylo apriorní a výzkumem nepodložené podceňování polyfonní produkce 15. a 16. století na

našem území. Její vývoj byl interpretován jako pouhé dohánění podnětů přicházejících zvenčí a její osobitost byla shledávána ve zjednodušování dobových technik, v „duchu konzervující prostoty“, obohacované „melodickou svěžestí a hloubkou“ zdejší hudebnosti (V. Helfert). Tradice obrozenecké nedůvěry k cizímu a umělému, skrývající se v těchto stanoviscích, zřejmě ovlivnila i hodnocení hudby rudolfínského okruhu, která byla vykládána jako epizoda kosmopolitní kultury, izolovaná od domácího hudebního dění. Překonání těchto názorů na vícehlasou hudbu pohusitské éry přinesly až práce J. Černého, vyvracející přinejmenším pro celé 15. století teze o zpouzdňování Čech na tomto poli a o jejich periferním a pasívním postavení v evropském vývoji.

---

## 2

---

**SOCIÁLNĚ EKONOMICKÝ VÝVOJ** Mnoho specifických rysů hudebních dějin našeho 15. a 16. století bylo podmíněno odlišnostmi sociálně politického, národnostního i konfesionálního vývoje tohoto období, jež byly přímým nebo zprostředkovaným důsledkem husitské revoluce. Razantní zásah do některých oblastí hudebního života, zvláště do života církevní hudby, znamenal zřejmě hned počátek epochy, husitské války, kdy docházelo k likvidaci klášterů, ničení varhan i liturgických zpěvníků. Tyto zásahy však postihly více Čechy než Moravu a ostatní země České koruny a samy o sobě nemohly tradici kostelního zpěvu likvidovat. Hlubší vliv na formování hudební kultury měly dlouhodobé společenské proměny podmíněné husitstvím. Z úbytku obyvatelstva i z ekonomického ochuzení země husitskými válkami, které se začalo vyrovnávat až v jagellonské epoše, můžeme usuzovat i na kvantitativní omezení hudebního dění přinejmenším do konce 15. století a také na delší setrvávání v tradičních středověkých formách hudebního života: některé dobově charakteristické typy institucí a formy muzicírování, jež ve vyspělých evropských zemích existovaly už v 15. století, se patrně u nás začaly vytvářet teprve na samém sklonku epochy. Nápadné jsou v tomto směru zvláště rozdíly ve fungování hudební kultury vyšších pater feudální společenské hierarchie, které souvisí se změnami ekonomické a politické situace těchto vrstev. Husitství u nás přerušilo a dlouhodobě oslabilo panovnickou moc, která se sice nástupem Habsburků pozvolna konsolidovala, avšak její centrum se přitom nadlouho přeneslo mimo české země; hudební život na Pražském hradě nabyt ustálených forem až v rudolfínské epoše. Také zásahem do mocenských pozic katolické církve ubývalo prostředí, v němž se mohla rozvíjet umělá hudební kultura. Třebaže pak pohusitská éra byla obdobím vzestupu vyšší šlechty, která bohatla zábohem církevních i královských statků, stabilizoval se zřejmě i v tomto prostředí hudební život až v průběhu 16. století; zde zase vedly hluboké přesuny v majetkové držbě i přechod k novým formám hospodaření v pohusitském 15. století k vytváření nového životního stylu, v němž hudba teprve postupně začala nalézat širší a pravi-

delnější uplatnění. Ze všech těchto důvodů byl u nás v pohusitské epoše podstatně omezen rozvoj dvorských kapel, které byly hlavním nositelem vývoje evropské umělé polyfonie 15. a 16. století. Rudolfínskou kapelou se sice dostal do Prahy jeden z nejvýznamnějších evropských souborů tohoto typu, avšak na samém sklonku epochy (1583—1612). Pozdní a přitom nečetné jsou ve srovnání např. s německou jazykovou oblastí i zprávy o aristokratických kapelách šlechty nebo církve.

Hlavním nositelem hudebního dění v pohusitské epoše se stalo městske prostředí, v němž se vytvořil široký rejstřík příležitostí k pravidelnému pěstování různých druhů hudby. Protože se města u nás začala intenzivně znovu rozvíjet hned v pohusitském období, počaly se tu stabilizované formy muzicírování rýsovat podstatně dříve než v aristokratickém prostředí, už na sklonku 15. století. Konkurence šlechty a panovnícké moci začala sice ekonomický i politický rozvoj měst v 16. století omezovat – tvrdě byla zasažena města zvláště následky protihabsburského povstání roku 1547 –, přesto si však městske prostředí podrželo v oblasti hudby a kultury své klíčové postavení až do bělohorských událostí. Formy hudebního života v našich městech 15. a 16. století se vcelku nelišily od ostatních středoevropských zemí, hudba se tu provozovala v podobných prostředích i v podobných typech institucí (viz dále s. 98). Specifikem ve srovnání s vyspělými hudebními kulturami západní Evropy bylo spíše jen dominující postavení měšťanského středu v mnohovrstevném celku hudebního dění 15. a 16. století na našem území. Obtížnější jsou kvantitativní a kvalitativní odhady, týkající se úlohy poddaného venkovského lidu a městske chudiny v hudebním životě. Z faktu, že husitství zřejmě postavení těchto vrstev nijak zásadně neproměnilo, tu můžeme soudit jen na pokračování tradičních středověkých forem muzicírování, obvyklých i v jiných zemích; nové příležitosti venkovské chudiny k námezdní a sezónní práci ve městech naznačují možnost kontaktů folklórní sféry s některými složkami městske hudebního života. Významněji než tyto společensko-ekonomické faktory však zřejmě podíl těchto vrstev na hudebním dění ovlivnily ideologické proměny podněcené husitstvím.

**NÁRODNOSTNÍ POMĚRY**      Dalším z důležitých činitelů, které formovaly hudební kulturu 15. a 16. století, byly proměny v národnostním složení obyvatelstva na našem území v pohusitské éře. Třebaže národnostní postoj husitství bývá obvykle charakterizován připomínkou protišovinistického postoje Husova, jedním z faktických výsledků husitských válek byl výrazný ústup německého osídlení v českých zemích 15. století, a to zvláště v oblastech nejvíce zasažených husitstvím; Němci tehdy zůstali trvale jen v Lužici a ve Slezsku, zčásti na Moravě a při krušnohorské hranici. Nezapomenutelný počet zpráv o nejstarších etapách hudby českých Němců neumožňuje blízce charakterizovat ztráty, které to přineslo hudebnímu dění na našem území. Zřejmý a také pro hudbu významný byl však obecnější důsledek tohoto procesu – prosazení češtiny ve veřejném životě, v literární tvorbě a také v různých oblastech zpěvu už od 15. století. Tento charakter si pak podrželo naše kulturní dění až do Bílé hory, i v situaci národnostně pestrého přistěhovalectví 16. století do českých zemí. Nejpočetnější imigraci představovali opět Němci, kteří k nám znovu přicházeli od sklonku 15. sto-

letí jako kvalifikovaní řemeslníci a obchodníci, od nástupu Habsburků i jako královští úředníci a drobná šlechta, někdy jako náboženská emigrace (novokřtění na Moravě), později též jako duchovní, umělci rudolfínské okruhu apod. Do Bílé hory se tak postupně zformovala početná německá menšina nejen v pohraničních oblastech Čech a Moravy (hlavně v Krušnohoří), ale i ve vnitrozemských městech (Praha, České Budějovice, moravská královská města, hornická města). O počtu Němců v předbělohorských Čechách jsou k dispozici jen dílčí údaje; například jejich podíl v osídlení rudolfínské Prahy je odhadován asi na třetinu a v tehdejší Brně na dvě třetiny. Máme však už dochován poměrně konkrétní obraz hudební kultury německého obyvatelstva na našem území, která byla vcelku podobně strukturovaná jako v českém prostředí, avšak i s některými specifiky v institucionální základně a s reper-toárem dosti odlišným zvláště ve sféře vokální hudby.

Ve srovnání s německou menšinou byl rozsah i dosah ostatních etnik nebo národností na našem území omezen kvantitativně i kvalitativně. Patrně osobitý, i když zřejmě mnohem méně diferencovaný, byl hudební přínos imigrace poddaného lidu, který se uchýlil po roce 1530 z Charvátska před tureckým nebezpečím na jižní Moravu, nepochybně i se svým zpěvem; konkrétnější obraz tohoto prostředí už však dnes není možno rekonstruovat. Podobně je tomu i s přínosem valašské kolonizace, která tenkrát dorazila z území dnešního Rumunska po karpatských svazích přes Slovensko až na východní Moravu a Těšínsko, avšak už etnicky smíšená a tedy asi i méně kulturně vyhraněná. Národnostně pestrou infiltraci do městského prostředí, do aristokratické společnosti i do církevních institucí pak přinesla zvláště druhá polovina 16. století, kdy se kromě Němců u nás objevili Italové, Španělé, Nizozemci, avšak i jižní Slované a Poláci. Tuto imigraci k nám přivedlo nejen kulturní dění rudolfínské Prahy, ale i obnovování církevního života a klášterů v zemi v rámci protireformace. Podíl těchto cizinců na hudebním dění se dá přesně sledovat, pokud se věnovali do aristokratických hudebních institucí, nepřímou lze usuzovat na povahu jejich činnosti v církevním kontextu, v jiných prostředích je jejich hudební aktivita až na nepatrné výjimky neidentifikovatelná. Něco podobného platí i o hudbě Židů, ohrožovaných u nás po celé období antisemitismem českého měšťanstva i tvrdými zásahy státní moci. Konkrétnější zprávy jsou dochovány jen o jejich činnosti ve sféře zábavné instrumentální hudby.

**NÁBOŽENSKÉ POMĚRY** Vedle sociálně ekonomických a národnostních faktorů je nutno připomenout činitele konfesionální. Husitství jakožto prvá z velkých evropských reformací přišlo s převratnou myšlenkou obecného kněžství, tj. se zrušením původně ostré přehrady mezi klerikem a laikem: věřící neduchovního stavu přestával být jen pasivním článkem v bohoslužebném obřadu. To mělo dalekosáhlé důsledky i v hudební produkci a jejím fungování. Husitství už sto let před Lutherem aktivizovalo obec věřících v bohoslužbě zpěvem a dalo tím současně podnět k rozvoji dosud jen sporadicky zastoupenému druhu hudby, duchovní písní obce. Táž koncepce však zřejmě u nás urychlila proces laicizace v institucionální základně církevní hudby, jenž se projevil zvláště formováním chrámových pěveckých sborů z řad měšťanských

amatérů a ustálením některých charakteristických forem pěstování duchovní hudby v domácím soukromí. Reformační idea také otevřela cestu češtině do bohoslužebného zpěvu, a to nejen v písní obce, ale i v gregoriánském chorálu, což byla na počátku 15. století revoluční novinka v celém západokřesťanském světě.

Původní dvojice konfesí, jež byla oficiálním výsledkem husitských válek (podjednou a podobojí v roce 1436), se v průběhu obou staletí diferencovala na řadu směrů: vznikla Jednota bratrská jako relativně nejdůležitější pokračovatel husitského odkazu, vyvíjející se však vnitřně i konfrontací s vlivy luterství a pak kalvinismu; český utrakvismus se rozštěpil na konzervativnější směr blízký katolictví a na radikálnější složky inspirující se německou reformací; dvojí orientace – národní a internacionální – se začala s nástupem protireformace v druhé polovině 16. století rýsovat i v katolické církvi. Do německého prostředí pronikalo luterství, kromě toho se v českém i německém prostředí objevovaly různé menší sekty (habrovanští, novokřtění, mikulášenci aj.). V hudebním repertoáru pohusitské éry se tato diferenciacie zřejmě projevila hlavně v liturgickém chorálu, jehož repertoár byl různým způsobem redukován a také v různé míře počestován, a pak zvláště ve sféře duchovní písně, kde si jednotlivé konfese vytvářely vlastní kancionály s odlišným repertoárem. Tyto odlišnosti se však týkaly spíše textů než nápěvů, které putovaly mezi konfesemi zcela volně; přenosná byla alespoň v evangelickém táboře i většina textů a přes hranice konfesí šla též značná část repertoáru umělého kostelního vícehlasu. Spíše než v hudbě samotné můžeme odraz náboženského rozvrstvení sledovat v institucionální základně hudebního dění, kde se rýsují alespoň v některých oblastech určité konfesionálně vázané typy hudebního provozu. Svěrázné prostředí reprezentují v tomto směru sbory Jednoty bratrské a také v bratrské domácnosti se vytvářel pravidelný řád duchovního zpěvu a biblického čtení. Podobně vyhraněné prostředí reprezentovaly na katolické straně kláštery, v nichž se uplatňoval už od středověku tradiční repertoár latinského chorálního zpěvu i dávné praktiky jeho vícehlasné improvizace a kde se v detailech svého repertoáru lišily dokonce i jednotlivé řády. Husitská revoluce však klášterní kulturu postihla tak radikálně, že po celou epochu až do Bílé hory už klášterní prostředí nehrálo v našem vývoji podstatnější roli (až na výjimky spíše ze sklonku epochy).

Obtížněji lze charakterizovat rozdíly hudebního provozu různých konfesí v městských chrámech, jež byly jedním z nejdůležitějších a nejtypičtějších center hudebního dění epochy. Reformační princip aktivizace obce věřících zpěvem pronikal totiž postupně také do katolického prostředí; ani instituce literátského sboru nezůstala omezena jen na církve podobojí. V celkových obrysech je proto hudební provoz městských chrámů 15. a 16. století dosti podobný, a to v českém i německém prostředí, přičemž v detailech liturgického zpěvu vládla naopak značná neustálenost, kterou není možno postihnout odkazem na jednotlivé konfesionální směry. Výrazněji se z hudebního hlediska asi začala odlišovat jezuitská bohoslužba, připouštějící ve větší míře účinkování nástrojové hudby v chrámě, a pak některé radikálnější orientované typy reformačních liturgií (kalvínská, luterská), blízkí se naopak spíše typu bohoslužby bratrské. Z jiných konfesionálně vyhraněných typů provozu pak už lze při-

pomenout jen rudolfínskou kapelu, jež patřila katolickému prostředí. Charakter této instituce i její repertoár byl ovšem formován jinými souvislostmi.

**ÚZEMNÍ DIFERENCIACE HUDEBNÍHO DĚNÍ** Hudební dění let 1420 až 1620 na dnešním území Čech a Moravy už můžeme do určité míry diferencovat také teritoriálně. Některé skutečnosti o rozdílném fungování hudební kultury v různých oblastech nám naznačují demografická a sociologická data, jiné jsou dokumentovány archívními zprávami o hudbě nebo i notovými prameny. Svými přibližně dvěma milióny obyvatel patřily Čechy a Morava před Bílou horou k nejhustěji osídleným státům v Evropě, přičemž v Čechách žilo tehdy přes polovinu obyvatelstva ve městech, na Moravě však necelých čtyřicet procent. Už z těchto čísel lze usuzovat na dosti intenzivní hudební dění na našem území, jakož i na větší podíl muzicírování folklórního typu spjatého s venkovským životem na Moravě než v Čechách. Poměrně hustá síť 400 až 500 měst a městeček na tomto území, kterou české země tenkrát převyšovaly např. sousední Polsko nebo Uhry, přitom naznačuje značnou decentralizaci našeho kulturního a hudebního dění. Příмым hudebním dokumentem této skutečnosti jsou velké rukopisné kancionály mnoha českých měst 16. století, chované leckde dodnes v místě svého vzniku. Bohatší hudební provoz můžeme přirozeně předpokládat ve větších městech, zvláště ve správních a ekonomických centrech země. Vůdčí postavení v tomto směru měla po celou epochu Praha – v rudolfínské epoše jedno z nejlidnatějších měst střední Evropy (60 000 obyvatel) – která se mohla vykázat nejpestřejším rejstříkem hudebního života a vyzářovala svůj vliv i do okolí mj. jako naše nejdůležitější centrum nototisku. Na Moravě lze sledovat bohatěji strukturovaný hudební život v Brně, jehož význam však začala v 16. století překrývat Olomouc, centrum duchovní správy. Dobovou zvláštností 16. století byl rychlý rozvoj hornických měst (z nichž Jáchymov a Kutná Hora následovaly u nás počtem obyvatel hned za Prahou!); osobitá společenská skladba těchto měst naznačuje i některá specifika jejich hudebního života (hornický zpěv). Charakteristickým rysem období 1420—1620 a zvláště jeho druhé poloviny však je skutečnost, že hudební dění nebylo nesené přednostně jen těmito správními a ekonomickými centry, nýbrž i celou řadou dalších měst, jejichž hudební život se lišil spíš jen kvantitativně než kvalitou a strukturou. Archívní i notové dokumenty naznačují poměrně jednotný typ městské hudební kultury na celém území Čech a Moravy, který se zásadně nelišil ani v německém prostředí. Zvláštní úlohu v hudebním dění pak propůjčovala některým městům přítomnost významných sborů Jednoty bratrské (Mladá Boleslav, Litomyšl), aktivních městských škol (Horní Slavkov) nebo jezuitských kolejí (Český Krumlov, Jindřichův Hradec aj.), hudebně aktivní vrchnosti (Třeboň) nebo i existence tiskárny: činnost bratrských tiskáren v Ivančicích a Kralicích, které produkovaly největší a nejkrásnější kancionálové tisky své doby, připomíná mimořádnou úlohu některých malých lokalit v hudebním vývoji.

Celek kulturního a hudebního dění na našem území mezi léty 1420 až 1620 v různých vrstvách a prostředích byl ovšem natolik složitý, že všechny pokusy o postižení rozdílů mezi jednotlivými zeměmi České koruny mohou být jen přibližné. Nicméně

se však rýsují určité globální rozdíly kulturního vývoje v Čechách a na Moravě, které se částečně odrážejí i v hudebních dějinách, přičemž relativně samostatný charakter mělo hudební dění na územích s převahou německého osídlení. K vysvětlení těchto skutečností je však zapotřebí všimnout si na závěr kapitoly hlavních společenských a kulturních trendů epochy, resp. otázky sociálních, politických, národnostních i konfesionálních přehrad na daném teritoriu a jejich překračování.

**POLITICKÁ A KULTURNÍ ORIENTACE ČESKÝCH ZEMÍ** Husitství uvolnilo vztahy českého království k západní Evropě, a to jak k římské církvi, tak i k tzv. „římské říši národa německého“. Narušilo však podstatně i vzájemné vztahy zemí České koruny, k nimž po celé období patřily kromě Moravy i Slezsko a Lužice. Jestliže se husitství na Moravě šířilo s menší intenzitou než v Čechách, pak Slezsko – už v předhusitské epoše z valné části německé – se od něho důrazně distancovalo a dokonce i slovanská menšina v Lužici se stavěla k tažením husitů do země negativně. V důsledku těchto skutečností, které se pak dlouhodobě projeví i ve vztazích právně politických, zůstávala tradiční součástí českého kulturního společenství po celou epochu Morava – jejíž odstředivé tendence se projeví víc ve správní a ekonomické sféře než v kultuře – s přilehlým zlomkem českého Slezska (Opavsko, Těšínsko). V kulturní orientaci tohoto historického jádra českých zemí můžeme v celé první polovině období až do nástupu Habsburků sledovat odrazy celkové politické orientace českého státu zvláště do blízké východní a jihovýchodní Evropy. Dominující bylo přitom zaměření na Polsko (vrcholící pak v letech 1471—1526 vládou panovníků polské dynastie Jagellovců), jehož průvodním jevem byla migrace obyvatelstva mezi oběma zeměmi a vzájemné kulturní vlivy. V těchto stycích byly české země vcelku aktivnějším partnerem: do Polska pronikalo husitství a po celé 15. století pak i český jazyk a literatura, přičemž česká duchovní píseň se podstatným způsobem podílela na vývoji tohoto druhu v Polsku. Česko-polské styky posílily i vztahy k některým dalším oblastem Slezska, jehož zprostředkující úlohu v kulturní sféře je možno sledovat např. v různých hudebních památkách klášterní provenience. Brzy po husitských válkách se začala rýsovat i politická orientace na mnohonárodnostní uherský stát, která otevřela nejen vztahy česko-maďarské, ale zejména cesty na Slovensko, Ukrajinu, Bělorusko a do Sedmihradska. Také do těchto oblastí pronikala česká reformace i čeština jako úřední a zčásti i literární jazyk, podněcující rozvoj místních literatur i duchovního zpěvu v národních řečech.

Šestnácté století přineslo kulturní orientaci českých zemí nové podněty. K nejdůležitějším patřil nástup habsburské dynastie roku 1526 na český trůn, který znamenal počátek začleňování českých zemí do habsburského soustátí (k němuž tehdy patřila kromě rakouských zemí jen slovenská část Uher a severní okraj Balkánu). Konfesionální vývoj českých zemí však habsburská vláda dlouho příliš neovlivňovala, i když se dvorská kultura na sklonku epochy orientovala na protireformační svět německo-španělsko-nizozemský. V předbělohorské éře ještě nedocházelo ani k zásadnějším nacionálním konfliktům dynastie s českým prostředím a objevily se jen dílčí konflikty konfesionální (pronásledování Jednoty bratrské); moravská šlechta si do-



konce v 16. století uhájila dobově mimořádnou svobodu pro evangelické konfese a otevřela tak cestu pestré konfesionální imigraci. Proto také mohla v českých zemích nalézt významný ohlas německá reformace, která už měla u nás připravenou půdu celým stoletím předchozího náboženského vývoje. Výsledkem těchto podnětů, k nimž přistoupil i ekonomický rozvoj českých zemí v předbělohorském století, bylo navazování dalších a mnohostrannějších mezinárodních kontaktů, které se projeví jak výměnou kulturních hodnot, tak i přímou migrací obyvatelstva různými směry.

V historii česko-polských kontaktů, které pokračovaly s poněkud menší intenzitou i po nástupu Habsburků, znamená významnou kapitolu pro hudební dějiny nucená emigrace části Jednoty bratrské do Polska po roce 1547, která včlenila česko-bratrskou píseň v širokém rozsahu do repertoáru polských evangelíků. Vcelku však začaly převažovat vlivy opačné, z nichž stojí za zmínku početný příliv protireformačního duchovenstva z Polska do českých zemí (zvláště do moravských kostelů a klášterů). Oboustranná migrace duchovenstva, učitelů i studentů se rozvinula v habsburské epoše mezi českými zeměmi a Slovenskem a byla doprovázena čilou kulturní výměnou (mj. i reformační duchovní písně a světského zpěvu). Kromě toho ovšem habsburská epocha obnovila a rozmnožila kontakty se západoevropskou společností, konkrétně s německou jazykovou oblastí a s protireformační kulturou španělskou, italskou a nizozemskou, jejíž pronikání je možno sledovat v místech do českých klášterů, ve společnosti rudolfínské Prahy a též ve složení císařské kapely na Pražském hradě. Mnohem omezenější a vesměs jen zprostředkované byly naproti tomu vztahy k francouzské společnosti a kultuře; v pozadí tohoto jevu je tehdejší mocenský antagonismus francouzsko-habsburský.

Mnohostranné svazky s německou jazykovou oblastí byly u nás navázány na bázi reformace. Německé luterství proniklo s neobyčejnou rychlostí a intenzitou mezi německé obyvatelstvo na našem území, čímž se tyto oblasti spojily s luterským světem v jediný kulturní celek s jednotným zpěvním repertoárem i s neustálou oboustrannou migrací obyvatelstva (včetně hudebníků). V prakticky nerozlišitelnou jednotu splynulo tenkrát zvláště naše Krušnohoří s přílehlými oblastmi Saska, v čilých kontaktech s mateřskou jazykovou oblastí však byly i vnitrozemské enklávy německé kultury, např. Jihlava. Kromě toho luterství podstatně oživilo ochabující aktivitu české církve podobojí a bylo jedním z hlavních činitelů, který likvidoval dědictví česko-německého antagonismu z husitských dob. Luterské Německo přebíralo v širokém rozsahu česko-bratrský zpěv, do české písně naopak zase vnikaly nápěvy německé duchovní i světské písně a německá kultura se v 16. století stala programově vyhledávanou inspirací i módou české společnosti v mnoha dalších oblastech. Pozoruhodné však je, že k těmto kontaktům docházelo zřejmě častěji na území Německa nebo v ostatním evangelickém zahraničí (kam odcházeli v 16. století v masovém měřítku studenti z českých zemí), či prostřednictvím knihtisku: bezprostřední styky českého a německého obyvatelstva na území českého státu byly totiž v mnoha ohledech překvapivě malé, což je možno ilustrovat i na vztazích zpěvu českých Němců k českému písňovému repertoáru.

**HUDEBNÍ PROSTŘEDÍ** Do života společnosti 15. a 16. století byla hudba zapojena mnoha způsoby. Obecně lze říci, že se jejího provozování i poslechu už mohly účastnit – podobně jako v pozdějších obdobích – prakticky všechny složky obyvatelstva, a že hudba zaznívala v širokém rejstříku funkcí i v nejrůznějších typech prostředí. Rozdílly byly v intenzitě, s jakou se jednotlivé složky stavovské společnosti na hudbě podílely, i v náplni, organizovanosti a frekvenci hudební aktivity v různých situacích tehdejšího života. Porovnáváme-li formy hudebního provozu 15. a 16. století s předchozí epochou, můžeme konstatovat postupnou diferenciaci a současně i stabilizaci hudebních prostředí: hudba se uplatňovala ve větším počtu funkcí a její provozování nabývalo ustálenějších forem než v předchozím období. Tento proces ovšem nebyl přímočarý; první polovina epochy znamená v tomto ohledu spíše stagnaci nebo i krok zpět a teprve v předbělohorském půlstoletí se objevují prakticky všechny hlavní typy pravidelného pěstování hudby, jak je znala tehdejší Evropa. Spolu s touto diferenciací a stabilizací hudebního provozu, v níž se odráží postupná diferenciacie společnosti, však postupovalo i uvolnění vazeb hudby na prostředích, kterým sloužila. V průběhu epochy bylo stále více hudebních druhů schopno uplatňovat se v původní podobě v různých prostředích, resp. funkcích. Jedním z hlavních důvodů byl zřejmě nový charakter hudebních projevů ve věku renesance, které se začínaly do značné míry definitivně fixovat notovým zápisem a stávaly se tedy „přenosnými“. Na druhé straně zase vzrůst profesionálních schopností hudebníků umožňoval realizaci díla jen na základě notového zápisu. Chceme-li tedy sledovat hudbu v českých dějinách v celém jejím sociálním kontextu, bude výhodnější všimnout si nejdříve společenských prostředí, v nichž se vývoj hudby odehrával, a teprve pak přehlédnout její různé druhy a styly.

**HUDBA V KOSTELE** Prostředí, v nichž se hudba 15. a 16. století objevovala, se podstatně liší rozsahem i organizovaností hudebního provozu. K nejdůležitějším a nejvíce vyhraněným hudebním centrům patřily i v tomto období kostely, zvláště městské chrámy, kde se pěstovalo v poměrně značné a pravidelné frekvenci a v pevně ustálených formách hned několik typů hudebních projevů. Tuto úlohu ovšem u nás hrály kostely od středověku až do konce feudální epochy. V pohusitské éře však jejich význam vzrůstal spolu s omezeným rozvojem dvorských hudebních institucí: více než v jiných evropských zemích se u nás provozování některých složitých druhů vícehlasé hudby soustřeďovalo jen do kostelního prostředí.

**LITERÁTSKÁ BRATRSTVA** Na provozování hudby v kostele se už od středověku podílel profesionální pěvecký sbor, varhaník, obec věřících a celebrant vykonávající

bohoslužebný obřad. Tato situace trvala i v 15. a 16. století, společenské a ideologické zvraty podmíněné husitstvím a v Evropě pak zvláště luterskou reformací však povahu i vzájemný vztah těchto složek podstatně proměnily. Jednou z nejprůzračnějších novinek kostelního muzicování pohusitské epochy byl rozvoj nového typu kostelních pěveckých sborů – literátských bratrstev. Novým rysem těchto sdružení byl jejich laický charakter: zatímco pěvecké sbory církve vrcholného středověku se rekrutovaly z příslušníků kléru, literátské sbory byly složeny z dobrovolníků neduchovního stavu, laiků. Přitom však nelze literátské sbory označit za sdružení v pravém slova smyslu amatérská: za svoje účinkování dostávaly příležitostně a leckdy i smluvně zajištěné odměny.

Obraz činnosti literátských sdružení byl podrobně rekonstruován už v minulém století na základě archívních pramenů v množství dílčích příspěvků a syntetizujícími přehledy F. Tadrý (1886), K. Konráda (1893) a Z. Wintra (1896). V těchto pracích se literátská bratrstva jeví jako poměrně jednotný typ hudební instituce, organizované po vzoru dobových řemeslnických cechů. Jejich členové pocházeli především z řad městské inteligence, jež vesměs patřila k bohatým předním vrstvám městského obyvatelstva. Bratrstva, přidružená obvykle k jednomu kostelu, plnila v životě města také širší společenské funkce (např. dozor nad městskou školou nebo péče o sociální zabezpečení rodin svých příslušníků) a vládla leckdy i značným nemovitým majetkem. Celkový počet těchto sdružení, jež zničila v českých zemích mezi husitstvím a Bílou horou, není možno přesně stanovit, protože kromě nesporných dokladů jejich existence ve formě velkých kancionálů nebo dochovaných statutů jsou mnohá dosvědčena jen neurčitými zmínkami v pramenech. Podrobněji byly zatím zkoumány české prameny k literátským bratrstvům než moravské archiválie. Podle odhadu K. Konráda existovalo do Bílé hory v Čechách přes 100 bratrstev, na Moravě byly dosud konstatovány asi tři desítky. Nejstarší stopy vedou u nás do druhé poloviny 14. století, kdy se setkáváme s označením profese „litteratus“ v seznamech pražského obyvatelstva; zda to však už je svědectví o existenci literátských sborů, nelze prokázat. Protože se stopy uplatňování zpěváků neduchovního stavu z měšťanského prostředí počínají v Evropě objevovat už od pozdního středověku, nebude zřejmě možno ani počátek literátských sborů u nás vymezit přesnějším datem. Husitství urychlilo cestu laickému živilu do chrámových pěveckých souborů svou reformační ideou obecného kněžství, tj. zrušením původní ostré přehrady mezi klérem a prostým věřícím. Tato idea se však zřejmě mohla ve struktuře chrámových pěveckých sborů odrazit až v době postupné konsolidace české společnosti v poděbradské a jagellonské éře: dobou institucionalizace literátských bratrstev byl patrně až skloněk 15. století, na což je možno soudit mj. i z kodifikace některých složek kostelního zpěvního repertoáru na přelomu 15. a 16. století (viz s. 120).

Jednoznačnými se lze vyslovit k názoru o národní specifičnosti literátských bratrstev, která byla v domácí historiografické literatuře už od sklonku 18. století označována za ryze český, resp. slovenský typ hudební instituce, což bylo dokazováno srovnáváním s podstatně odlišným jevem – německým meistersingem. Ve skutečnosti byl chrámový pěvecký sbor složený z laiků obecným jevem evropské hudby 16. století, jehož rozvoj podnítila zvláště luterská reformace. V Německu i v oblastech německých Čech působil prakticky totožný typ instituce pod pojmem *Kantorei* (kantoriát), objevují se však i jiná označení (*chorus musicus*, *matrise* aj.). Českým specifíkem je tedy vlastně pouze název *fraternitas litteratorum*, zdůrazňující v duchu humanistické tradice vzdělání jako podstatný rys příslušníků souboru; i zde však lze najít alespoň obsahově příbuzné způsoby označení (např. *Gesellschaft der gelehrten Bürger* v některých německých archívních dokumentech).

Vlastní hudební produkce literátů v kostele obstarávaly zřejmě malé skupinky zpěváků, zvláště při provozování polyfonních skladeb. Ojedinelá dochovaná vyobrazení i analogie se zahraniční reprodukcí praxí naznačují provozování vícehlasu

v sólistickém nebo jen dvoj- neb trojnásobném obsazení hlasů; vyobrazení prachatických literátů z roku 1604 s 35 zpěváky pro nejméně pětihlasou větu je – pokud jde vůbec o dokument v tomto směru věrohodný – spíše výjimkou a dokladem reprodukční praxe ze samého sklonku renesanční epochy. S větším obsazením můžeme počítat při reprodukci jednohlasého chorálu a písní, i zde však byl počet účinkujících omezen mj. už z praktických důvodů – zpívalo se z jediného velkého kancionálu.

**ŠKOLNÍ SBOR** Samostatnou složkou hudebního provozu v kostele byl školní sbor. Z žáků partikulárních škol se brávali chlapečtí diskantisté ke zpěvu horních hlasů. Kromě toho však archivní a jiné dokumenty ukazují poměrně častou samostatnou účast žakovského sboru v kostelním zpěvu, na němž se podílel vedle literátů hlavně zpěvem chorálu a písní, někdy i jako zvukově kontrastní složka ve střídavém zpěvu s mužským souborem. Kromě toho žakovský sbor někde zastupoval literáty o všedních dnech zpěvem jednohlasého chorálu nebo i jednodušších vícehlasů. V řadě případů dokonce v plném rozsahu nahrazoval činnost dobrovolných pěveckých sdružení z řad měšťanstva: tak například nevelká skupinka choralistů, starších žáků s nižším duchovním svěcením, obstarávala bohoslužebný zpěv v Českém Krumlově už v 15. století před vznikem tamějších literátů. V 16. století rostla úloha školních sborů díky iniciativě protestantského Německa, kde se od Luthera počínaje začal klást zvýšený důraz na rozsah a úroveň školní hudební výuky a kde „*chorus symphoniacus*“ řízený školním kantorem plnil funkci kantorátu. Odrazem této situace je organizace kostelního zpěvu v některých městech německých Čech: školní sbor trvale zastával úlohu kostelního pěveckého tělesa například v Chebu v 16. století.

**ZPĚV OBCE VĚŘÍCÍCH** Další ze složek podléhajících se na provozování hudby v kostele byla obec věřících, tedy sociálně různorodé publikum shromážděné k obřadu a zpívající sborově duchovní písně v národním jazyce. Zpěv obce při bohoslužbě byl ve středověku omezen a představoval jen vedlejší a spíše neoficiální složku hudby zaznívající během liturgického obřadu. Soustavně a v širokém měřítku se začala obec věřících uplatňovat zpěvem teprve v reformačních církvích. Tato aktivizace věřících byla jedním z nejzásadnějších přelomů v dějinách křesťanské liturgie a zasáhla podstatně i do dějin hudby tím, že podnítila intenzivní rozvoj dosud jen sporadicky pěstovaného druhu – tzv. lidové duchovní písně v národním jazyce. Na našem území došlo k tomuto procesu z iniciativy husitství o plné století dříve než v luterské reformaci.

Začlenění zpěvu obce věřících do liturgického obřadu bylo podle Z. Nejedlého výsledkem Husovy reformy kostelního zpěvu v pražské Betlémské kapli na samém počátku 15. století. Tento názor však postrádá dostatečných důkazů: píseň obce je zde doložitelná jen v sousedství kázání, což byla běžná a všeobecně rozšířená středověká praxe. Obecně lze soudit, že první příležitost pro nové netradiční začlenění zpěvu obce mohla vzniknout zavedením přijímání z kalicha do mše v roce 1415 (které však už není dílem Husovým). Konkrétnější zprávy o tom ale chybějí, stejně jako o podílu lidové duchovní písně v české husitské mši let 1417–1419 (viz s. 112). S revoluční novinkou zpěvu obce, nahrazujícího liturgický chorál, přišla teprve česká bohoslužba radikální tábořské strany na sklonku roku 1420; její existence však byla časově i místně omezena. Po Táborech začala stavět svůj bohoslužebný zpěv na písní obce Jednota bratrská, její shromáždění však v 15. století probíhala častěji

v domácím soukromí než v kostelním prostředí. Do jaké míry se zpěv obce uplatňoval v utrakvistické bohoslužbě poděbradské a jagellonské epochy, nelze pro nedostatek přímých dokladů konkrétně sledovat. Rychle narůstající repertoár české duchovní písně od sklonku 15. století však naznačuje, že v předvečer luterské reformace se už bohoslužebný zpěv obce u nás uplatňoval v mnohonásobně širším měřítku než v zahraničí.

Zpěv obce v kostele byl soustředěn na duchovní píseň v národním jazyce a některé příbuzné útvary vzniklé adaptací gregoriánského chorálu. Byl v zásadě jednoglasý a bez nástrojového (zvl. varhanního) průvodu, jen ojediněle je doložen unisonový průvod dechového nástroje. Hudební zpestření tu představovaly hlavně různé formy střídavého zpěvu, buď dvou vzájemně si odpovídajících částí sboru, nebo někdy i sboru a sólisty. Tato praxe byla zřejmě víc než jinde rozšířena ve zpěvu Jednoty bratrské, kde byla v oblibě například kombinace dvou různých písní střídajících se po strofách mezi dvěma částmi obce věřících. V případech, kdy byl k dispozici profesionální pěvecký sbor, bývala řídicí a usměrňující úloha v kolektivním zpěvu svěřena těmto složkám: kantor začínal nebo i předzpěvoval méně známé písně, leckdy bývali vyspělejší zpěváci z řad literátů nebo žakovského sboru rozestaveni mezi publikem v chrámové lodi.

**HUDEBNÍ NÁSTROJE V KOSTELE** Vedle několika základních typů chrámového zpěvu se na hudebním provozu v kostele podílela stejně jako v předchozí epoše i nástrojová hudba, hlavně varhany. Do rozvoje varhanní hry v našich zemích zasáhla husitská revoluce negativním způsobem: husitství se (podobně jako některé ortodoxní složky evropské reformace v 16. století) postavilo proti nástrojové hudbě v bohoslužbě a v rámci toho podnítilo i přímou likvidaci varhan v řadě kostelů. Tato důsledná negace byla ovšem omezena jen na nejradiálnější složky revoluce a postihla také zřejmě jen část existujících nástrojů; je příznačné, že dosud zjištěné zprávy o ničení varhan v době husitských válek pocházejí z Čech a nikoli z Moravy. Hned v pohusitské epoše se pak vynořují nejen v katolických kostelech a klášterech, ale i v chrámech podobojí zprávy o existenci varhan, stavbě nových nástrojů i o varhanících, což svědčí o varhanní hře jako pravidelné součásti kostelní hudby v celém našem 15. i 16. století.

Varhaníci působící v kostele byli zčásti ještě osobami duchovního stavu ve službách církve, postupně se však častěji uplatňovali laikové smluvně vázaní nejen k církvi, ale i k městu. Některým bylo varhanictví hlavním povoláním, často byl angažován školní kantor a objevují se i kombinace s jinými profesemi, například s varhanářským řemeslem; výjimkou mezi varhaníky nebyli ani muzikanti věnující se přednostně světské zábavné hudbě ve službách města.

Vedle varhan se na kostelních kůrech 16. století setkáváme i s různými dechovými a smyčcovými nástroji, jež byly někdy v trvalém majetku literátského bratrstva. Jejich spoluúčinkování mělo patrně různý rozsah a stupňovalo se asi na sklonku epochy, vcelku však šlo hlavně o účast na realizaci vokálního vícehlasu a jen výjimečně o samostatnou nástrojovou produkci. Samostatnou složku v kostelním muzicírování však představovaly instrumentální skupinky svou profesí: nebyli to vesměs zaměst-

nanci církve, nýbrž hudebníci ve službách města nebo někde i zámku, zvaní ke spoluúčinkování na kůru při slavnostnějších příležitostech.

**CELKOVÝ RÁZ KOSTELNÍHO HUDEBNÍHO PROVOZU** Srovnáváme-li hudební provoz v kostele 15. a 16. století s předchozí epochou, lze v něm celkově konstatovat na jedné straně podstatný ústup hudebníků duchovního stavu, na druhé straně rozmnožení jednotlivých složek, které se na kostelní hudbě podílely. Tím se vytvářely nové možnosti v provozovací praxi: během bohoslužby se mohl střídat v nejrůznějších kombinacích sbor s obcí věřících, jednohlas s vícehlasem, zpěv s nástroji atd., a to i v rámci jedné skladby. Zvláště o slavnostních bohoslužbách máme dosvědčeno provádění písní nebo chorálních zpěvů v pestrém střídání úseků prováděných literátským sborem, obcí věřících, chlapeckým sborem a nástroji. Tyto různé formy střídavého muzicírování byly charakteristické i pro kostelní hudbu evangelického Německa a uplatňovaly se u nás a v zahraničí zvláště na sklonku období, zčásti už i jako předzvěst nového slohového cítění následující epochy. Vcelku však to byla především provozovací praxe městských chrámů církve podobojí a katolické. Odlišný ráz si po celou epochu podržovala bohoslužba Jednoty bratrské, při níž se provozoval kodifikovaný repertoár české duchovní písně a zčeštěného chorálu, avšak programově se pomíjel vícehlas a až na výjimky i instrumentální hudba; omezení na jednohlasý zpěv nebo dokonce jen na zpěv žalmů charakterizovalo i některé radikálně orientované typy evangelické bohoslužby 16. století (například kalvínskou a zpočátku i luterskou). Celkově jednodušší v tomto směru byl i hudební provoz v řádových kostelích, omezo- vaný leckdy programově na chorální zpěv a zahrnující někde do odporu k nástrojové hudbě dokonce i varhany. Teprve v posledním půlstoletí před Bílou horou je možno sledovat početnější zprávy o uplatnění náročnějšího vícehlasu a bohatší instrumen- tální hudby i v řádových bohoslužbách.

**ŘEHOLNÍ DOMY** Hudební aktivita řádů se ovšem neomezovala jen na kostel: podobně jako v následujících epochách můžeme už v předbělohorském období počítat i s vlastními řeholními domy (kláštery, kolejemi aj.) jako centry pěstování hud- by. Zánik anebo značný úpadek mnoha klášterů v pohusitské epoše, kdy v nich leckde živořilo za nuzných podmínek jen několik řeholníků, však nenaznačuje velkou úlohu konventů v tomto směru. Konkrétnější stopy zábavné vícehlasé hudby pěstované v klášterním prostředí vedou v 15. století například do některých klášterů ve slezském pohraničí. V konventech na našem území se však začíná rýsovat bohatší hudební život až na sklonku 16. věku: k nejvýznamnějším moravským centrům patřily pre- monstrátské kláštery v Zábřovicích u Brna a v Louce u Znojma, v Čechách ožila hudební aktivita v Teplé, na Strahově a jinde. Mimořádného významu nabylo pěstování vokální a instrumentální hudby v jezuitských kolejích.

**DVORSKÉ KAPELY** K místům intenzivního pěstování hudby v ustálených formách provozu patřily vedle kostelů dvory feudální aristokracie, tj. hrady, zámky a paláce panovníka, šlechty i vysoké církevní hierarchie. V pohusitské epoše se u nás dvorská

hudební kultura rozvíjela v obdobných formách jako v ostatní Evropě 15. a 16. století, charakteristickým jevem naší situace však byl odlišný rozsah tohoto dění: dvorské kapely jakožto nositelé intenzivního a pravidelného pěstování hudby ve dvorském prostředí se u nás objevují teprve opožděně a v nesrovnatelně menším počtu než například v německé jazykové oblasti. Tyto dlouhodobé důsledky společenských přeměn způsobených husitskou revolucí se pak projeví v dvorské hudební kultuře duchovní i světské aristokracie. Likvidací nebo oslabením nejvyšších správních institucí katolické církve přestala u nás nadlouho hrát významnější roli biskupská sídla jako centra pěstování hudby.

Husitskými válkami skončila existence pražského arcibiskupství, které bylo obnoveno teprve po 130 letech nástupem Antonína Brusa z Mohelnice roku 1561. V účtech pražského arcibiskupství však nacházíme před Bílou horou jen zprávu o angažování jediného hudebníka, což zřejmě souvisí jednak s nevalnou ekonomickou situací této instituce v předbělohorské epoše, jednak s existencí početné císařské kapely v samém sousedství arcibiskupova sídla. Definitivně zaniklo po husitských válkách biskupství litomyšlské. Nejvýznamnějším dvorským hudebním centrem v církevním prostředí se tak stala kroměřížská rezidence olomouckých biskupů, kde je dosvědčen stálý hudební soubor za biskupa Stanislava Pavlovského (1579—1598) a pak za kardinála Františka Ditrichštejna (1599—1636); přesný obsah i rozsah jeho hudební činnosti není znám, pěstovala se tu však zřejmě hudba duchovní i světská.

Také hudební soubory světské aristokracie, které se v Evropě už od 15. století stávaly nositeli některých nejmělejších a slohově nejprogresivnějších druhů kompozice, se u nás v pohusitském období vyskytují jen v omezeném rozsahu. Příležitostné hudební produkce na šlechtických sídlech lze předpokládat po celou epochu; nasvědčují tomu například zprávy o angažování jednotlivých hudebníků (trubače, pištce, zpěváka, loutnisty aj.) našimi šlechtickými domy už od druhé poloviny 15. století, jiným náznakem jsou zase taneční sály s hudebními kruchtami na hradech a zámcích pohusitské éry (např. Telč aj.). Stopy stálých zámeckých hudebních souborů se však u nás objevují až od poloviny 16. století.

Prvou a zdá se že i nadlouho ojedinělou stálou šlechtickou kapelou byl rožmberský hudební soubor, působící nejdříve na zámku v Českém Krumlově (1552—1602) a pak v Třeboni. Byla to nevelká skupinka hudebníků německého i českého původu, která kromě služby na zámku vypomáhala na kostelním kůru a s povolením vrchnosti účinkovala mimo zámek ve funkci městské kapely. Spojení šlechtické kapely s městem se zvláště výrazně projevuje v souboru Kateřiny von Rädern, která roku 1607 najala pro Liberec pěti městských muzikantů a roku 1612 ji angažovala do vlastních služeb na frýdlantském zámku. Méně jasné jsou zprávy o působnosti mladoboleslavských pozounérů na zámku Dobrovice za pana Henryka z Valdštejna od roku 1599. Z hradu Pecka, sídla Kryštofa Haranta z Polžic, máme jen soupis nástrojů a hudebnin, nikoliv zprávy o trvalém angažmá nájemných hudebníků. Na přelomu 16. a 17. století si vydržoval několik muzikantů Ladislav Velen ze Žerotína na svém zámku v Moravské Třebové, zbytek hudebnin z majetku Jana Jetřicha ze Žerotína naznačuje i možnost existence hudebního souboru na jeho Strážnickém zámku. Není ovšem vyloučeno, že soustavný průzkum archivních materiálů tento výčet ještě obohatí. Zatím však nemáme dostatečných podkladů pro to, abychom mohli v aristokratickém prostředí našeho 15. a 16. století prokázat soustavnou hudební aktivitu většího rozsahu.

Dochované záznamy služebních úvazků rožmberských a frýdlantských hudebníků naznačují poměrně jednotný typ činnosti těchto souborů. Jejich hlavním působištěm byl ohoz zámecké věže, kde kromě signálů a příležitostných slavnostních fanfár provozovali dvakrát denně dobový repertoár vícehlasé hudby v realizaci dechových nástrojů. Naproti tomu jejich účinkování v zámeckém interiéru při tanci, hostinách atp. nebylo smluvně podchyceno. Vcelku jsou naše dvorské soubory ve srovnání se zahraničím nejen nepříliš početné, ale i poměrně malé: zatímco na evropských knížecích dvorech bývaly kapely mohutnými vokálně instrumentálními tělesy provozujícími i nejnáročnější typy duchovní a světské hudby, v českých zemích dosud známé zámecké soubory světské aristokracie jsou jen nevelkými nástrojovými skupinkami se skrovnějšími praktickými úkoly. Dvorní kapela ve vlastním dobovém slova smyslu se na našem území objevuje jenom na habsburském dvoře a teprve na samém sklonku epochy.

**HUDBA NA PRAŽSKÉM HRADĚ** Také hudební život na Pražském hradě byl přinejmenším po celou prvou polovinu pohusitské epochy podstatně omezen. Čeští panovníci sídlili od husitských dob na Starém Městě pražském a vládci jagellonského rodu, kteří se roku 1484 vrátili na Pražský hrad, zase pobývali častěji mimo české země. Hudební produkce na Hradě byly proto zřejmě po celou prvou polovinu epochy nejvýš jen příležitostné a bez stálého místního hudebního souboru: Jagellovci měli tenkrát svou kapelu v Uhrách, zatímco v Praze nacházíme za jejich panování jen zmínky o jednotlivých královských trubačích. Počátek pravidelnějšího a bohatšího hudebního života na Pražském hradě znamenal patrně až nástup Habsburků. Při ustavení Ferdinanda I. českým králem byla ve Vídni znovuoobnovena habsburská dvorní kapela, která zajížděla spolu s císařským dvorem často i na Pražský hrad; pohyb kapely mezi Prahou a Vídní však není možno přesně sledovat. Za první s Prahou trvale svázaný dvorský hudební soubor lze označit kapelu arcivévodv Ferdinanda, správce českého království v letech 1548 až 1567; vystřídaly se v ní tři desítky zpěváků a instrumentalistů a působila zřejmě nejen v prostorách Pražského hradu, ale i v nově vybudovaném arcivévodově letohrádku Hvězda u Prahy. S Ferdinandovým odchodem do Tyrol odešla z Prahy i valná většina kapely do jeho tamního innsbruckého souboru. Nejvýznamnější kapitolou hudby na pražském panovnickém dvoře pak jsou léta 1583—1612, kdy habsburská vídeňská kapela spolu s císařem Rudolfem II. trvale přesídlila na Pražský hrad.

**RUDOLFÍNSKÁ KAPELA** Rudolfínskou kapelou se k nám dostal jeden z nejvýznamnějších a největších dvorských hudebních souborů tehdejší Evropy, a to jak rozsahem, tak i úrovní hudebníků, kteří v něm působili. Svým složením i posláním se rudolfínská kapela nelišila od jiných zahraničních souborů svého druhu; s různými dalšími kapelami habsburského rodu ji však spojoval důraz na plnění tradičních úkolů v bohoslužbě dvora, k nimž teprve druhořadě přistupovaly produkce při světských slavnostech a zábavách.



Složení rudolfínské kapely je možno poměrně detailně rekonstruovat. Těsně před příchodem do Prahy roku 1582 měla kapela 46 aktivních hudebníků, z toho jednoho kapelníka, 23 zpěváků, dva nástrojové hráče a 20 níže postavených dvorních trubačů. Roku 1594, kdy soubor dosáhl kvantitativního maxima, stoupl počet zpěváků na 28, instrumentalistů na 7 a dvorních trubačů na 27. Do stavu kapely patřily i funkce kaplanů, sluhů, kopisty aj., takže maximální doložený počet byl 74 členů. Naprostou převahu v kapele měli cizinci, přičemž podobně jako v ostatní Evropě tvořili jádro pěveckého souboru Nizozemci, oporou instrumentalistů byli především Italové; česká jména nacházíme jen ojediněle mezi nástrojovými hráči. Povolání výkonného hudebníka pak řada císařových hudebníků spojovala s kompoziční činností (viz s. 128). Méně konkrétní jsou naše představy o repertoáru rudolfínské kapely, který lze identifikovat jen zčásti. O provozování na Pražském hradě svědčí některé skladby zahraničních komponistů dedikované císaři Rudolfovi II., ale ne ve všech případech lze ztotožnit tvorbu členů kapely s repertoárem přímo provozovaným na Hradě. Například právě skladby nejvýznamnějšího tvůrce a dlouholetého kapelníka souboru Philippa de Monte nebyly určeny jenom pro Pražský hrad, o čemž svědčí jejich publikace v Benátkách. Vcelku však je nepochybné, že v repertoáru kapely měla naprostou převahu hudba skladatelů cizího původu.

Pražský hrad rudolfínské éry byl centrem intenzivního a značně diferencovaného hudebního provozu. Podstatná část činnosti dvorní kapely byla spjata s kostelním prostředím, konkrétně s bohoslužbou ve Svatovítské katedrále a v hradním kostele Všech svatých, kde se zpěváci souboru účastnili umělým vícehlasem i gregoriánským chorálem. Vybudování nových a na svou dobu technicky jedinečných varhan u Sv. Víta po roce 1556 pak naznačuje i významný podíl varhanní hry v tomto prostředí. Druhou, patrně jen postupně rozvíjenou složkou hudby císařského dvora byly produkce při dvorských zábavách a hostinách v hradních interiérech, kdy je možno počítat i s komornějšími sestavami hudebníků a s pestrým střídáním zpěvu s nástroji. Relativně samostatný typ hudebních produkcí kapely představovaly slavnostní příležitosti, při nichž skupina dvorských trubačů vystupovala s projevy spíše signálního typu. Zajímavé však je, že na věži Svatovítského chrámu působila už od roku 1548 samostatná a na kapele nezávislá skupina pozounců.

Třebaže byla činnost kapely vázána především na prostory Pražského hradu, najdeme zprávy o účinkování jejích členů i v jiných prostředích. Hudebníci – nejčastěji patrně trubači – tvořili pravidelnou součást doprovodu císařské družiny na jejích cestách a při zahraničních pobytech, dosvědčeno je i účinkování císařských hudebníků v bohoslužebné hudbě pražských jezuitů nebo při mimořádných společenských příležitostech domu Rožmberků.

**ŠKOLY A ŽÁKOVSKÉ MUZICÍROVÁNÍ** Zatímco dvory představovaly poměrně ojedinělá hudební centra předbělohorské éry, školy – podobně jako kostely – patřily k nejpočetnějším ohniskům pravidelného pěstování hudby a jejich síť byla rozložena po celé ploše českých zemí. Provozování hudby na školách mělo ovšem jednodušší formy než v dosud zmíněných institucích; žáci i učitelé se však zato mnohostranně zapojovali do hudebního života i mimo školní prostředí.

Do vývoje škol přinesl společenský a ideový vývoj 15. a 16. století řadu proměn: k nejdůležitějším tu patřilo oslabení církevního monopolu a přechod mnoha škol do kompetence města. Tento proces je zvláště patrný v našich zemích: v pohusitské epoše došlo současně s úpadkem mnoha farních, kláš-

terních a katedrálních škol k rozvoji městských škol nižšího a středního stupně. V širokém měřítku byly městské školy zakládány zvláště v 16. století; jejich celkový počet je odhadován na více než 250 na území Čech a Moravy. V některých městech byly zřizovány i školy soukromé a v druhé polovině 16. století se objevily i některé významnější školy reformačních církví (bratrské, v německém prostředí novokřtěnecké a luterské). Bývalou úroveň katolických církevních škol začaly pozvedat až po roce 1556 jezuitské koleje a gymnázia; do Bílé hory byly zřízeny čtyři v Čechách a dvě na Moravě. Naproti tomu utrakvistická Karlova univerzita prožívala po valnou část pohusitské epochy období svého úpadku.

Nejvýznamnější podíl na hudebním životě měly střední školy (zvané též latinské nebo partikulární, na vyšším stupni někdy též akademie nebo gymnázia), kde hudba tvořila podobně jako už ve středověku podstatnou složku výuky. Novým trendem epochy, který podpořila reformace, byl zvýšený důraz na hudební praxi; hudbou se však rozuměl především zpěv, zatímco výuka nástrojové hře byla spíše soukromou mimoškolní záležitostí. Hlavním cílem vyučování hudbě byla příprava zpěvního repertoáru pro kostel, tj. nácvik duchovních písní, chorálu a vícehlasých skladeb; nacvičoval se však zřejmě i světský repertoár pro mimoškolní produkce žáků a k praktické výuce byly připojeny i základy hudební teorie. Dochované školní řády a instrukce 16. století naznačují, že náplň hudební výuky na různých typech středních škol byla dosti podobná a vcelku odpovídala i dobové středoevropské praxi; intenzivnější péče o pěstování umělé vícehlasé hudby je doložena na jezuitských školách. Méně významnou úlohu hrála hudební výuka na Karlově univerzitě, kde byla omezena jen na hudební teorii a byla nadto asi v předbělohorské době dost zanedbávána. Univerzitní promoce, slavnosti, divadelní představení aj. se ovšem ani v prostorách Karolina neobešly bez hudby.

Významnější než hudební dění v prostorách školy bylo mimoškolní působení žáků a učitelů v hudebním životě města. Širší dosah měla obvykle už aktivita učitele hudby (kantora), který býval často i vedoucím literátského kúru, někdy též varhaníkem a objevoval se jako organizátor hudebních akcí i v jiných situacích. Také žákovský sbor působil jako pravidelná složka městského hudebního provozu při nejrůznějších příležitostech: kromě zmíněného účinkování v kostele se objevoval i při různých výdělečných „kantacích“ – svatbách, poutích, slavnostních průvodech, pohřbech aj., nehledě na časté neoficiální muzictrování žáků a studentů v hospodách a při tanci.

Charakteristickým typem pravidelných žákovských hudebních produkcí, jichž se zčásti účastnili i učitelé, byly tzv. rekordace – žebravé obchůzky městem, spojené obvykle se zpěvem. Tyto obchůzky bývaly časté, leckde se konaly i několikrát do týdne, a teprve v průběhu 16. století byly v zájmu pravidelného vyučování omezovány. Nejtypičtější z rekordací, které se také udržely po celou epochu, byly koledy – obchůzky vázané na tradiční svátky církevního roku – v termínu od vánoc do Tří králů; koledovalo se však i na sv. Mikuláše, v masopustě, na sv. Řehoře, Blažeje, Martina aj. Zpěvní repertoár koledníků byl pestrou směsí duchovních, zábavných a satirických písniček, provozovaných obvykle v rámci maškarních průvodů i jiných folklórních zvyklostí. V rekordacích a koledách přezívala dávná středověká praxe žebrání jako legálního způsobu obživy žáků a učitelů, kterou máme pod jinými názvy dosvědčenu i v dalších evropských zemích. V Německu a v německých oblastech Čech (například v Chebu a v Jáchymově 16. století) se žákovskému žebrání zpěvem říkalo kurenda.

**MĚŠTŠTÍ HUDEBNÍCI** Další stabilní složku hudebního života měst představovala instituce trubačů, působících v městských branách nebo na radniční věži. Už od středověku patřili k typicky městským profesím jeden nebo dva trubači v úloze hlídačů; jejich nástroj sloužil spíš jen k signálním účelům. Zmínky o nich nacházíme v 15. století ojedinelé i u nás, teprve v 16. století však byl trubač najímán častěji. Hudebním souborem ve vlastním slova smyslu se však začaly stávat až větší několikačlenné skupinky trubačů v druhé polovině 16. století, které byly zprošťovány své původní strážní funkce a pověřovány náročnějšími hudebními produkcemi na ochozu radniční věže. Takovéto soubory však patrně existovaly v druhé polovině 16. století jen v několika málo největších městech Čech a Moravy, což naznačuje i časté hostování některých ansámbľů ve vzdálenějších lokalitách.

Častou sestavou městských trubačů v 16. století, kterou lze v několika případech sledovat i u nás, byla pětice hráčů; jejich hlavním nástrojem byly pozouny, kombinované patrně nejčastěji s cinky. Repertoár těchto skupin tvořily kromě signálních hudebních projevů různé druhy zábavné taneční hudby i nástrojové úpravy umělejších vokálních vícehlasých skladeb. Přesnější obraz o jejich činnosti dávají instrukce pozounerů Starého Města pražského z roku 1585, podle nichž byli hudebníci povinni vytrubovat z radniční věže dvakrát denně „pobožné mutety“ a s povolením radních chodili hrát i ke svatbám a jiným příležitostem ve funkci městské kapely; nepochybně je i jejich spoluočinkování v kostelní hudbě.

Ve větších evropských městech bývaly vedle radničních trubačů angažovány i další skupiny městských muzikantů, na radnici leckde působily také nezávislé cechovní organizace hudebníků. O takovéto různorodější organizaci městské hudby v našem prostředí nemáme zpráv. Pozoruhodnou výjimkou je svědectví o existenci pražské židovské kapely, která je doložena svými statuty už roku 1558 a která bývala zvána dokonce i mimo Prahu.

**HUDBA V DOMÁCÍM SOUKROMÍ** Vedle dosud uvedených typů pravidelnější hudební aktivity spjaté s provozem různých institucí a zajišťované smluvně vázanými hudebníky je nutno připomenout ještě různé méně organizované druhy muzicírování 15. a 16. století, které lze zahrnout pod pojem amatérského pěstování hudby pro vlastní zábavu. Z mnoha situací, jež by bylo možno zmínit v této souvislosti, patřilo v Evropě renesančního věku ke zvlášť charakteristickým domácí muzicírování šlechty a bohatšího měšťanstva, jehož náplň tvořily jak umělejší typy světského ansámbového zpěvu (madrigaly, šansony aj.), tak i jednodušší písně s průvodem nástroje a kratší taneční apod. skladbičky hrané na loutnu nebo domácí klávesové nástroje. Příznačným rysem tohoto typu muzicírování bylo rovnoprávné uplatnění žen. Ojedinelé stopy takovéto aktivity se u nás vynořují v aristokratickém prostředí už od poděbradské doby, móda domácí hry na loutnu, klavichord aj. se však šířila hlavně v rudolfínské epoše spolu s pronikáním renesančního životního stylu. K jiným příznačným typům domácího muzicírování 16. století, jehož rozvoj podnítila hlavně reformace, patřilo provozování duchovní hudby v domácím soukromí. Tato poměrně různorodá evropská praxe nabyla u nás osobitého charakteru v privátních pobožnostech Jednoty bratrské. Řád zpěvů a čtení, který se ustálil u bratří v našich zemích,

byl pocitován jako české specifikum; svědčí o tom přebírání této praxe polskými evangelisty, kteří si do svých kancionálů zařazovali zvláštní oddíl označený jako „pasterstwo domowe“, řád domácí bohoslužby.

Zajímavým a z valné části novým prvkem v amatérském provozování hudby 16. století se stalo zakládání soukromých spolků k pravidelnějšímu pěstování vokální nebo instrumentální hudby. Tato sdružení vznikala tehdy pod různými jmény (akademie, collegium musicum, convivium musicum aj.) většinou v prostředí humanistické inteligence a hudba tu bývala zpočátku jen doplňkem schůzek určených spíše k filozofické disputaci nebo společné hostině.

O pravidelných hudebních schůzkách našich humanistických kroužků 15. a 16. století nemáme zpráv, i když pěstování zpěvu s průvodem loutny je doloženo i v tomto prostředí. Nejstarší známá zpráva o založení convivia musica, spolku třinácti osob scházejících se měsíčně k provozování hudby, pochází z německých Čech, konkrétně z Trutnova roku 1572. Cenný dokument představují dochovaná statuta pražského collegia musica z r. 1616, spolku osmi pražských měšťanů německé i české národnosti, na jejichž čtrnáctidenních schůzkách byl pěstován umělý vícehlasý zpěv. Pražský spolek patřil k nejstarším známým organizacím tohoto jména, kde provozování hudby nebylo jen doplňkem jiné činnosti, nýbrž hlavním obsahem schůzek.

K soukromým hudebním sdružením je možno přiřadit i organizace meistersingrů – spolků měšťanských amatérů skládajících v duchu dávné tradice rytířského zpěvu duchovní a moralizující písně podle pevných pravidel a pořádajících občasné veřejné soutěže ve zpěvu. Tento specificky německý typ hudební organizace se u nás objevoval jen v prostředí německých Čech, přičemž jde o zprávy poměrně pozdní a chudé. Tradiční „školu“ měla v desíletích před Bílou horou jenom Jihlava, z několika dalších měst víme jen o působení jednotlivců, někteří meistersingři byli s naším územím svázáni jen svým původem.

**VEŘEJNĚ PŘÍSTUPNÉ INTERIÉRY** Množství dalších prostředí a situací, v nichž se v 15. a 16. století objevovala s větší či menší pravidelností hudba, by bylo možno zhruba rozdělit do dvou oblastí: jsou to jednak hudební produkce ve veřejně přístupných interiérech, jednak provozování hudby v plenéru. Koncertní síni, hlavnímu novodobému typu interiéru vyhrazenému provozování hudby, měl tenkrát v jistém smyslu nejbližší kostel. Podstatný rozdíl je ovšem v tom, že chrámové hudební produkce byly jen ve výjimečných případech samy o sobě cílem; k těmto výjimkám patří veřejné soutěže meistersingrů pořádané někdy v kostele nebo podvečerní produkce varhanní hudby, dosvědčené ojediněle v 16. století. K veřejně přístupným prostorám, v nichž zaznívala hudba, patřila alespoň při některých příležitostech také radniční síň, která mohla posloužit i jako místo měšťanské svatby, taneční zábavy, slavnostní hostiny s hudbou nebo divadelního představení. Tradičním místem muzicování byla hospoda: zprávy 16. století tu dosvědčují vystoupení potulných muzikantů, žáků, někdy i jejich kantorů nebo zámožnějších měšťanů, jež se na zábavě podíleli písní, nástrojovou hrou a občas i umělejšími vícehlasými zpěvy.

**HUDBA V PLENÉRU** Nejrůznější způsoby uplatnění hudby v plenéru je možno připomenout jen neúplným výčtem: městské ulice a náměstí zněly zpěvem nebo nástrojovou hudbou při žákovském koledování, při produkci městských trubačů na radniční věži, při divadelním představení na improvizovaném pouličním jevišti, při

nočním dostaveníčkem s hudbou, při církevních průvodech a procesích, o výročních trzích nebo při významných státních událostech; tak např. velký slavnostní průvod Prahou s řadou hudebních produkcí je popisován při korunovaci krále Matyáše roku 1611. Ve venkovském prostředí pak lze připomenout taneční a jiné folklórní zábavy na návsi, zpěv při polních pracech, procesí putující krajem aj. Vcelku je ovšem nutno ve starších obdobích počítat s mnohem menší frekvencí hudby v denním životě než v nové době; i v tomto ohledu byl tedy svět tehdejšího člověka podstatně tišší než naše prostředí.

Množství různých situací, v nichž zaznívala hudba pod širým nebem, odpovídá i pestrý rejstřík účinkujících, kteří se na jejím provozování mohli podílet: o největších církevních nebo státních oslavách se často spojovali k hudební produkci všichni přítomní muzikanti kostela, školy, zámku i města, na druhé straně však často stačilo k hudebnímu zážitku vystoupení jediného potulného muzikanta vybaveného flétnou, fidulou nebo jiným nepříliš zvukově průrazným nástrojem.

Nejtypičtějším provozovateli hudby v plenéru byli, podobně jako ve středověku, potulní muzikanti; v dobových pramenech bývají někdy zahrnováni pod pojem „muzikáři“ a jmenováni podle nástroje, s nímž vystupovali, jako hudci, loutníci, harfíři, trubači, citerníci, dudáci aj. Společenské postavení této vrstvy se v pohusitské epoše částečně měnilo angažováním některých muzikářů do služeb městské správy, do patricijských domů nebo na šlechtická sídla. Vedle toho však i nadále působila vrstva společensky inferiorních potulných muzikantů nevázaných služebním úvazkem. Mezi oběma typy však nelze vést přesnou hranici, protože někteří muzikáři střídali pravidelnou službu s potulným životem, přičemž do jejich činnosti leckdy zasahovali i někteří příslušníci jiných společenských skupin, například žáci a studenti. Mezi muzikáři nízkého společenského postavení nacházíme u nás v 16. století často též Židy.

---

## 4

---

**DRUHY HUDBY** Hudbu středověku je možno výstižněji rozčlenit podle jejích společenských funkcí než podle hudebních kritérií. V epoše, jejíž hudební projevy se vyznačují značnou variabilitou a nejsou z valné části ani písemně fixovány, byly jednotlivé druhy hudby profilovány spíše svou praktickou funkcí než hudebním tvarem: táž melodie mohla nabývat za různých okolností odlišného významu. Tato situace se postupně měnila v renesanční éře vytvářením hotového uzavřeného hudebního díla fixovaného notací, což bylo provázáno i další diferenciací struktury různých druhů hudby. Šlo tu ovšem o povolný proces, v němž zvláště na území českého státu neznamenal rok 1420 žádný výrazný předěl. Přesto však se dá celek naší hudby 15. a 16. století utřídit a popsat podle čistě hudebních kritérií už mnohem oprávněněji.

**BOHOSLUŽEBNÁ HUDBA** Z různých druhů hudby, která žila v českých zemích mezi léty 1420 až 1620, je možno nejpodrobněji sledovat osudy různých oblastí bohoslužebné vokální hudby, provozované jako součást liturgických obřadů v kostele,

v klášterním prostředí a zčásti i v privátní pobožnosti domácího soukromí. Už od středověku byl tento zpěv zapisován soustavněji než hudba jiných oblastí: k písemné fixaci vedla snaha církve uchovávat závazné a oficiálně schválené verze bohoslužebné hudby, zápis si však vynucovala i její větší strukturální složitost. Tradicionalismus církevního myšlení pak odedávna ovlivňoval i celkovou skladbu repertoáru: zatímco umělá necírkevní hudba starších období neuchovávala příliš dlouho tvorbu a styl minulých generací a žila vlastně jen soudobou produkcí, v bohoslužebné hudbě byly tradovány vedle stylově progresivní tvorby celé velké repertoárové bloky zpěvu předchozích epoch. Takovýto tradicionalismus byl příznačný i pro zvláštní enklávu bohoslužebné hudby, která žila na našem území v židovských synagogách městských ghett; tato hudba (omezená téměř výlučně na vokální jednohlas) však byla naopak tradována výhradně ústně a nezbyly nám po ní přímé stopy. Následující výklad hudebních druhů se tedy soustředí nejdříve na bohoslužebnou hudbu křesťanských církví, jejíž bohaté dochování, značná druhová diferenciacie i tehdejší význam společenský a umělecký si vyžádá podstatně více prostoru než následující líčení ostatních mimokostelních oblastí hudební kultury.

**JEDNOHLASÝ LITURGICKÝ CHORÁL** Nejobsáhleji dochovaným okruhem bohoslužebné hudby zůstává u nás i v 15. a 16. století jednohlasý liturgický chorál. V celku notových pramenů domácího původu z tohoto období tvoří zápisy chorálu dokonce převážnou většinu záznamů.

Chorální prameny českého původu z let 1420 až 1620 nebyly dosud souhrnně registrovány. Jen rámcově můžeme odhadnout, že do dnešní doby se dochovalo několik set rukopisných kodexů liturgického zpěvu vzniklých v pohusitské epoše; řada z nich je dnes uložena i za hranicemi našeho státu, zvláště v Rakousku, Německu a Švédsku, některé dokonce až v USA. K tomu je ovšem nutno vzít v úvahu i množství středověkých chorálních knih, které zůstaly v užívání i v následujících staletích. Z různých typů liturgických zpěvníků této epochy jsou nejpočetnější a také hudebně historicky nejzajímavější graduály, tj. soubory zpěvů ke mši. Antifonářů, tj. sbírek hodinkových zpěvů, je dochováno vcelku méně, mj. v důsledku liturgických reforem na sklonku 16. století, které vyřadily mnoho starých antifonářů z užívání. Specificky českým typem liturgického zpěvníku jsou rorálníky. Pokud se týká obsahu a vnitřního uspořádání těchto pramenů, pro 15. století je příznačná zvláště řada skrovněji vybavených a volněji organizovaných kodexů různorodé náplně. K nejdůležitějším sborníkům tohoto typu patří z pohusitské doby Jistebnický kancionál a Vyšehradský kodex z poloviny 15. století, tzv. Rackův rukopis pražské Univerzitní knihovny z doby kolem roku 1500 (sign. VI C 20 a) aj. I v 15. století však pokračuje zhotovování velkých, obsahově pevně organizovaných a často nádherně zdobených sborových knih, kterých pak přibývá zvláště s institucionalizací literátských bratrstev od konce 15. století. K výtvarně nejcenějším patří Kutnohorské kancionály z počátku 15. století, Časlavské kancionály (1490, 1557), královéhradecký kancionál Franusův (1505), kancionál Litoměřický (kolem 1515), Třebenický (po roce 1550), Žlutický (1558), Litomyšlský (1563) a dvoudílný Královéhradecký (1595–1604). Tyto a některé další zpěvníky literátských bratrstev patří svou výzdobou k nejkrásnějším hudebním rukopisům své doby i v evropském měřítku. Hudebně historická zajímavost těchto pramenů však není ve všech případech přímo úměrná jejich výtvarné hodnotě: právě některé z nejbohatěji vyzdobených zpěvníků jsou jen typizovanými soubory základního chorálního repertoáru, leckteré mimopražské pak jsou dokonce stereotypními redakcemi vyššími z jediné pražské písařské dílny Jana Táborského.

V množství zápisů chorálu se – stejně jako v předchozí epoše – naprostá většina zpěvů mnohonásobně opakuje; singulární záznamy jsou tu, jak se zdá, jen výjimkou. Už z toho lze usuzovat, že ze všech druhů hudby pohusitské epochy je liturgický chorál dochován daleko nejlépe. Převahu má přitom zpěvní repertoár převzatý z předchozí epochy: ze všech oblastí bohoslužebné hudby je chorál nejtěsněji svázán s minulostí. Protože je to tvorba důsledně anonymní, nelze zatím odlišit, do jaké míry se v repertoáru pohusitské epochy skrývají také nové výtvořby nebo soudobý zahraniční import. Jelikož však tvorba chorálu pokračovala v Evropě i v pozdním středověku a v 15. století dosahovala dokonce v některých oblastech nového kvantitativního vrcholu, nelze vyloučit ani možnost tvorby některých nových chorálních zpěvů i v pohusitských Čechách. Z různých druhů chorálu můžeme předpokládat na základě této analogie rozšiřování repertoáru v oblasti mešního ordinaria, tj. zpěvů Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus a Agnus, z mešních zpěvů propriových se mohla tvorba soustředit hlavně na Aleluja. Katalogizací evropského repertoáru těchto druhů byla zjištěna řada melodií, jež jsou spjaty se středoevropským a zvláště českým prostorem a z nichž některé mohou pocházet nejen ze 14., ale i z 15. století. Několik desítek těchto zpěvů, u nichž není vyloučen český původ – někde je v zahraničních pramenech výslovně naznačován nadpis „Kyrie bohemicum“ atp. – vykazuje rysy pozdně středověké chorální melodiky (větší melodické skoky, terciové melodické kostry, zálibu v E a D modu, menzurální rytmus aj.), přičemž se rýsují i některé v českém prostoru zvláště oblíbené melodické modely. Patří k nim například melodický obrys chorálních skladeb vnořujících se u nás ve 14. až 16. století se jménem Závášovým.

Nejvýraznější a nej osobitější skupinu v kompozicích mešních zpěvů tvoří v pramenech 15. a 16. století Creda: je to skupina asi 15 nápěvů, které se od ostatních chorálních zpěvů odlišují volně menzurálním rytmem a jsou tradovány v literátských kancionálech až do Bílé hory. Tato menzurální Creda se ojediněle vyskytují i v některých sousedních zemích zvláště slovanské oblasti, je však pravděpodobné, že řada z nich je výtvořem zčásti předhusitské a hlavně pohusitské éry. V kontextu chorálního stylu jsou tato Creda pozoruhodná hlavně formou: dlouhý prozaický text je tu někdy prokomponován, častěji však opatřen kratší písňovou melodií, která se neustále opakuje. Kontrastuje tu tedy nezvykle „otevřená“ forma textu s „uzavřenou“ melodií, která je na něj aplikována. Téměř nepochybným českým výtvořem jsou vánoční Creda, která skládají melodie k vyznání víry z celého řetězce populárních písňových nápěvů. Z dalších druhů chorálu můžeme předpokládat tvorbu v oblasti sekvencí, jejichž repertoár se u nás od středověku až do 16. století rozrostl na několik set zpěvů a patřil tehdy k nejrozsáhlejším i v celoevropském měřítku, není vyloučen ani růst repertoáru hymnů; oboje však zatím není podrobně rozpracováno. Podobná je situace ve výzkumu zpívaných liturgických her, jejichž zápisy se objevují ještě po celé 15. století až do jagellonské éry, a v rýmovaných officích, jichž se traduje v pohusitské epoše několik desítek. V těchto oblastech už se však asi jedná spíše o adaptace tradičního repertoáru než o novou hudebně textovou tvorbu.

Ve svém celku reprezentovala tvorba nových chorálních zpěvů, jejichž autory můžeme hledat nejspíše v okruhu církevních pěveckých sborů, už pouze zlomek cel-

kového repertoáru. Do neobyčejné šíře se zato v pohusitské epoše rozrostly různé druhy úprav tradičního chorálního repertoáru, které je nutno zahrnout pod pojem tvorby stejně jako zcela nové výtvoř: je to zvláště zpracování předlohy technikou kontrafaktury (nového otextování) a tropováním (vkládáním textových nebo hudebně textových vsuvek). Tyto úpravy jsou odrazem hlubokých proměn v konfesionálním vývoji našich zemí husitské a pohusitské éry, které se projeví i v liturgii a jejím zpěvním repertoáru.

Husitství přišlo s dobově revolučními požadavky počestění bohoslužby, redukce obřadů i jejich chorálního zpěvu a s prosazením písně obce do liturgického obřadu. Tyto požadavky ovlivňovaly vývoj bohoslužebné hudby po celou epochu, už od počátku se však uplatňovaly s různou intenzitou a v různém rozsahu. Převratná novinka bohoslužby v národním jazyce se zrodila v roce 1417 pravděpodobně v pražské Betlémské kapli v okruhu stoupců Jakoubka ze Střibru. Tato bohoslužba husitského středu, pro níž byly přeloženy do češtiny texty chorálních mešních zpěvů a také část zpěvů hodinkových, se od roku 1420 šířila po Čechách a po husitských válkách pokračovala v církvi podobojí; na Moravě byl zřejmě její ohlas podstatně menší. V průběhu 15. století však česká bohoslužba vcelku ustupovala latinské. Znovu oživila až v souvislosti s radikalizujícími vlivy luterství v české církvi podobojí po roce 1524. Tato česká utrakvistická bohoslužba, jež během 16. století u nás převládala, se však jinak až na jednotlivosti shodovala s tradičním římským ritem. Omezenější bylo jen pěstování hodinkových obřadů, které u podobojích (podobně jako i v jiných evropských reformačních církvích) ustupují nebo se mění z klášterního obřadu na veřejnou bohoslužbu obce. Radikálnějším typem byla od roku 1420 česká bohoslužba tábořská, která silně redukovala program mešního obřadu a chorál zcela nahradila písní lidu. Tato bohoslužba zanikla spolu s pádem Tábora roku 1452, oživila však záhy v Jednotě bratrské. Bratrská bohoslužba v 16. století postupně přibírala i výběr zčeštěného chorálního zpěvu, zatímco původní radikálně redukováný typ obřadu se ojedinele vynořoval ve mši „švábské“ (ovlivněné vzorem německé reformace) a na sklonku epochy v bohoslužbě kalvínské. Vedle toho ovšem trvala po celou epochu i katolická liturgie s tradičním latinským chorálním zpěvem mše i hodin. Vcelku pak je pro celou epochu už od samých počátků reformačního hnutí charakteristická neustálenost liturgických obřadů, jejichž jednotlivé typy se různě ovlivňovaly a prolínaly.

Kontrafakturování patřilo k běžným způsobům chorální tvorby už od středověku. Do jaké míry přibývalo nových otextování v širokém repertoáru latinského chorálního zpěvu 15. a 16. století, nelze zatím v celém rozsahu přehlednout. Liturgicky nejzajímavějším specifikem českých zemí je však mešní a hodinkové officium ke svátku M. Jana Husa, který byl slaven od sklonku 15. století v kališnické církvi. Toto officium vznikalo nejdříve jen novým liturgickým využitím tradičních zpěvů z *commune sanctorum* a pak jejich novým otextováním latinským i českým; podstatně víc přitom bylo rozšířeno officium mešní než hodinkové.

Zřetelněji je možno sledovat proměny chorálu související s jeho překladem do národního jazyka. Jediným obsáhlým souborem českého chorálního zpěvu z 15. století, který se nám dochoval, zůstává vlastně jen Jistebnický kancionál; na tomto překladu textů se podílel v míře zatím přesně nezjistitelné husitský kněz Jan Čapek. V širokém rozsahu se český chorál prosazuje až v pramenech od poloviny 16. století. Tehdy je opatřován texty, které už s původními husitskými verzemi vesměs nesouvisejí a které se přitom od latinských předloh obsahově více či méně vzdalují; doslovné překlady jsou v menšině. Tvůrce těchto českých chorálních verzí můžeme



hledat především v prostředí literátských bratrstev, jménem však známe nejvíce textařů chorálu z řad Jednoty bratrské (zvl. Jana Blahoslava). Převádění chorálu do národního jazyka dosáhlo u nás v pohusitské epoše mimořádného rozsahu: zasáhlo prakticky veškeré druhy chorálního zpěvu, zatímco v luterském Německu byl přeložen jen úzký výběr hudebně jednodušších druhů. Při počestování u nás také docházelo k hlubším zásahům do hudební složky nápěvů než v ostatní reformační Evropě. Některé textace respektovaly členění melodie a její melismatiku, v 16. století se však české texty často podkládaly důsledně sylabicky pod každý tón melodie, což zcela rozrušilo melodickou stavbu chorálu. Rozsah a důslednost tohoto textového tropování, jímž se chorální melodie stávala nakonec jen materiálem k sylabickému nápěvu zcela odlišného charakteru, je evropským specifickým českého chorálního zpěvu 16. století.

Hluboké zásahy do liturgického chorálu v pohusitské epoše přinášelo i jeho hudební tropování, tj. vkládání melodických úryvků nebo celých písní do chorálních nápěvů. I když je tropování chorálu písní známo i z jiných zemí pozdního středověku, českým specifickým byl mimořádný rozsah této kompoziční praxe. Písněvé tropy nacházíme v pohusitské epoše zvláště ve zpěvech mešního ordinaria, avšak i na stavebných předělech propriových zpěvů (například mezi Aleluja a versem) nebo ve funkci intermezz mezi jednotlivými zpěvy mešního officia. Snad nejsvráznějším druhem našeho chorálního zpěvu pak jsou roráty, zpěvy mešního officia k ranním mariánským mším v době adventu. Tento mešní obřad předvánočního času byl oblíben i v jiných zemích střední Evropy, u nás se však k němu vytvořil kontrafakturováním a tropováním chorálu zvláštní zpěvní repertoár, který můžeme označit za jeden z ojedinelých specificky českých druhů hudby.

Počáteční stadium rorátů představují latinské cantiones vkládané pravidelněji do latinských chorálních zpěvů zmíněného mešního officia (zahájeného introitem *Rorate coeli desuper*, který dal celému druhu název); tento vývojový stupeň rorátů je dochován v zápise Vyšehradského kodexu z poloviny 15. století. Vlastní roráty jsou v českém jazyce a objevují se v pramenech druhé poloviny 16. století ve speciálních zpěvnících, rorátnících: je to sedm mešních formulářů pro každý ze dnů adventního týdne, obsahujících introit, Kyrie, graduale, Aleluja, sekvenci a obvykle i Credo. Tyto chorální zpěvy jsou otextovány důsledně sylabicky a nadto (kromě graduale) bohatě proloženy strofickými písněmi. Roráty 16. století jsou zachovány v několika odlišných regionálních redakcích, z nichž nejznámější a patrně i nejrozšířenější se stala verze královéhradecká.

Třebaže je celek repertoáru liturgického chorálu na území českého státu spjat s tradicí a se zahraničním importem snad nejvíce ze všech oblastí tehdejší hudby, jeho proměny v českém jazykovém prostředí tvoří velice osobitou kapitolu v dějinách evropského chorálu. V tomto faktu se odráží osobité postavení české církve, nejdříve husitských stran a pak českého utrakvismu, v západokřesťanském světě 15. a 16. století.

**DUCHOVNÍ PÍSEŇ** Další ze složek bohoslužebného zpěvu pohusitské éry představuje u nás duchovní píseň. Dostávala se do liturgického obřadu už od středověku, její postavení tu však bylo většinou dosti volné: píseň tvořila jen tolerovaný doplněk

oficiálního liturgického zpěvu a teprve od reformace se stávala liturgicky rovnoprávným protějškem nebo dokonce náhradou chorálu. Na zpěvu písně v bohoslužbě se podílely hlavně dvě složky účastníků obřadu (které se ovšem mohly vzájemně podporovat): byl to buď zpěv obce věřících, nebo píseň profesionálního pěveckého sboru.

**CANTIO** Na provádění pěveckým souborem je u nás v pohusitské epoše vázán zvláště repertoár latinské duchovní písně zvané cantio. Tyto písně jsou nejpočetněji dochovány v řadě rukopisů od počátku 15. století do poloviny století šestnáctého, kde jsou zapsány obvykle jako samostatný oddíl mezi různými druhy chorálního zpěvu. Řada pramenů začíná Vyšebrodským rukopisem (1410) a uzavírá se literátskými zpěvníky první poloviny 16. století v čele s kancionálem Franusovým (1505), Chrudimským (1530) aj.; v pramenech druhé poloviny 16. století ustupuje repertoár latinské cantio české duchovní písni. Celek základního repertoáru cantio v našich pramenech reprezentuje asi 400 textů s přibližně 300 melodiemi. Část tohoto repertoáru se ovšem zrodila už v předhusitské epoše a jeho zdroje je někde možno sledovat až do západoevropských rukopisů rané gotiky (St. Martial, Notre Dame aj.). Protože právě v našich pramenech je cantio zastoupena nejhojněji, oblast česko-slezská (a zčásti i bavorská) je pokládána za nejdůležitějšího producenta této písňové tvorby pozdního středověku; za hlavní dobu vzniku lze pokládat léta 1350 až 1450, resp. 1500, přičemž přesnou hranici mezi předhusitským a pohusitským repertoárem nelze stanovit. Tvůrce této anonymně dochované produkce můžeme hledat v kruzích tehdejší inteligence, v kláštrech, školách a pěveckých souborech, a to jak v jazykově českém, tak německém prostředí; od sklonku 15. století jde u nás i o členy literátských bratrstev. Cantiones českých pramenů jsou věnovány zvláště vánoční, velikonoční a mariánské tematice i veršování o světcích a hudebně představují poměrně pestrý rejstřík typů. Některé z nápěvů jsou přímo přebrány ze světské lidové písně, mnohé jeví stopy umělejší instrumentální melodiky a jsou proloženy nástrojovými mezihrami; část z nich je složitěji rytmicky členěna. Některé melodie byly koncipovány dvoj- i tříhlase (viz dále s. 121), někdy vznikly osamostatněním partů dvojhlase věty. Pokud se týče funkce tohoto repertoáru, jeho začlenění do liturgických zpěvníků ukazuje, že byl především záležitostí zpěvu kostelních pěveckých souborů. Užít cantiones však bylo zřejmě mnohostrannější, mohly fungovat jako zábavná duchovní hudba v mimokostelním prostředí, při žakovské koledě, ve školní výuce atd. Od centrálního repertoáru cantiones je možno odlišit latinské duchovní písně produkované generací našich humanistických básníků 16. století: byla to vlastně už druhá vrstva latinských písní, vzniklá někdy překladem českých písní obce pro potřeby literátských bratrstev (V. Nicolaiides Vodňanský, *Cantiones evangelicae*, 1554), jindy šlo spíše o knižní poezii, která nevěšla do dobové zpěvní praxe (T. Mitis, *Hymnodiae in Messiam*, 1576 a další vydání).

**PÍSEŇ OBCE** Funkčně vyhraněným typem kostelního zpěvu byla píseň obce v národním jazyce, zpívaná především laickým publikem účastnícím se bohoslužebného obřadu. Tvorbu duchovní písně pro obec věřících podnítila v široké míře teprve reformace (viz s. 100). Právě s nástupem husitství začalo proto nové a nejdůležitější

vývojové období tohoto dosud jen sporadicky pěstovaného písňového druhu. Naznačují to už prameny duchovní písně, jež u nás patří hned po záznamech chorálu k nejpočetněji dochovaným a také nejosobitějším.

Česká duchovní píseň je v 15. století dochována zpočátku v pramenech téhož typu jako latinská cantio, tj. buď v ojedinělých záznamech roztroušených v kodexech jiného zaměření, nebo v samostatných oddílech liturgických zpěvníků; nejdůležitějším a až do sklonku 15. století vlastně jediným pramenem tohoto typu je Jistebnický kancionál. Vložené oddíly českých písní nacházíme v literátských zpěvnících 16. století, zvláště v graduálech. Rychle narůstající repertoár písně obce si však záhy vynutil specifický typ hudebního pramene, kancionál v užším slova smyslu (německy Gesangbuch) jakožto soubor duchovních písní obce v národním jazyce. Tento historicky nový typ hudebniny se právě v českých zemích objevil s časovým předstihem před ostatní Evropou (zahraniční soubory duchovních písní z 15. století byly určeny k privátní pobožnosti) i v mimořádném rozsahu a kvalitě. Soubory českých písní obce tvořil už v 15. století utrakvistický kněz V. Mířinský (z. 1492); na rozdíl od většiny pozdějších kancionálů, které shromažďují písně různého obsahu i původu, to však byly tematicky specializované cykly zbásněné jediným autorem. K nejstarším dochovaným českým rukopisným kancionálům většího rozsahu patří Kolínský (1517) a o něco mladší Německobrodský, z dalších náleží k nejvěším kancionál Teplický (1566) a trojice kancionálů Táborských (1578–88). Hlavní produkce kancionálů se však soustředila do tištěných zpěvníků notovaných i nenotovaných, které jsou mimořádným jevem ve srovnání s obdobnými evropskými prameny. Pozoruhodný je už jejich časný výskyt na našem území: pražský kancionálek z roku 1501 a nedochované bratrské zpěvníky z let 1505 a 1519 jsou nejstarší svého druhu v celé reformační Evropě. České kancionálové tisky však záhy předstihly své zahraniční protějšky také rozsahem, zahrnujícím už v prvé polovině 16. století několik set písní a přesahujícím v největším předbělohorském kancionálu T. Závoroky Lipenského z roku 1606, určeném pro moravské luterány, dokonce počet 1200 textů. Ojedinělý je dále různotvárný obsah českých kancionálů, v nichž se často kromě písní soustřeďoval i výběr zčeštěného chorálu, a v neposlední řadě i perfektní redakční a typografická úprava. Řada českobratrských kancionálů z let 1541 až 1618 (jejichž podoba byla kodifikována redakcemi J. Blahoslava v kancionálu Šamotulském 1561 a Ivančickém 1564) patří v tomto ohledu k vrcholům kancionálových tisků všech staletí. Vedle těchto velkých repertoárových souborů, k nimž náleží ještě luteránský kancionál J. Kunvaldského (1576), utrakvistické kancionály J. Musophila (1585), T. Řešátka (1610) a D. Carolidese (1620), katolický kancionál J. Rozenpluta (1601) aj., se pak objevuje duchovní píseň v množství drobnějších zpěvníků nebo i přídavků k náboženským spisům i jako samostatné jednotky. Německých tištěných kancionálů je u nás dochováno podstatně méně: tvorba písně obce byla v německém prostředí podnícena až luterskou reformací po roce 1523, přičemž českoněmecké prostředí bylo zřejmě zásobováno kancionály ze zahraničí. K původním německým kancionálovým výtvorům na našem území patří katolický zpěvník českobudějovického děkana Ch. Hecyra (1581) a luteránské soubory jáchymovského kantora N. Hermana (1560, 1562 a řada dalších vydání). Několik rukopisných písňových souborů z druhé poloviny 16. století se v německém jazyce dochovalo po moravských novokřtěncích. Pro německé souvěrce vydávala výbory ze svých zpěvníků v jejich rodné řeči Jednota bratrská (1531, 1544, 1566, 1606 a řada zahraničních reedic).

Také v pramenech duchovní písně se převážná část repertoáru mnohonásobně opakuje, což naznačuje poměrně úplné dochování dobového repertoáru v této oblasti: vcelku šlo asi o 1 000 nápěvů, k nimž se vázal přibližně desítnásobek textů. Nicméně je třeba připomenout, že část tohoto repertoáru, zvláště z obsahu tištěných kancionálů, mohla být spíše jen nabídkou tvůrců, jež nevešla v celém rozsahu do praxe; rukopisné kancionály, jejichž obsah byl diktován konkrétní místní potřebou, odrážejí živý repertoár patrně důsledněji. Kromě toho je nutno počítat i s tvorbou,

kteřá neprošla ideologickou cenzurou a kteřou známe jen z nepřímých zpráv (např. klad z praxe Jednoty bratrské).

Duchovní píseň obce v národním jazyce, označovaná obvykle jako „lidová duchovní píseň“, nebyla výtvořem skladatelů z řad vesnického lidu a jen zčásti byly tyto vrstvy jejím provozovatelem: lid v této souvislosti znamená vlastně laické účastníky bohoslužby, publikum neduchovního stavu, jež bylo nositelem tohoto druhu zpěvu a mohlo se rekrutovat z nejrůznějších společenských vrstev. Duchovní písně mohly ovšem zpívat i literátské sbory. Tvůřce písně obce je nutno hledat v kruzích dobové inteligence, zvláště mezi duchovenstvem, dále v prostředí literátů, městských písařů, studentů a jiných osob s literárními ambicemi. Vcelku se jedná i v této oblasti o tvorbu programově anonymní, i když se už v 16. století v souvislosti s renesančním individualismem vynořují početnější zprávy o autorech (hlavně zásluhou výzkumů Jana Blahoslava). Tvorbou se tu však rozuměla především technika kontrafaktury, básněň nových textů k převzatým melodiím; tak také chápe tvorbu duchovních písní dobové jedinečný návod k jejich skládání od Jana Blahoslava v předavku jeho *Musiky* (1569). Přitom ani při tvorbě textů nešlo tolik o myšlenkovou původnost jako spíše o ztvárnění tradičních námětů z bible, mravouky nebo dogmatiky v rámci dobových konfesionálních stanovisek. Duchovní píseň byla především účelovým výtvořem a estetická kritéria byla sledována jen výjimečně. O utilitárním postoji k nápěvu, který byl jen prostředkem k přednesu textu, svědčí i fakt, že leckteré kancionály navrhuji alternativu dvou melodií k jednomu textu nebo dokonce tzv. obecnou notu, výběr z několika desítek populárních nápěvů rozměru 4 X 8 slabik.

Melodie duchovní písně 15. a 16. století představují svým původem značně různorodý komplex, v němž se vedle nových výtvořů epochy skrývají i nápěvy převzaté ze staršího domácího písňového repertoáru, ze soudobé mimokostelní písně i ze zahraničí. K nejdůležitějším hudebním zdrojům duchovní písně této epochy patřil nápevný fond latinské cantio: řada českých duchovních písní vznikala už od 14. století věrným překladem latinských předloh, množství dalších pak novým otextováním nápěvů cantio. Podobným zdrojem melodií byly církevní hymny, některé nápěvy lze identifikovat jako úseky ze sekvencí nebo jiných druhů liturgického chorálu, například antifon. Charakteristickým zdrojem nápěvů byly soudobé světské písně, a to jak jednodušší melodie folklórního původu, tak i umělá lyrika městského prostředí. Se soudobým zahraničním repertoárem byla v úzkém styku už středověká cantio, byla to však jen nereflaktovaná součást nadnárodních vztahů křesťanské kultury. Záměrně se začala zahraničním repertoárem inspirovat česká duchovní píseň 16. století. Prvou vlnou zahraničního vlivu tohoto typu bylo přejímání nápěvů z luterského repertoáru, které k nám pronikaly hlavně prostřednictvím českobratrských kancionálů z let 1541 a 1561. Druhý větší okruh nápevného importu představuje vydání kalvínského ženevského žaltáře v překladu českobratrského duchovního J. Střejce (1587): do roku 1620 vyšel ve čtrnácti vydáních a jeho nápěvy pronikaly také do jiných kancionálů. Pokud se týká písní českých Němců, byly někde pouhými překlady nebo kontrafakturami českého repertoáru (např. německé kancionály bratrské), jinde navazovaly na písňový repertoár německého zahraničí a českým zpěvem se inspirovaly v malém roz-

sahu (Ch. Schweher, N. Herman, novokřtění na Moravě) a patrně jen nepřímou.

Nové původní nápěvy, vzniklé na našem území mezi léty 1420 až 1620, nelze z celého repertoáru jednoznačně vyčlenit a jen ve zcela ojedinělých případech můžeme také konkrétně označit autora melodie. Novou hudební tvorbou byly zřejmě některé z nejnámějších písní husitských, valná část husitského písňového repertoáru však vznikla kontrafakturováním nápěvů českého nebo evropského středověku. Tvorba nových textů k cizím melodiím převažovala patrně i v českobratrských kancionálech. Plodnějším autorem nápěvů duchovních písní se zdá být například Jan Musophil Soběslavský, v německém prostředí lze přisoudit tvorbu některých nápěvů N. Hermanovi nebo olomouckému rodáku J. Leisentritovi. Vcelku tedy původní tvorba představuje v této epoše jen menšinu všech užívaných nápěvů. Různorodé provenienci písní odpovídá i stylová mnohotvárnost melodií, v nichž lze rozlišit řadu typů od zcela jednoduchých útvarů rozměru obecné noty (4 × 8 slabik) až k rozsáhlejším, rytmicky i melodicky komplikovaným nápěvům ve stylu středoevropské dvorské písně. Vývoj v hudební struktuře je možno sledovat zvláště v rytmické složce, těžící hlavně v komplikovanějších nápěvech z podnětů humanistické metriky. Někjaké specificky české rysy melodiky naší duchovní písně však nelze stanovit, neboť prakticky všechny její typy mají obdobu ve středoevropském repertoáru.

Píseň obce věřících soustředěná v kancionálech zaznívala i při mimokostelních církevních obřadech (procesí, pohřeb), v domácí pobožnosti (písně ranní, před jídellem), při zákovské koledě, jako zpěv městské stráže atd., a její zpěv je nezřídka doložen i jako manifestace určitého ideologického stanoviska v konfliktech spíše politického rázu. Konfesionální diferenciací přitom vytvořila v písňovém repertoáru některé přehradu (kancionály českobratrské, luteránské, utrakvistické, katolické a některých menších sekt), vcelku však jsou zpěvníky různých konfesí spíše jen různě adaptovanými výbory ze společného dobového repertoáru.

Rozšíření funkcí české duchovní písně přineslo hned na počátku epochy husitské hnutí: tehdy se objevuje bohatá produkce textů nábožensko-polemických, speciální písně k poutím na hory, nový typ duchovní písně válečné aj. Právě mezi těmito mimokostelními písněmi husitské doby najdeme některé nejnámější a hudebně nejcennější výtvořky (*Ktož jsú boží bojovníci, Povstaň, povstaň, veliké město pražské, Dietky, v hromadu se senděme, Slyšte, rytíři Boží* aj.). Je však nutno připomenout, že tyto písně byly zpopularizovány vlastně až historismem 19. století: ve své době sdílely osud časových písní vázaných na konkrétní situaci a omezených proto ve svém ohlasu časově i místně; i slavný chorál *Božích bojovníků* nalezneme v tehdejší epoše v překvapivě nepatrném množství záznamů. Trvalejší úspěch měly ve své době některé husitské písně nábožensko-polemické s protiřímskou a kališnickou tendencí (písně o Husovi, o přijímání z kalicha atp.), které žily po celou epochu jako projev nekonformních společenských postojů v kancionálech radikálnějších složek reformace (zvláště u českých bratří).

Latinská a česká píseň pohusitské epochy je jedním z mála druhů hudby, které pronikaly z našeho prostoru soustavně a ve větším měřítku do sousedních zemí, zčásti provázené dokonce i obecnějším vědomím o jejich původu. Do okolních zemí se od 15. století šířila latinská cantio; výrazný vliv tohoto písňového druhu, jakož i jazykově české písně je možno sledovat zvláště v Polsku, kde český vzor podněcoval novou

intenzivnější vlnu tvorby v národním jazyce. V 16. století byly prostředníkem vlivu české duchovní písně do zahraničí hlavně kancionály Jednoty bratrské: v Polsku vyšel překlad bratrského zpěvníku v letech 1554—1611 celkem čtyřikrát, o mimořádném úspěchu zpěvu Jednoty v luterském světě pak svědčí zvláště reedice mladoboleslavského německého kancionálu M. Weisse z roku 1531, který v letech 1534—1611 dosáhl v Německu dokonce 28 vydání. Koncem epochy pak sílily i vztahy české a slovenské duchovní písně. Je však nutno připomenout, že se na těchto zahraničních úspěších české duchovní písně podílely ve větší míře texty než nápěvy, jak ostatně vyplývá už z výše zmíněných hodnotících kritérií v této oblasti: tehdejšího konzumenta zajímal především obsah textu, formulace určitých ideologických stanovisek. Že však alespoň v některých případech zaujal český písňový export i svou hudební kvalitou, naznačuje hojně kontrafakturování některých melodií zvláště z okruhu latinské cantio, jež se dostávaly do zahraničí hlavně prostřednictvím českobratrských kancionálů.

**VÍCEHLASÝ BOHOSLUŽEBNÝ ZPĚV** Liturgický chorál a píseň obce jakožto zásadně jednohlasé druhy kostelního zpěvu zaujímaly v bohoslužebné hudbě nejvíce prostoru. Umělejší vícehlasý bohoslužebný zpěv byl většinou jen záležitostí slavnostních obřadů o nedělích a svátcích, nadto byl vázán na existenci kvalifikovaného pěveckého sboru, který nebyl na všech kůrech k dispozici. Vícehlasá hudba v kostele přinášela už od nejstarších dob církevním kruhům problémy a v extrémních případech, jako například v některých reformačních církvích, byla polyfonie z bohoslužby vůbec vylučována. Požadavek omezení nebo úplného potlačení umělého vícehlasého zpěvu se objevil právě na počátku epochy v radikálních kruzích husitské revoluce a tuto tradici pak udržovala zvláště bohoslužba Jednoty bratrské (která teprve na sklonku období připouštěla omezené užití vícehlasého zpěvu). Radikální zamítnutí bohoslužebného vícehlasu bylo v husitském hnutí nicméně spíše jen výjimkou; svědčí o tom samotný Jistebnický kancionál, v němž je zapsána řada dvojhlasých skladeb. Léta husitských válek proto nelze pokládat za přelom v tomto směru: vývoj kostelního vícehlasu byl u nás souvislým procesem pokračujícím z předchozí epochy podobně jako vývoj latinské cantio.

Repertoár kostelního vícehlasu v českých zemích je dochován v dosti širokém a různorodém množství notových pramenů tištěných i rukopisných, jež jsou domácího i zahraničního původu. O vícehlasu 15. století svědčí hlavně zápisy skladeb roztroušené v rukopisných kodexech liturgického zpěvu domácí proveniencce (viz již citovaný Vyšebrodský a Jistebnický kancionál, Vyšehradský kodex atd.). Tyto prameny je možno doplnit zahraničními památkami závislými na českých předlohách (rukopisy Trier 322/1944, München Cgm 716 aj.) a hlavně mladšími českými prameny vícehlasu. Jsou to literátské kancionály, které se objevují od počátku 16. století už s celými samostatnými oddíly vícehlasých skladeb. K nejbohatším pramenům tohoto typu patří královéhradecký kancionál Franušův (1505), kolínský Martina z Vyskytné (1512), kancionál Chrudimský (1530), Klatovský (1537), Vodňanský (1537—40), Teplický (1560) a pražský kancionál Betlémské kaple (1590). Specializované rukopisné soubory věnované výhradně vícehlasé kostelní hudbě (jež už přinášejí repertoár nové stylové etapy) jsou až do poloviny 16. století vzácností. Reprezentuje je Strahovský sborník (sign. DG IV 47) z druhé poloviny 15. století a tzv. Speciálník královéhradecký, pramen pražského původu z první poloviny století šestnáctého. Teprve v rudolfínské éře pramenů vícehlasu podstatně přibývá.

Ojedinelé jsou sice i nadále sborové knihy domácího původu zapisující všechny hlasy společně (například kutnohorský sborník mší z roku 1594 a tři kodexy českokrumlovské asi z téže doby), dochovalo se ale několik desítek hlasových knih českého původu z majetku literátských bratrstev. Až na jediný dochovaný pětisvazkový komplet od sv. Michala na Novém Městě pražském jsou však jen fragmentární. Nejbohatší (ač také neúplné) soubory hlasových knih jsou dochovány v Hradci Králové a v Rokycanech. Vícehlasý repertoár rudolfinské éry dokumentují už i tisky vokální polyfonie zčásti domácího a částečně zahraničního původu, jež jsou uloženy v českých knižních fondech; nelze však jednoznačně určit, do jaké míry skutečně reprezentují domácí repertoár. Kostelní vícehlas autorů z českých zemí je možno nacházet i v některých zahraničních pramenech; jsou to však převážně jen skladatelé cizí národnosti u nás působící, autoři z českého prostředí se až na nepatrné výjimky v cizích pramenech neobjevují. Svědectví úplných nebo fragmentárních notových pramenů vícehlasu je posléze možno doplnit archivními zprávami o řadě skladatelů 16. století, jejichž hudba se vůbec nedochovala; dobový repertoár byl tedy širší než naznačují notové záznamy.

V pramenech bohoslužebného vícehlasu 15. a 16. století je možno rozlišit řadu druhů: k nejdůležitějším patří po celou epochu moteto, vícehlasá pšeň, mešní ordinarium a proprium, kromě toho se komponovaly i různé menší nebo speciální druhy kostelního vícehlasu jako hymnus, Magnificat, žalmy atd. Stylový vývoj těchto druhů ve dvou pohusitských staletích je však natolik složitý a mnohotvárný, že výklad o nich je nutno alespoň rámcově rozčlenit do několika vývojových etap.

**ORGANÁLNÍ STYL** Nejstarší stylovou vrstvu kostelního vícehlasu pohusitské éry reprezentují kompozice v organálním stylu. Tento archaický styl vyrostl z improvizace, jehož kořeny jdou v Evropě až do 11. století a který byl ve středověku pěstován hlavně v kláštrech, se v 15. století stal záležitostí bohoslužebného zpěvu v městských chrámech a od sklonku 15. století i literátských souborů. V pohusitské epoše představují skladby v tomto stylu jen zlomek repertoáru, třebaže nemůžeme vyloučit, že jako improvizací praxe přežívaly ve větší šíři. Zapsány nacházíme v pramenech i nadále hlavně lekce, tropy *Benedicamus*, některé starobylé *cantiones*, z mešních částek pak hlavně *Sanctus* a *Agnus*; používaly se vesměs jako krátké vložky nebo úvody a dodatky do jednohlasého chorálního zpěvu. Jsou to převážně dvojhlasé, výjimečně tříhlasé skladbičky v syrrytickém postupu hlasů, plynoucí ve volném chorálním rytmu a vyznačující se některými starobylými postupy hlasů, zvláště souzvuky kvartovými, kvintovými, oktávovými a technikou výměny hlasů. Část těchto drobných vět je dědictvím minulosti, část asi i novou tvorbou pohusitské éry; pozoruhodné je však hlavně jejich přežívání po celé 16. století, kdy byly opatřovány českými texty a někde už i stylově narušovány (například rozkladem původně se křížících hlasů na horní a spodní part). Kromě těchto skladeb ve víceméně čistém organálním stylu žila tradice organálního vícehlasu ve jmenovaných nebo i některých dalších druzích polyfonního kostelního zpěvu (například v menzurální *cantio* nebo v *Credo*) jako stylový prvek, zvláště jako určitý starobylý způsob vedení hlasů, kombinovaný s novými postupy (menzura, souzvuky nového typu). Tyto různé proměny organálního stylu je však už nutno zahrnout spíše do produkce dalších stylových vrstev.

**KANTILÉNY** Druhý stylový okruh kostelního vícehlasu pohusitské epochy se už vnějškově odlišuje způsobem záznamu a umístěním skladeb v rukopisných pramenech domácího původu. Jsou to vícehlasé skladby zapisované černou menzurální notací v některých literárských kancionálech od počátku 16. století až do konce epochy, někdy pod souhrnným názvem „cantilena“. Jde o několik desítek skladeb dvoj- až čtyřhlasých, výjimečně i pětihlasých. Druhově se jedná hlavně o latinské vícetextové moteto a jednotextovou cantio. Alespoň některými stylovými rysy lze k tomuto okruhu přičíst dvojhlasá menzurovaná Credo a Sanctus, vynořující se na jiných místech v pramenech téhož typu. Stejně jako předchozí stylová vrstva je i tato vícehlasá tvorba dochována anonymně, podařilo se však zjistit autora kompozičně nejvyspělejších skladeb tohoto okruhu. Je jím skladatel východopruského původu Petrus Wilhelmi de Grudencz, na jehož pobyt v Čechách v polovině 15. století lze usuzovat z dochování převážně většiny jeho skladeb v pramenech české provenience. Petrus Wilhelmi je tedy nejstarším jmenovitě známým skladatelem doloženým na našem území.

**VÍCETEXTOVÉ MOTETO** Vícetextové moteto v literárských kancionálech je posledním výběžkem středověkého typu moteta, jehož specifická odrůda se u nás pěstovala už od 14. století (viz s. 58). Tvorba těchto původně jen dvojhlasých skladbiček s odlišnými latinskými duchovními texty v každém ze samostatně vytvořených hlasů a v převážně syrrytmičtém pohybu husitstvím nekončila: starý předhusitský repertoár (z něhož je známo asi 15 skladeb) byl provozován i nadále, zároveň však byl stylově přetvářen a až do sklonku 15. století doplňován novými skladbami. Z této tvorby pohusitského věku je známo asi 15 dalších jednotek, repertoár však byl nepochybně širší. Nové stylové prvky uplatňované v adaptaci starších skladeb i v nové tvorbě spočívaly mj. v rozšiřování počtu hlasů na čtyři a výjimečně i na pět, v rytmické modernizaci z perfektní do imperfektní prolace (tj. zvláště z 6/8 do 2/4 taktu) a v uplatňování konsonantních dvojzvuků i trojzvuků terciových a sextových. Nejvyspělejší je přitom tvorba Petra Wilhelmi ze čtyřicátých a padesátých let; nejvýrazněji se v ní projevuje zvláštní stylová dvojlomnost tohoto kompozičního druhu – spojování starých středověkých a nových renesančních stylových prvků.

Vícetextové moteto se zachovalo hlavně díky kancionálům literárských bratrstev, která přebrala hned v době své institucionalizace na sklonku 15. století výbor z této produkce a tradovala ho až do Bílé hory jen s nevelkými změnami a repertoárovými doplňky; hlavní novotou byl překlad latinských textů do češtiny, resp. další samostatné české kontrafakury. Zvláštní popularity si získalo několik motet vánočních. Vícetextová moteta 14.–15. století patří k původním produktům českého území, které v pohusitském 15. století pronikaly i do okolních zemí. Už v této době jsou svými archaickými rysy (zvláště svou různotextovostí) nejen repertoárovým, ale i stylovým specifikem střeoevropského prostoru. Svéráznost motet pak vyniká ještě více v českém repertoáru 16. století, kde se tento typ udržel nejdéle z celé Evropy; v čase vrcholící renesance a rodícího se baroka je to sice úzká, ale zcela zvláštní slohová vrstva evropského vícehlasu.



**VÍCEHLASÁ CANTIO** Částečně podobné osudy i způsob dochování mají i vícehlasé cantiones, latinské polyfonní písně v pramenech pohusitské epochy. Jsou to na rozdíl od moteta dvoj- až tříhlasé věty s týmž textem všech hlasů, vcelku několik desítek skladeb vynořujících se vesměs až v pramenech 15. století a tradovaných pak zčásti v literátských kancionálech až do Bílé hory, zase v českých kontrafakturách. Repertoár vícehlasé cantio této chronologické vrstvy je různorodým komplexem, jehož část se zřejmě rodila už v předhusitské epoše (viz s. 57) a v němž se rýsuje několik stylových složek: prostá syrrytmie se starobylým organálním nebo konduktivním vedením hlasů, syrrytmie složitěji rytmicky organizovaná nebo věta s pohyblivějším horním hlasem pod vlivem ars nova. Přesné chronologické rozvrstvení podle těchto stylových složek je zatím obtížné, nicméně se zdá, že v pohusitském 15. století doznívala tvorba vícehlasé cantio hlavně v typu homorytmické písňové věty v konduktivním stylu s beztextovými instrumentálními předebrami, mezihrami a dohrami a s kolorovaným horním hlasem. K nejvyspělejšímu skladbám patří opět dvanáct dochovaných písní Petra Wilhelmi, které jsou mj. rytmicky komplikovanější a souzvukově modernější (tj. libozvučnější), ač přitom podržují archaické skladebné rysy, například instrumentálně ovlivněnou melodiku. Také repertoár vícehlasé cantio tohoto okruhu je zřejmě z převážné (i když zatím ne zcela přesně vymezené) části autochtonním produktem českých zemí, který se u nás rodil od doby Karla IV. až do poděbradské éry.

**NIZOZEMSKÝ POLYFONNÍ STYL 1450—1550** Třetí stylový okruh pohusitského kostelního vícehlasu lze spojit s pronikáním nového nizozemského polyfonního stylu, tj. avantgardní evropské tvorby, jež se formovala kolem roku 1430 na území dnešní Belgie a přilehlého francouzského pohraničí. Tento styl se uplatňoval hlavně ve sféře duchovní hudby, přesto však lze řadu jeho rysů, jež vyplývají ze zvýšeného respektování sluchového vjemu, spojit s pojmem renesance. Jedním z nejvýznačnějších nových prvků tohoto stylu je důraz na vertikální, tj. souzvukovou složku vícehlasé sazby (eufonický kontrapunkt), jdoucí v počáteční fázi až k manýře fauxbourdonu (sledy sextakordů). Dalšími novinkami jsou vokalizace a kantabilizace melodiky, polohové oddělení a přitom zrovnoprávnění hlasů včetně ústupu od různotextovosti, rozšíření tónového rozsahu hudby do hloubky a později i propojování hlasů imitacemi. Tento nový styl dospěl k prvním západoevropským syntézám v díle G. Dufaye (z. 1474) a dalších skladatelů na poli mše, moteta, hymnu a šansonu, a to právě v době, kdy naše země prožívaly husitské války. Tím pozoruhodnější je, že se nizozemský styl dostával do českých zemí už kolem poloviny 15. století. Jeho vliv se u nás nejdříve objevuje v dílčích stylových prvcích tradičních druhů moteta a cantio (přičemž značný podíl v tomto směru náleží patrně právě Petru Wilhelmi), nejnápadnější vlivy zasahují souzvukovou složku, v níž se leckde objevují až fauxbourdonové sledy. Také dvojhlasé mešní částky Jistebnického kancionálu lze už zčásti dát do souvislosti s novým stylem. Čistým dokumentem nového stylu je ojedinelé fauxbourdonové Sanctus z Franusova kancionálu, u něhož není vyloučeno Petrovo autorství kolem poloviny 15. století. Z druhé poloviny 15. věku už máme celý soubor skladeb nizozemského

okruhu ve Strahovském kodexu DG IV 47, který je pravděpodobně repertoárovým dokumentem českoněmeckého katolického prostředí jagellonské éry a kde můžeme vedle importu tušit i skladby domácího původu. Ohlas nizozemského stylu v českém prostředí téže doby alespoň obecně ilustruje pozoruhodný Vysokomýtský fragment neznámého vícehlasého kodexu, cennou památkou je i pět skladeb v olomouckém kapitulním kodexu sign. CO 362. V tzv. Speciálníku královéhradeckém pak máme sice jediný, ale zato obsažený kompletní dokument první poloviny 16. století, přinášející spolu s importem už i celý blok tvorby nesporně českého původu v nizozemském stylu. Jednotlivosti jsou roztroušeny i v několika literátských zpěvnících první poloviny 16. století počínaje kancionálem Franusovým (1505) a v nejstarších fragmentech hlasových knih z téže doby.

Uvedené prameny prvních vrstev nizozemského stylu z let cca 1450—1550 v našem repertoáru se většinou odlišují od staršího vícehlasu zápisem v bílé menzurální notaci. Zahrnují téměř půl tisíce skladeb prakticky všech hlavních druhů, v nichž se uplatňoval tento okruh tvorby: částky i celé cykly mešního ordinaria a propria, moteta nového stylu s týmž textem hlasů, nový typ vícehlasé písně vystřídávající cantio a některé další druhy (antifony, hymny ad.). Za ojedinělý druhový experiment z jiho-německého prostoru byly označeny dva cykly mešního ordinaria doplněné motetem téhož motivického materiálu ve Strahovském kodexu DG IV 47. V repertoáru kvantitativně převažoval import pohotově orientovaný na soudobou západoevropskou tvorbu a vykazující řadu příbuzností s repertoárem Tridentských kodexů (souboru památek evropské polyfonie druhé poloviny 15. století). Jagellonská éra už zřejmě byla u nás i na poli umělé kompozice dobou živých styků se špičkovou zahraniční uměleckou produkcí. V těchto kontaktech však možná hrálo zpočátku větší roli katolické prostředí a teprve od institucionalizace literátských bratrstev na přelomu nového století i svět českého utrakvismu.

Polyfonní produkce domácího původu, dochovaná hlavně ve Speciálníku královéhradeckém, pochází už výlučně z řad „sociorum“, členů literátských bratrstev; je však stále ještě zapsána anonymně a konkrétní jména jsou udána jen výjimečně u čtyř skladeb (blíže neznámí Gontrášek a Tomek). Jsou to skladby strukturálně spíše jednodušší (ač už kolem roku 1500 najdeme i stopy náročnějších polyfonních technik), převážně latinské a častěji tříhlasé než čtyřhlasé. Obvykle se komponovalo na chorální nebo písňový cantus firmus, k němuž ostatní hlasy byly vedeny melodicky pohyblivěji než ve starém vícehlasu a s více či méně imitujícími nástupy, leckde však převažuje spíš syrytmický postup hlasů. Tento styl se uplatňoval ve zpracování českých i latinských duchovních písní (nejzdařilejší je známé trojhlasé imitační zpracování svatováclavské písně *Náš milý svatý Václave*) a v motetech na chorální cantus firmus, hojně se komponovala Credo a Sanctus (mj. na výše zmíněné jednohlasé menzurální nápěvy). Najdeme však i cykly mešního ordinaria a některé části propriové s chorálním cantem firmem. V obsazení se už objevuje i charakteristický rys literátské polyfonie 16. století, mužský sbor bez diskantového a altového partu. Do jaké míry se tato tvorba uplatňovala i mimo české prostředí, nelze zatím s určitostí zjistit; zdá se, že tu šlo spíše o stadium osvojování nových technik, v němž bylo sice

dosaženo solidních výsledků, jehož konzumentem však zůstalo domácí publikum.

Obraz repertoáru bohoslužebného zpěvu na území českého státu v první polovině 16. století, dokumentovaného hlavně Speciálním královéhradeckým, je možno rozšířit produkcí zcela odlišného prostředí – bohoslužebnou vícehlasou hudbou v oblastech německého luterství, zvláště ze severozápadních Čech. Tato krušnohorská oblast, v níž se nejintenzivněji a nejdříve rozšířil vliv raného německého protestantismu, přebírala zřejmě v široké míře repertoár luterské písně obce i bohoslužebného vícehlasu, tak jak se utvářel v protestantském Německu; vedle toho se však už v této epoše objevují někteří tvůrci na území německých Čech. Nejvýznamnější a nejúplněji dochované je dílo B. Harzera *Resinaria* (1480—1544), luteránského pastora v České Lípě. Harzer, polyfonik z generace navazující na podněty Josquinovy a zvláště Isaacovy, prokázal v rámci jednodušších forem písně a responsoria i poměrně značné technické schopnosti a v kontextu polyfonní produkce na našem území patřil k dobovým špičkám. Komponoval pro wittenberské sborníky protestantské polyfonie vydávané G. Rhauem, jeho hudba však zřejmě pronikala s těmito tisky i do německých Čech a její stopu máme i v českém repertoáru sklonku 16. století.

**POLYFONIE RUDOLFÍNSKÉ DOBY** Poslední vývojově stylový okruh bohoslužebného vícehlasu na našem území lze zhruba datovat posledním půlstoletím před Bílou horou, léty 1570 až 1620. Toto období, jehož jádrem je doba rudolfínská, patří v řadě směrů k vrcholným obdobím polyfonní hudby na našem území. Z této doby máme zachováno největší množství notových pramenů; je to doba mimořádného kvalitativního rozvoje pěstování této hudby i vrcholící domácí produktivity na tomto poli. V evropském kontextu jsou tato léta posledním vývojovým stadiem nizozemského vícehlasu, v němž se vedle tradičnějších směrů (snažících se o maximální vyrovnanost melodicky samostatných hlasů, o jejich propojování imitací technikou a o výrazovou uměřenost) objevují i nové protikladné tendence. Novým trendem je zvláště snaha o výrazovost, směřování k akordické koncepci, zvětšování počtu hlasů a technika vícesborovosti. Průvodním jevem těchto nových trendů byl vzestup italských komponistů do řad evropské avantgardy.

Repertoár bohoslužebné vícehlasé hudby v českých zemích byl zřejmě i v této době zásobován vcelku více importem než domácí produkcí, i když podíl místní tvorby přece jen podstatně vzrůstal. O zahraničním importu kostelní polyfonie, který zahrnoval všechny obvyklé dobové druhy v čele se mší a motetem, nás informují opisy cizích skladeb v literátských zpěvníkách, dochované zahraniční hudební tisky z majetku literátů, několik předbělohorských inventářů hudebnin (viz s. 135) a nepřímou i působení řady zahraničních skladatelů na našem území, zvláště v rudolfínské kapeli. Z těchto pramenů vyplývá, že na území českého státu žil v rudolfínské době rozsáhlý repertoár kompozic hlavně nizozemských, německých a italských, v nichž můžeme zhruba rozlišit starší vrstvu první poloviny 16. století a tvorbu víceméně soudobou. Ze starší vrstvy byla na českých literátských kůrech oblíbená mj. díla špičkových skladatelů centrálního nizozemského okruhu od Josquina Desprez, N. Gomberta a Clemense non Papa, jakož i němečtí polyfonikové Lutherovy doby (T. Stol-

tzet, L. Senfl ad.). Soudobý repertoár byl zastoupen přinejmenším ve stejném rozsahu a zahrnoval množství tvůrců evropského repertoáru včetně soudobých špiček (Lasso, Palestrina aj.). České kostelní kůry měly tedy i nadále velmi intenzivní a pohotový styk se zahraničím, kromě toho se v jejich repertoáru zřetelně projevoval i zájem o tvorbu cizích skladatelů působících v rudolfínské kapele (Ph. de Monte, J. de Kerle, J. Regnart, C. Luython, F. Sales aj.). Zvláštním blokem v předbělohorském vícehlasém importu je kalvínský žaltář, jehož nápěvy se k nám dostaly zmíněným přebásněním J. Strejce nejen v jednohlasých verzích, ale i ve čtyřhlasých zpracováních Francouze C. Goudimela; tento cyklus 125 homofonních skladeb, jenž se tehdy šířil spolu s vlivem kalvínství celou Evropou, vyšel u nás tiskem roku 1596 a 1618 a byl před Bílou horou i často opisován. Goudimelovy čtyřhlasy najdeme ještě v některých pobělohorských rukopisných kancionálech 17. století.

Pokud je možno sledovat repertoár německého protestantského prostředí v českých zemích, jeví se v něm přirozeně silnější orientace na komponisty luterského Německa. Jelikož však repertoár latinské polyfonní bohoslužebné hudby 16. století nebyl přísně konfesionálně omezen, najdeme tu i mnoho společného s katolickou Evropou a se zmíněným českým importem. Aspoň obrysově se dá sledovat také repertoár duchovní hudby provozované v císařské kapele, i když spíše jen podle jmen jejich skladatelsky činných členů a dedikací zahraničních hudebních tisků císařskému dvoru než z přímo dochovaných inventářů nebo hlasových knih. Bohoslužebnou hudbu tu zřejmě reprezentovaly hlavně skladby nizozemských komponistů zahraničních i místních, přičemž v průběhu Rudolfova panování se tu začaly odrážet přesuny v evropské hudební avantgardě uplatňováním italských autorů nebo Nizozemců a Němců italské slohové orientace.

Domácí produkci kostelního vícehlasu rudolfínské éry je už možno z dochovaného repertoáru vyčlenit jednoznačněji a ve větší šíři než v předchozí epoše, třebaže samotný pojem české tvorby nelze jednoznačně ohraničit. Zřejmě je proveniencí děl označených jmény českých autorů, jakož i skladeb komponovaných na české texty. U množství anonymně zapsaných latinských skladeb však patrně zůstane jejich původ nejistý, protože jen z hudebně stylových rysů nelze český původ dokázat. Do pojmu domácí produkce však musíme zahrnout i autory jiných národností působící na našem území, tím spíš, že národnostní příslušnost tvůrců se v oněch dobách většinou nedá jednoznačně definovat. Kritérium působení skladatelů na našem území však je zase často komplikováno jejich přechodnými pobyty velmi různého trvání. Dělíme-li tedy domácí polyfonní tvorbu rudolfínské éry na skladby českých komponistů, tvorbu německých Čech a na díla cizinců působících v českém prostředí, je to rozdělení jen pomocné a přibližné.

**TVORBA ČESKÝCH SKLADATELŮ** Z posledního půlstoletí před Bílou horou se dochovaly přes čtyři desítky jmen českých skladatelů kostelního vícehlasu, jež jsou zaznamenána v dochovaných notových památkách; některá z nich známe jen ze zmínek archivních dokumentů. V těchto jménech se rýsuje menší skupinka tvůrců vynikajících jak kvantitou tvorby, tak jejím regionálním rozšířením a patrně i kompoziční úrovní. Mezi ně patří v první řadě Jiří Rychnovský (1545—1616) a spolu s ním i Pavel Spongopus Jistebnický (kolem 1560—1619), patrně nejpłodnější a slohově nejprogre-

sívnější skladatel rudolfínské éry, dále Ondřej Chrysoponus Jevícký, Jan Simonides Montanus, Jakub Maršálek, Jan Stefanides Pelhřimovský aj. Oblíbeným tvůrcem technicky převážně jedno-dušších vícehlasých skladeb byl Jan Trajan Turnovský, hudebně cenné, avšak rozsahem i domácím ohlasem omezené se jeví dílo pana Kryštofa Haranta z Polžic (1564—1621). S výjimkou posledně jmenovaného to patrně byli tvůrci z měšťansko-humanistického prostředí literátských bratrstev, o jejichž životě však nevíme téměř nic konkrétního. Zcela nejasná je i otázka jejich kompozičního školení.

**MŠE** Domácí skladatelé duchovní polyfonie z českého prostředí pěstovali všechny hlavní druhy bohoslužebného zpěvu své doby. Největší a kompozičně nejnáročnější útvar reprezentovala polyfonní mše. Z mešních textů se u nás stejně jako v ostatní Evropě zhudebňovaly hlavně části ordinaria (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus), teď už však častěji než dříve jako cyklus prvních tří nebo čtyř částí; pouze kompletní pětidílná sestava zahrnující i závěrečné Agnus je v našich pramenech poměrně málo zastoupena. Cyklus ordinaria je v rukopisech často prokládán kompozicí propriových částí (event. i sekvencí, motetem neb vícehlasou písní) na vícedílná mešní officia určená pro nejvýznamnější svátky roku; tyto sestavy však už většinou představují spojené děl různých autorů. Vcelku je možno odhadnout v repertoáru mešních ordinarií neb celých officí rudolfínské éry na 200 děl domácího původu, z větší části latinských a jen někde na české texty. Pokud se týče kompoziční techniky ordinariových cyklů, naznačují už nadpisy převážné většiny z nich (například *Missa super Jubilate* atp.), že tu převažuje obvyklý dobový typ parodické mše, rozpracovávající různými způsoby úseky cizích vícehlasých skladeb, motet, madrigalů nebo šansonů; parodická je například i mše K. Haranta z Polžic. Odlišným a jen ojediněle dochovaným typem je tenorová mše na melodii světské písně ve všech částech ordinaria – tři věty v anonymním čtyřhlasém officiu *Dunaj, voda hluboká*. Od ordinaria se konstrukčně liší mešní skladby propriové, vytvářené vesměs na tenorový cantus firmus příslušné chorální melodie, více či méně rytmicky a melodicky upravené a opatřené často důsledněji imitujícími protihlasy. Pozoruhodná je poměrně hojná kompozice propriových částí mše českými skladateli, která se tenkrát jinak více pěstovala jen v reformačním Německu. Svérázným produktem českého prostředí byla mešní officia, jejichž části jsou tropovány strofami českých vícehlasých duchovních písní. V některých vánočních officích tak vznikla až jakási vícehlasá obdoba jednohlasých rorálních zpěvů.

**MOTETO** Druhým hlavním typem vícehlasé kompozice rudolfínské éry bylo moteto jakožto liturgicky přesně nevázaný druh kostelní hudby, který mohl zaznívat jako hudební vložka na místech tradičně určených písní obce (například v sousedství kázání nebo při přijímání), ale i na závěr obřadu aj. Tento jednovětý prokomponovaný útvar na duchovní texty, pokračující už z předchozího období, je v české produkci rudolfínské éry zastoupen více než půltisícem skladeb a objevuje se s texty latinskými i českými; někdy jsou to přímo texty oblíbených českých duchovních písní. Pokud lze soudit ze značně fragmentárního a dosud jen obrysově přehledného materiálu, jde zřejmě o technicky i rozměrově dosti rozrůzněný komplex.

Menšinu asi tvoří kompozice tradičnějšího typu na převzatý cantus firmus v tenoru, častěji se přebírají z jednohlasé chorální neb písňové melodie jen jednotlivé motivky k samostatnému imitačnímu zpracování, neméně četná je i zcela nezávisle vytvořená hudba. Moteta jsou často členěna na dvě části, někdy se společným závěrem obou částí (tzv. reprízové moteto). Ve faktuře se vedle různých typů polyfonní věty prosazuje i dobová technika střídání sborů, směřující k mnohohlasosti a homofonii. Motetovými technikami jsou komponovány i druhy určené hlavně hodinkovým obřadům (antifony, žalmy, hymny, cantica); k rozsáhlejším a častěji pěstovaným patří Magnificat, někdy tropované strofami vícehlasých písní.

**VÍCEHLASÁ DUCHOVNÍ PÍSEŇ** Třetím hlavním typem rudolfínské kostelní polyfonie je vícehlasá duchovní píseň. Najdeme ji v předbělohorském půlstoletí v hlasových knihách mezi mšemi a motety, v literátských souborech jednohlasého chorálu a v několika specializovaných vícehlasých kancionálech (zvláště v Benešovském 1575 a Chlumeckém 1595). Na rozdíl od luterského Německa, kde se hned roku 1524 objevují tištěné sborníky s polyfonním zpracováním písní, se však u nás tento druh nevyskytuje v tiscích. Celkem lze repertoár vícehlasé písně druhé poloviny 16. století odhadnout na 200 až 300 jednotek. Nejumělejší z nich se liší od písňových motetů jen věrnou citací původní melodie v tenoru, kterou oprázdají imitujícími nebo nezávislými polyfonními hlasy a někdy navíc člení vícehlasými mezivětami. Na druhém pólu stylově různorodého repertoáru stojí prostá akordická homofonie s melodií v tenoru a později i v diskantu. Na rozdíl od tří- až čtyřhlasých vět první poloviny 16. století teď převažuje čtyřhlas a pětihlas. Vícehlasá píseň zaznívala v bohoslužbě z literátského kůru jako náhrada písně obce o slavnostních příležitostech. Mohla se však také po strofách střídát s jednohlasým zpěvem kolektivu a dochovala se i svědectví o současném zpěvu vícehlasé úpravy nápěvu s unisonem obce.

**CELKOVÝ RÁZ A OHLAS DOMÁCÍ TVORBY RUDOLFÍNSKÉ DOBY** Hudební řeč domácí produkce bohoslužebného vícehlasu rudolfínské éry se tedy pohybuje v širokém rozmezí od více či méně imitující polyfonie (nejčastěji pětihlasé) až k mírně polyfonně oživené nebo čistě homorytmické sazbě, přičemž akordické partie se nyní uplatňovaly i v kompozičně náročných typech mše a moteta, prováděny zvyšováním počtu hlasů na osm i více, jakož i technikou střídání sborů. Tím vším patří tato hudební řeč výše zmíněnému stadiu mezinárodní nizozemsko-italské polyfonie ze sklonku renesanční epochy, od jejížž norem se někdy liší nejvýš jen menší technickou umělostí; takovéto vrstvy tvorby ovšem najdeme i v kompozičním průměru a podprůměru všech ostatních zemí. Jistým domácím specifikem kostelní polyfonie rudolfínské epochy je časté hlubší obsazení pro mužské hlasy bez altů a diskantů, dané zřejmě místními provozními podmínkami. Jinak tkví národní osobitost těchto skladeb nejvýš jen v češtině některých textů. Vlastně překvapivý je proto omezený akční rádius naší produkce, jejíž nejlepší autoři mohli čestně obstát v internacionálním repertoáru, a to v dobách čilé mezinárodní výměny bohoslužebné polyfo-

nie: tato hudba zůstala patrně jen záležitostí českých kostelních kůrů a nepronikla až na nepatrné výjimky do německých Čech, do repertoáru císařské kapely ani do zahraničí. S tím také souvisí téměř výlučně rukopisné dochování bohoslužebných děl českých polyfoniků: znám je jen jediný obsáhlejší soubor publikovaný v zahraničí (nedochovaný cyklus mší J. Cropacia Teplického vydaný v Benátkách v roce 1578) a dvě jednotlivá díla K. Haranta z Polžic vyšlá tiskem. Pozadí tohoto jevu lze tušit v izolovaném postavení české utrakvistické církve v tehdejší křesťanském světě, ve středostavovském společenském postavení českých polyfoniků a zčásti asi v hudebně technické okolnosti, totiž v méně zvukově působivé sazbě jejich děl pro mužský sbor.

**TVORBA NĚMECKÝCH ČECH** Ve srovnání s poměrně bohatými památkami kostelní polyfonie předbělohorského údobí z českého prostředí se dá sledovat obdobná tvorba v německých oblastech našich zemí mnohem obtížněji. I z těchto území máme zprávy o více než třech desítkách skladatelů. Patřili hlavně luteránské konfesi, přičemž nejvíc je jich doloženo v pohraničních oblastech (hlavně v Krušnohoří); objevují se však i v národnostně smíšených centrech vnitrozemí. Z jejich tvorby však většinou známe jenom jednotlivosti nebo dokonce pouhé názvy skladeb. Řada těchto tvůrců byla také spjata s českými zeměmi jen částí svého působení: zvláště hudebníci pohraničních oblastí přecházeli často střídavě do přilehlých oblastí Slezska, Lužice, Saska, Durynska aj., hojný (a v generaci zaživší Bílou horu pak prakticky obecný) byl definitivní odchod do německého zahraničí. Druhou stránkou téže věci byl širší ohlas tvorby českoněmeckých polyfoniků, která většinou vycházela v Německu a často se rychle začleňovala do kmenového repertoáru tamějšího bohoslužebného zpěvu.

Z větších dochovaných děl tohoto okruhu připomeňme *Zehn Psalmen Davids* (1554) od kantora D. Kölera, které patrně vznikly v Krásnu (Schönfeld) na Karlovarsku a patří k významným památkám německého raně protestantského moteta, nebo motetový cyklus *Symbola* chebského luteránského kazatele J. Hagia, komponovaný a vydaný v Chebu v letech 1569—1572. Dílem z německo-katolického prostředí jsou *Veteres ac piae cantiones* (1561), sbírka vícehlasých zpracování duchovních písní latinských a německých, sestavená a zčásti asi i zkomponovaná rektorem českobudějovické školy (a pozdějším zdejším děkanem) Ch. Schweherem. Kromě toho by bylo možno citovat i další díla, jež jsou spjata s naším územím aspoň místem vydání (například Jobst vom Brandt, působící těsně za dnešní západočeskou hranicí, vydal své *Geistliche Psalmen* v nedalekém Chebu roku 1572). Existenci tvorby ve vnitrozemských dvojjazyčných centrech, adresované německé menšině, nám může připomenout například německé moteto pražského varhaníka M. Krumbholze, určené k slavnostnímu zahájení stavby zdejšího německého luteránského chrámu sv. Salvátora v roce 1611.

**CIZÍ POLYFONIKOVÉ V ČESKÝCH ZEMÍCH** Přehled českých a německých autorů duchovní polyfonie na našem území je možno doplnit připomínkou zahraničních skladatelů, kteří se trvaleji zapojili do hudebního života české nebo národnostně smíšené společnosti našich zemí. Mezerovitě dochované životopisné zprávy neumožňují v mnoha případech jasně definovat vztahy cizích hudebníků k našemu dění, což se týká i většiny komponistů působících v prostředí německých Čech. Alespoň

některé skladatele zahraničního původu však můžeme označit za tvůrce zdomácnělé v našem prostředí, a to jak životem, tak dílem.

Slezský luteránský kantor J. Knöfel (z. po roce 1617) prožil devadesátá léta 16. století jako varhaník u sv. Jindřicha v Praze a vydal tu roku 1592 sbírku motet věnovanou pražské městské radě. Stejného původu, avšak katolické konfese, byl i S. Barjona Madelka (z. kolem 1598), spjatý s Plzní závěrečným čtvrtstoletím svého života jako městský radní, kantor a komponista duchovní hudby. Nejhlouběji spojil svůj osud s našimi zeměmi rudolfínské éry právě nejvýznamnější z příchodících komponistů, Slovinc J. Handl-Gallus (1551—1591). Strávil na našem území (zpočátku na Moravě a od r. 1585 v Praze) valnou část svého života a vytvořil i publikoval u nás prakticky celé své dílo, vyrostlé vesměs z konkrétních místních inspirací a věnované převážně kostelní hudbě. Jeho vrcholkem je monumentální čtyřdílný cyklus *Opus musicum*, vydaný v Praze 1586—1591. Zvláštní otázkou je vztah k domácímu hudebnímu dění u komponistů z řad rudolfínské hradní kapely, v níž najdeme řadu zvláště nizozemských tvůrců duchovní hudby. Mnoho hudebníků sice působilo na Hradě jen v kratších přechodných pobytech, jiní však byli s tímto souborem spjati dlouholetými, nejvýš jen dočasně přerušeny angažmá: patří k nim právě někteří nejvýznamnější skladatelé v čele s dlouholetým kapelníkem souboru Ph. de Monte (1521—1603), místokapelníkem J. Regnarterm (1540—1599) varhaníkem C. Luythonem (1557—1620) a zpěvákem F. Salesem (z. 1599). V tvorbě těchto a několika dalších císařských komponistů, která patří ke špičkám evropského pozdně nizozemského polyfonního stylu více či méně ovlivněného Itálií, tedy můžeme vymezit řadu děl komponovaných nebo i vydaných v Praze. Zvláště hojně publikovali v pražských nototiskárnách C. Luython a F. Sales. Hudebníky hradní kapely však asi odlišovala od městsko-utrakvistického světa českých literárských kůrů nejen společenská, ale i konfesionální přehrada aristokraticko-katolického prostředí, v němž se pohybovali a pro něž tvořili. Přesto však se jejich tvorba začleňovala také do českého repertoáru kostelního zpěvu Prahy i venkova a stávala se organickou součástí našich hudebních dějin.

**KOSTELNÍ NÁSTROJOVÁ HUDBA** Ve sféře kostelní instrumentální hudby znamenalo patrně husitství hluboký přelom. Mnohem obecnější dosah než husitské námítky proti umělému vícehlasu měl zřejmě odpor proti instrumentální hudbě v chrámu, jak svědčí zprávy o hromadném ničení varhan v kostelích za husitských válek. Ústup nástrojů z kostelní hudby však lze sledovat i v některých notových záznamech vícehlasu 15. století, v nichž byl v husitské éře nově podkládán text k původně neotextovaným hlasům, určeným zřejmě nástrojovému provedení. Návrat vokálně instrumentální reprodukce vícehlasého zpěvu byl asi spojen s pronikáním nového nizozemského stylu v poděbradské a jagellonské éře, kdy lze sledovat i nový rozvoj varhanní hry v kostele. Nejbohatěji se začala rozvíjet nástrojová hra v kostele na sklonku epochy v souvislosti s nástupem nového barokního vkusu a uplatňovala se zvláště intenzivně v bohoslužbě jezuitů.

O tom, jak konkrétně vypadala varhanní hra v kostelích pohusitské doby, můžeme vzhledem k mizivému počtu dochovaných notových památek (viz dále s. 133) usuzovat spíše jen obecnými analogiemi s evropským vývojem.

Varhany se u nás v kostele asi uplatňovaly přinejmenším po celou první polovinu epochy spíše jen improvizací předeher, meziher a závěrů kostelního zpěvu nebo podporou některých hlasů vokálně polyfonie. Teprve v průběhu 16. století, v souvislosti se stavbou technicky vyspělejších nástrojů, lze předpokládat i pravidelnější hru hotových skladeb. V těchto kompozicích pak můžeme tušit jednak hudebně samostatná preludia, jednak skladby různých mešních nebo hodinkových zpěvů na příslušné chorální canty firmy (ordinarium, introitus, Magnificat aj.) nebo posléze intabulace (tj. nástrojové transkripce) motet a vícehlasých duchovních písní. Zajímavý záznam z německého



Jáchymova z roku 1551 dokonce nabádá varhaníky, aby na kůru nehráli „*Buhlliedlein, Gassenhauer und andere Leichtfertigkeit*“ místo motet, žalmů a chorálu. Pokud se týče hudebně stylových prostředků, pro 15. století až do konce jagellonského panování lze předpokládat hlavně dvouhlasou větu s pohyblivějším diskantem nad pomaleji krácejícím tenorem, v preludiích se asi takovéto úseky střídaly s homorytmickými vložkami; bylo to pravděpodobně vývojové stadium varhanní hry, jež je doloženo například v jihoněmeckých památkách v čele s norimberským *Fundamentum organisandi* C. Paumanna z roku 1452. V 16. století se ve varhanní kompozici zvyšoval počet hlasů, vyrovnával se jejich pohyb a prosazovaly se umělejší kontrapunktické techniky imitační polyfonie. Varhanní intabulace 16. století svou vícehlasou vokální předlohu obvykle melodicky zdobily, v původních varhanních kompozicích se typ preludia rozrůstal do fantazijní tokáty, kromě toho se ustalovaly různé typy imitujících vět od drobných verset až po vícedílný *ricercar* jako předchůdce fugy. Ukázkou těchto závěrečných stadií renesanční varhanní kompozice, vzniklou pravděpodobně na našem území, může být například *Fuga suavissima* císařského varhaníka C. Luythona, vydaná v zahraničí roku 1617.

**NECÍRKEVNÍ HUDBA** Všechn dosavadní výklad se týkal bohoslužebné hudby na území českého státu husitské a pohusitské éry. Máme-li nyní sledovat ostatní hudební druhy určené k jiným příležitostem, je k dispozici nesrovnatelně méně notových památek, přestože do sféry mimocírkevního provozování hudby patřil mnohonásobně širší rejstřík situací. Příčinou toho je větší podíl písemně nefixovaného muzicírování v této oblasti, zčásti se tu však odrážejí i důsledky společenské situace našeho 15. a 16. století, která nepřála pěstování umělých druhů světské hudby. S tím souvisí i skutečnost, že repertoár některých oblastí je reprezentován jen zahraničním importem nebo dílem cizinců působících na našem území.

**SVĚTSKÁ JEDNOHLASÁ PÍSEŇ** Chceme-li tuto oblast přehlédnout od strukturálně jednodušších hudebních útvarů ke složitějším, je možno na prvním místě uvést světskou jednohlasou píseň. Tento název je ovšem jen orientační, neboť sem zahrnujeme širokou sféru mimokostelní písně tvořené k jiným než bohoslužebným účelům, v níž se někdy mohlo objevit i náboženské pojmosloví; mezi světskou a duchovní sférou nelze vést v oněch dobách přesnou hranici. O jednohlasu tu pak můžeme mluvit jen v tom smyslu, že písňové nápěvy žily jako jednohlasý *cantus firmus*, který mohl být různě vícehlase zpracováván nebo doprovázen nástroji, nebyl však pevně spojen s jedinou konkrétní polyfonní větou. Do takto vymezené sféry lze zahrnout provenienčně, obsahově i funkčně různorodou oblast písně 15. a 16. století, kterou však spojuje její nápěvná složka v jediný (ač vnitřně diferencovaný) blok hudby. Společným znakem těchto písní je také nesoustavný a převážně i fragmentární způsob dochování. Neexistují soubory tohoto repertoáru obdobné kancionálům, přičemž jen zřídka známe písně v úplnosti; někde je dochován jen text, jinde zase jen melodie s několika prvými slovy textu a často pouhý textový incipit.

Nejstarší stopy nápěvů světské písně se u nás vynořují (nehledě na ojedinělé středověké výjimky) teprve v zápisech latinské *cantio* na sklonku 15. století. K nápěvům těchto duchovních písní jsou tu někde připsány textové incipity původního světského textu melodie (například *Stůj formánku nehýbaj*), někde pak takovýto začátek světského textu vůbec nahrazuje vypsanou melodií. Podobným způsobem lze nacházet stopy světských písní i v českých kancionálech 16. století. Těmito cestami bylo zjištěno kolem padesáti světských nápěvů a zhruba dvojnásobek textových incipitů. Kromě toho je možno

identifikovat několik desítek světských nápěvů cizího původu převzatých do duchovní písně 16. století. Nemnoho dalších se skrývá v cantech firmech vokální polyfonie, několik jiných lze najít v loutnových tabulaturách rudolfínské éry; v těchto případech však už jsou vesměs nápěvy hudebně přetvořeny. Celkem známe něco přes sto světských melodií v českém písňovém repertoáru 16. století. Podobnými cestami se dá zjistit řada nápěvů německé světské písně pohusitské epochy na našem území; zvláště cenným pramenem je tu německý Vyšebrodský kancionál z poloviny 15. století. Velice bohatě, i když rozptýleně, je naproti tomu dochována sféra polemické písně. Najdeme ji v historických vyprávěcích pramenech nejrůznějšího druhu v úplných textových zněních i v citátech, přičemž široký proud této produkce jde celou epochou od husitských dob až do bělohorských událostí. Neméně početné jsou památky německé časové písně 16. století na našem území. V naprosté většině tohoto materiálu je však nápěv citován jen odkazem na jinou píseň nebo vůbec chybí.

Fragmentární dochování celé této velké písňové oblasti ztěžuje její systematickou klasifikaci. Už z pouhých textových incipitů je možno usuzovat na existenci řady obsahových typů: byly zde lyrické písně rustikálního charakteru (*Pěkná Káča trávu žala*), ale zřejmě i umělá lyrika (*Sylvia, Sylvia, srdces mi ranila*), epické písně líčící atraktivní příhody v duchu pozdější kramářské písně nebo významné historické události (písně o bitvě u Moháče), politická satira nebo ideologická polemika (*Zpikhartili se kněží*). K tomu můžeme připočítat i píseň stavovskou, respektive spjatou s některými zvláštními společenskými skupinami, jako například písně žakovské (*Běžl malý zajíček*, koledy), umělejší studentskou satiru nebo písně hornické, které nabyly osobitějšího rázu zvláště v německém Krušnohoří pod názvem Bergreihen. Vcelku však je tato bohatě profilovaná oblast dochována mnohem nerovnoměrněji než duchovní píseň: z většiny těchto typů známe jen zlomky dobového repertoáru. Obsahová diferenciací textů naznačuje i různorodou provenienci světských písní: jejím tvůrcem – a také konzumentem – bylo jen v menšině případů folklórní prostředí, vesnický lid; leccos tu poukazuje spíše do městsko-aristokratického prostředí a do intelektuálních kruhů tehdejší společnosti.

Nápěvy samotné představují rovněž diferencovanou sféru, která sahá od prostých krátkých popěvků až k rozsáhlejším melodiím širokého ambitu a složité melodické výstavby. Melodie přitom vesměs nejsou vázány k jedinému textu, i zde se tvořilo nejvíce technikou kontrafaktury. Omezenějšího výběru jednoduchých nápěvů užívala časová píseň, složitější melodie se leckde vážou k umělejší milostné lyrice (viz například píseň *Byla tomu velmi dlouhá chvíle, než jsou se rozžehnali*, s nápěvem ve stylu dvorské písně). Uzavřenější nápěvnou oblast si vytvářel meistersgesang. Většina nápěvů však volně putovala mezi různými obsahovými žánry a byla přebírána jen s ohledem na rozměr textu. Přitom panovala volná výměna nápěvů i mezi celou sférou světské a duchovní písně: obecnější byl přenos světského nápěvu k duchovnímu textu, najdou se však i případy opačné (například světská *Vímť já hájek zelený* se zpívala na nápěv středověkého latinského hymnu). Nebylo dokonce zásadních repertoárových přehrad ani mezi písňovým repertoárem na našem území a v okolních zemích. Do zahraničí pronikaly některé české světské nápěvy prostřednictvím latinské cantio, z německé jazykové oblasti Evropy (a jejím prostřednictvím i z některých dalších zemí) se zase přebíraly světské písně, buď i s překladem textu, nebo alespoň jako nápěv k novému českému textu duchovnímu nebo světskému; za

německý import musíme považovat zvláště některé umělé nápěvy z okruhu dvorské písně. Už tyto skutečnosti naznačují, že v 15. a 16. století lze jen stěží najít podstatné hudebně stylové rozdíly mezi českou a zahraniční písní: duchovní i světské písňové melodie 15. a 16. století spojovaly tehdejší Evropu v jedinou oblast podobně jako tehdejší internacionální styl umělého vícehlasu.

**IMPROVIZOVANÁ NÁSTROJOVÁ HUDBA** Vedle světské písně je možno do oblasti strukturálně jednoduchých hudebních projevů 15. a 16. století zařadit improvizovanou nástrojovou hudbu. Ani tato oblast nemá jednoznačně vymezené hranice. Instrumentální hra se odedávna nejrůzněji spojovala se zpěvem, kromě toho pak se právě v průběhu naší epochy začala část nástrojové improvizace postupně měnit na fixovanou kompozici. Přesto však lze i po celé 15. a 16. století předpokládat existenci primárně nástrojového muzicírování, k němuž se zpěv přidružoval jen volně a příležitostně a jež zůstalo doménou improvizace. O této hudbě se ovšem dochovala jen nepřímá svědectví: jsou to ojedinělé obrazové dokumenty a hlavně nesčetné archívní zprávy o existenci a činnosti „muzikářů“ (profesionálních muzikantů nižšího společenského postavení), o městských a dvorských trubačích a zčásti i o amatérském pěstování nástrojové hry. Tyto typy hudebníků naznačují i prostředí, v němž se nástrojová improvizace uplatňovala: byla to zvláště taneční hudba prováděná nejen ve venkovském prostředí, ale i na městské ulici, v hospodě, při taneční zábavě v radničním sále atp.; dále signální hudební projevy a některé složky zábavné komorní hudby. O konkrétní podobě této nástrojové improvizace můžeme usuzovat převážně jen obecně a nepřímě z technických možností a sestav nástrojů; v notových záznamech najdeme její nepřímé ohlasy v instrumentálních stylových prvcích některých vokálních vícehlasých kompozic 15. století.

Některé melodie hrané nástrojovou improvizací se asi skrývají v nápěvech světské jednohlasé písně, zvláště v jednodušších a rytmicky pregnantnějších útvarech, existoval však asi i repertoár melodických modelů instrumentální provenience, o němž svědčí například některé dochované názvy českých tanců 16. století (kotek, točivý, honěný, hrách a kroupy aj.). Musíme však zde počítat i s přebíráním celoevropsky rozšířených instrumentálních melodií a modelů, čemuž nasvědčují internacionální souvislosti světského písňového repertoáru. Společným rysem improvizací nástrojové realizace těchto melodií bylo zřejmě zdobení melodické linky po způsobu hudeckého „cifrování“, tedy melodika skládaná z krátkých motivků opakovaných, variovaných nebo sekvencovitě posunovaných. Takovouto melodickou linku, hranou často jen na sólovou flétnu nebo fidulu, provázel obvykle rytmus bicího nástroje, ve volně sestavovaných nástrojových ansámblech lze počítat i s bordunovým průvodem (prodlevou), s jednodušším improvizovaným protihlasem nebo s heterofonní souhrou několika melodických nástrojů. Takto si můžeme představovat i souhru zmíněné pražské židovské kapely 16. století. Zvláštním typem improvizovaného nástrojového i vokálně instrumentálního dvojhlasu byl pohyblivější horní part nad pomaleji kráčejícími tenorovými, resp. basovými melodickými modely, často ostinálně opakovanými. Tento elementární typ dvojhlasu, z něhož vykrystali-

zovalo už středověké moteto a který máme u nás doložen strukturou kantilény kolem roku 1400 (viz s. 60), lze předpokládat i v 15. a 16. století, jak svědčí celoevropské přežívání improvizace nad ustálenými basovými modely až do barokní éry.

Zvláštní typ invence a souhry byl spojen s trubačskou hudbou, pracující hlavně s melodikou akordických rozkladů; jen v nejvyšší poloze byly totiž tyto nástroje schopny zahrát i diatonické postupy. Základ repertoáru městských nebo polních trubačů tvořily zřejmě jednoduché signály, vedle toho však patrně hráli i dobové písňové a taneční nápěvy více či méně přizpůsobené instrumentální melodice; v kancionálku J. Sylvána z r. 1571 se dokonce přímo dochovala písňová melodie s nadpisem „trubačská“. Umělejší typy improvizované souhry můžeme předpokládat u dvorských trubačů: šlo asi o hybnější horní part nad jednoduchým akordickým základem, obvykle ještě obohacovaný doprovodem tympanů. Takovéto trubačské produkce se postupně měnily ve více či méně stylizovaný kompoziční druh sklonku renesanční epochy nazývaný intráda a v baroku pokračovaly v typu trubačské sonáty. Jiný a hudebně nejsložitější typ improvizace přinášela posléze v 16. století hra na vícehlasé nástroje, zvláště na loutnu a různé druhy nástrojů klávesových, využívající nástrojových běhů, akordických souzvuků a různých kombinací těchto prvků.

**ANSÁMBLOVÁ NÁSTROJOVÁ KOMPOZICE** S oblastí improvizované nástrojové hry (avšak i s vokálním vícehlasem) byla spjata plynulým přechodem nástrojová kompozice, která začala vznikat v průběhu epochy notačním fixováním některých oblastí nástrojové improvizace nebo instrumentální transkripcí vícehlasých vokálních skladeb. Pomineme-li vokálně polyfonní skladby v nástrojovém provedení (jak je provozovaly například sbory městských pozounérů v druhé polovině 16. století), můžeme tu odlišit kompozici pro sólové nástroje schopné vícehlasé hry a tvorbu pro nástrojové soubory. Drobná nástrojová dueta teprve dodatečně otextovaná, jež jsou však spíš jen příležitostně fixovanou improvizací než kompozicí, můžeme tušit ve dvojhlasých kantilénách, přežívajících patrně z předhusitské doby až do 15. století (například často citovaná *Flos florum* aj.). Za nejstarší ansámblové nástrojové skladby lze označit beztextové polyfonní skladbičky, které se objevují v evropských pramenech sklonku 15. a počátku 16. století, leckdy pod názvem „carmen“; k nejbohatším evropským sbírkám patří slezský Hlohovský zpěvník z let 1470—80, soubor zábavného muzicírování měšťanského hudbymilovného prostředí. Jsou zde mj. skladby ve stylu nizozemské polyfonie pro libovolná nástrojová obsazení, jež vznikaly někdy jen transkripcí polyfonní vokální věty (například šansonu), jindy zpracováním písňového tenoru, avšak i samostatně vytvořené tance (často s burleskními názvy jako *Bauernschwanz* aj.) nebo imitační věty předpovídající budoucí *ricercar* a fugu. U nás máme pět tří- až pětihlasých skladeb tohoto typu zachováno ve Speciálníku královéhradeckém (mezi nimi nástrojovou transkripci s nadpisem *Muteta kokodáč*). Tento repertoár však lze alespoň hypoteticky rozšířit poukazem na Hlohovský zpěvník, jehož některé genetické vztahy k českým zemím dovolují tušit stopy repertoáru (ne-li dokonce tvorby) na našem území: tou by mohla být například

dvě carmina jakéhosi Paula de Broda, možná skladatele z Německého Brodu. Třebaže se tato „carmina“ mohla dostat i na kostelní kůr a byla někdy opatřena duchovním textem, máme v nich zbytky hudby prvotně určené zábavnému muzicírování měšťanského prostředí. Skutečnou šíři tohoto repertoáru v českých zemích jagellonské éry a podíl domácí produkce v něm však není možno odhadnout.

Jiný, vývojově mladší typ ansámblové nástrojové kompozice se vynořuje v době rudolfínské, převážně však jen jako import ze zahraničí. Byly to sbírky módní zábavné hudby, většinou taneční (passamezza, galliardy, pavany, intrády aj.), konkrétně čtyř- až šestihlasé skladbičky pro libovolné nástrojové sestavy smyčců, dechů nebo jejich kombinací, jež žily v městském a aristokratickém prostředí jako hudba „k tanci i poslechu“. Domácí repertoár se orientoval hlavně na německou tvorbu tohoto typu, jak ji tvořil například H. L. Hassler, J. Groh, Ch. Demantius aj., zčásti i na Italy. Tvorbu našeho území tu reprezentuje hlavně sbírka pražského německého varhaníka týnského chrámu V. Otta *Neue Paduanen* (1611) a některá díla členů císařské kapely, například *Intrády* císařova místokapelníka C. Zanottiho (1597).

**KOMPOZICE PRO SÓLOVÉ NÁSTROJE** Od ansámblové nástrojové kompozice, jejíž hudební struktura se příliš nelišila od příbuzných oblastí zábavné vokální polyfonie onoho času, se v renesanční epoše začala odlišovat výraznější instrumentální stylizací tvorba pro sólové akordické nástroje drnkací (zvláště loutnu) a klávesové; v různých typech nástrojů klávesových přitom tenkrát ještě nebylo podstatných slohových rozdílů mezi tvorbou pro varhany i jejich přenosné odrůdy a mezi strunnými nástroji, například klavichordem. Také tato hudba, jejímž těžištěm bylo – kromě již zmíněné oblasti varhanní hry v kostele – domácí muzicírování měšťanské a aristokratické společnosti, je u nás doložena více obecnými zprávami vyprávěcích pramenů než konkrétními údaji o repertoáru nebo dokonce původní tvorbou.

Nejstarší naše notové záznamy varhanní hudby nejsou zcela jasného původu, pravděpodobně však pocházejí z jižních Čech sklonku 15. století: je to zlomek tabulatury z českobudějovické farní knihovny a fragment jakéhosi „*Wolffgangi de Nova Domo*“, tedy asi z Jindřichova Hradce (dříve Nova Domus – Neuhaus). Jsou v nich návody k varhanní kompozici (konkrétně příklady kontrapunktů nad basovými modely) a několik drobných skladbiček. Další zbytek tabulatury přibližně z téže doby byl nalezen ve Vyšším Brodě. Ostatní fragmenty varhanních tabulatur z našeho území jsou nejméně o sto let mladší. Stopy jejich ne zcela jasné proveniencie končí jednak na Moravě, jednak v severočeské Stráži nad Nisou; obsahují intabulace zahraničních polyfonních skladeb od O. Lassa, G. Palestriny, H. L. Hasslera aj. Náznak repertoáru klávesové hry na našem území dává záznam německých tabulatur E. N. Ammerbacha (1571, 1575, 1583?) a B. Schmidta (1577, 1607?) v inventáři rožmberské kapely, jež obsahují podobný repertoár módních tanců jako výše zmíněné ansámblové nástrojové kompozice, dále vícehlasé úpravy hlavně německých světských a duchovních písní a některé intabulace oblíbených motet a madrigalů. Obdobné prameny domácího původu se nedochovaly. Za tvorbu pro klávesové nástroje, související s naším územím, však můžeme označit alespoň některé z polyfonních *ricercarů* císařského varhaníka Ch. Luythona nebo rukopisnou tabulaturu obsahující žalmy pro spinet z roku 1593, dedikovanou basilejským skladatelem S. Maréschalem moravskému šlechtici Ladislavu Velenovi ze Žerotína.

O něco bohatší jsou památky loutnové hudby pohusitské éry: z předbělohorského půlstoletí je

dochováno pět rukopisných tabulatur německého typu vzniklých na našem území. Nejstarší je sborník psaný snad v moravském Mikulově kolem roku 1575, dva obsahově blízké rukopisy pocházejí ze studentského prostředí Žatce devadesátých let (tabulatury B. Stryala a J. Arpina), pražského původu je tabulatura M. Schmalla z let 1613—1615 a pravděpodobně i anonymní studentský sborník přibližně z téže doby (Národní muzeum Praha, sign. XIII V 237). Repertoár těchto pramenů soustřeďuje několik set drobných skladbiček jednoduché homofonní nebo volně polyfonní sazby, konkrétně dobové tance, nástrojová aranžmá písní různých národů a intabulace vokálních vícehlasých skladeb: jen ojedinělá však jsou tu ryze instrumentální preludia. Vcelku jde o výběr z tehdejšího internacionálního loutnového repertoáru, v němž najdeme též několik zpracování českých písní a tanců, intabulace cizích vokálních skladeb oblíbených v českých zemích a čtyři nástrojová preludia patrně domácího původu (z nichž jedno je označeno jménem autora Štěpána Vavřince Jacobidesa).

**CELKOVÝ CHARAKTER NÁSTROJOVÉ HUDBY** Nástrojová hra tvořila v 15. a 16. století velmi širokou oblast muzicírování, protože nástroje se běžně podílely i na provádění vokální hudby všeho druhu. V tomto ohledu nebylo zřejmě rozdílu mezi frekvencí instrumentální hry v Evropě a v českých zemích: naznačuje to ostatně i instrumentář dosvědčený na našem území, který si patrně ještě v 15. století udržoval středověký ráz, avšak v předbělohorské éře se nakonec zcela vyrovnal evropské situaci.

Instrumentář ve věku renesance byl neméně pestrý a zvukově diferencovaný než ve středověku. Řadu nástrojů předchozí epochy podržel nebo jen technicky zdokonalil, některé zvukově slabší nástroje vysokých poloh však mizí nebo poklesají do sféry společensky níže postavené zábavné hudby. Naproti tomu přibýly některé nástroje hlubší a zvukově průraznější. Pro dobové směřování ke zvukové homogenitě věty je příznačné vytváření nástrojových rodin, tj. nástroje jednoho typu v různých polohách resp. velikostech. Éra vokální polyfonie měla v oblibě zvláště dechy: zde se kromě žesťových (trubky, pozouny) objevuje řada speciálních nástrojů dřevěných (cinky, pumorty, šalmaje, zakřivené rohy aj.), z nichž však mnoho s nástupem baroka zaniká. V 16. století se začínají rozvíjet také nástroje schopné vícehlasé hry, zvláště loutna a různé druhy klávesové.

Cenným dokladem stavu našeho instrumentáře na sklonku epochy je inventář nástrojů rožmberské kapely z roku 1610, který už plně odpovídá praxi soudobé Evropy. Zaznamenává více než půldruhé sta exemplářů, jež se nashromáždily během existence rožmberského souboru a jež patří více než dvěma desítkám nástrojových druhů; některé jsou zastoupeny v celých rodinách. Konkrétně tu najdeme 28 nástrojů smyčcových, 7 klávesových, 6 tympanů a 4 loutny, zbytek tvoří dechy. Z nich nejpočetněji jsou zastoupeny cinky (20), flétny (14), zakřivené rohy (14), trubky (13), pozouny (11) a pumorty (9). Z nástrojů rožmberské kapely se dochovalo dvanáct až do naší doby.

Rozdíly ve srovnání s Evropou se však rýsují v rozsahu samostatného nástrojového muzicírování. V běžné dobové šíři žily zřejmě i u nás různé typy nástrojové improvizace; dochované prameny však naznačují přece jen omezenější frekvenci a hlavně chudší místní produkci nástrojové kompozice než v sousedních zemích, například v Německu nebo i v Polsku. To platí zvláště pro 16. století, kdy se už v Evropě začíná skladba pro nástroje stávat obsáhlejší a umělecky ambiciózní oblastí hudební tvorby. Naše památky se vynořují v širším rozsahu teprve v době rudolfínské, přičemž naznačují naprostou převahu zahraničního importovaného repertoáru nad domácí tvorbou (v níž se nadto rýsuje větší iniciativa cizinců na českém území a českoněmecké společnosti než jazykově českého prostředí). Příznačná je tu i abso-

lutní převaha zábavné písňové a taneční hudby nad ryze instrumentální „koncertní“ produkcí.

**SVĚTSKÝ VOKÁLNÍ VÍCEHLAS** Zbývající sféry naší hudby 15. a 16. století, které nebyly spjaty s bohoslužbou, můžeme zahrnout do druhově bohatě diferencované oblasti světského vokálního vícehlasu. Také toto vymezení je spíše jen orientační: podobně jako u světské jednohlasé písně sem zahrnujeme veškerý mimokostelní vícehlasý zpěv, který nebyl primárně určen k bohoslužebným účelům, v jehož textech se však mohla vyskytovat i náboženská tematika. Vokální je pak tato hudba jen svým výchozím tvarem; nástroje při jejím provozování mnohdy po dobovém zvyku libovolně zdvojovaly či nahrazovaly jednotlivé hlasy nebo i celou vokální větu, a to dokonce častěji než v bohoslužebném vícehlasu.

Prameny mimokostelního vícehlasu jsou u nás zachovány mnohem nesoustavněji a rozptýleněji než bohoslužebná polyfonie. Některé oblasti této hudby se skrývají anonymně a s duchovními texty v pramenech kostelního vícehlasu, o jiných lze usuzovat jen pomocí analogií se zahraničním repertoárem. Skladeb světské vokální polyfonie s českým textem nebo dokonce se jmény autorů je dochováno mizivě málo; valnou část hudby tohoto typu tvoří díla cizích autorů působících na našem území nebo autorů z českoněmeckého prostředí, jež vycházela tiskem v zahraničí a v rudolfínské Praze (hlavně v tiskárnách J. Nigrina a M. Strausse). Vzácnými doklady domácího a importovaného repertoáru světské polyfonie (avšak i nástrojové kompozice a bohoslužebného zpěvu) pěstovaného na našem území v předbělohorské éře jsou dochované inventáře hudebních sbírek: jsou to hlavně inventáře německých škol v Lokti (1593) a v nedalekém Slavkově (kolem 1605), dále zlatokorunské knihovny (1608) a především nejobsáhlejší z nich, soupis hudebnin rožmberské kapely z Třeboně (1610). Také seznam hudebnin českobudějovického kantora K. Strubela z roku 1606 zaznamenává mj. i německé světské písně, zajímavým repertoárovým dokumentem je též soupis hudebnin v pozůstalosti J. Galla (1591). Na Moravě byl objeven soupis hudebnin z kostelního kúru v Příboře z roku 1614, neobsahuje však světský vícehlas. Kromě jmenovaných inventářů mohou být alespoň náznakem tehdejšího repertoáru i zahraniční tisky hlasových knih vokální polyfonie a příbuzných druhů, dochované v našich historických knižních fondech.

**STYLY PODĚBRADSKÉ A JAGELLONSKÉ ÉRY** Přehlížíme-li opět tuto oblast podle její strukturální složitosti počínaje jednoduchými útvary, mohli bychom i zde připomenout nejdříve typ improvizovaného vokálního vícehlasu. Takovouto improvizaci používající elementárních technik vícehlasu (například paralelní postupy, protipohyb, prodlevy aj.) lze předpokládat – stejně jako ve všech dalších obdobích – zvláště ve sféře světské písně, i když konkrétnější zprávy obdobné středověkým návodům k improvizaci kostelní polyfonie „supra librum“ už v této oblasti nenacházíme. Některé ustálenější formy umělejšího improvizovaného dvojhlasu ve stylu polyfonních biciní s případnými harmonickými oporami třetího hlasu však naznačují zprávy o zpěvu Bergreihen, německých hornických písní z Krušnohoří 16. století.

Za drobné vícehlasé kompozice vyrostlé z dávných improvizáčnických praktik a sloužící spíše zábavě zpěváků než liturgickému poslání můžeme považovat ojedinělé drobné kánonické písňové věty, vystupující v pramenech od poloviny 15. století pod jménem rotulum (poprvé v Jistebnickém kancionálu) a později i jako fuga,

i když jsou zapsány s duchovními texty; kánon ve své jednoduché podobě patřil už od středověku k oblíbeným útvarům společenského muzicírování. Vrstvu o něco složitějšího komponovaného mimokostelního vícehlasu, míscího různé styly improvizované nebo komponované středověké polyfonie s ojedinělými modernějšími prvky, máme patrně alespoň v části repertoáru vícehlasé cantio a vícetextového moteta z prvních dvou třetin 15. století (viz s. 121). Třebaže je to hudba zachovaná s duchovními texty a ve zpěvnících literátských sborů, sloužila asi původně spíše zábavnému společenskému muzicírování studentů, kleriků nebo hudebních znalců. Takovéto využití naznačují nejen některé kolední texty, ale i veselý tón řady písní a vícetextových motet, prozrazující vliv taneční rytmičky a využívající zvláště v tvorbě Petra Wilhelmi různých textových i hudebních hříček (výměna hlasů, kánon, hoket aj.); jedna z Petrových písní, reprezentující zvláštní a jen výjimečně dochovaný druh zvaný „trumpetum“, imituje fanfárovitou melodikou hlasy trubek. Repertoár vícetextového moteta a cantio, stylově orientovaný převážně retrospektivně, se patrně na sklonku 15. století vytrácel ze společenského muzicírování a přešel alespoň ve výběru jako svérázná vrstva starobylého domácího zpěvu do repertoáru kostelních pěveckých souborů (viz. s. 120).

Nový nizozemský styl, jehož recepci lze přímo sledovat v duchovním vícehlasu jagellonské éry, se uplatňoval i na poli světského zpěvu – ve francouzském šansonu jakožto aristokratické dvorské polyfonní písní i v jeho méně výlučných obdobách z měšťanského prostředí, jež jsou v této etapě doloženy hlavně německou vícehlasou písní. Byly to většinou tříhlasé vokálně instrumentální věty s tenorovým nebo i diskantovým cantem firmem. Že naše země mohly v jagellonské epoše přicházet do styku také se světskou vícehlasou písní tohoto okruhu, naznačuje alespoň nepřímá existence nizozemských šansonů a německých polyfonních písní v Hlohovském zpěvníku; jeho obsah může aspoň zčásti ilustrovat i typ repertoáru v českých zemích. Obeznamnost s tímto druhem světského zpěvu naznačují i zmíněná instrumentální „carmina“ v českých pramenech jagellonské éry, jež patří témuž typu polyfonní věty a jež bývala leckdy jen nástrojovou transpozicí vokálních předloh. Jiným náznakem jsou mše na motivy populárních nizozemsko-francouzských šansonů ve Strahovském kodexu DG IV 47 a pak i ve Speciálníku královéhradeckém. Za ojedinělý přímý doklad české domácí produkce tohoto okruhu lze označit kratičký imitační tříhlas s textem *Nalí piva starého, nalí, paní Dúro*, k němuž by bylo možno přiřadit ještě českou koledu o sv. Martinovi ve tříhlasém zpracování Hlohovského zpěvníku, časově sem spadá i dvojhlasá koleda *Biskup zvěděv tvú štědrotu*. O rozsahu importovaného repertoáru a domácí tvorby i o frekvenci této umělé zábavné písně měšťanského prostředí v jagellonské éře však nelze říci nic konkrétnějšího.

**HUMANISTICKÝ VÍCEHLAS HABSBUŘSKÉ ÉRY** Další vývojová stadia světské vokální polyfonie se v Evropě objevují po roce 1530, kdy se formuje nejen nový typ francouzského šansonu, ale i jeho umělý italský protějšek, madrigal, dále pak sféra jednodušší italské společenské písně (villanella a příbuzné druhy) a některé jejich národně specifické odrůdy. Také tyto oblasti už čistě renesančního společenského



zpěvu se dostávají postupně (hlavně v rudolfínské éře) do našich zemí, nemáme však zatím stop po jejich původní domácí produkci v prostředí jazykově české společnosti. Mimokostelní vokální vícehlas habsburské éry reprezentuje u nás z valné části jen drobná příležitostná písňová tvorba, jejíž texty jsou spíše humanisticko-křesťanské než renesančně světské: jsou to oslavné, gratulační, moralizující nebo didaktické verše určené různým společenským příležitostem vzdělaneckého prostředí nebo přímo školnímu vyučování. Hudebně to jsou vesměs strofické čtyř- až pětihlasé písňové útvary psané v prosté homofonii čistě syrytmické nebo jen drobně polyfonně oživené, jejmž dobovým specifikem je někde rytmus sledující antická veršová metra. Třebaže je to produkce tvůrců z řad humanistické inteligence, máme zde co činit spíše s poloamatérskou tvorbou, v níž je nápěv jen konvenčním doplňkem textu a leckdy je prostě přebrán z obdobného německého repertoáru.

Nejjednodušší akordickou homofonií dokládají ojedinělé dochované zápisy vícehlasých časových písní a žakovských koled. Dvanáct hudebně o něco různorodějších vícehlasých skladbiček z humanistického prostředí se náhodně dochovalo na nádherně typograficky vypravených jednolístech tiskáren rudolfínské éry zásluhou dobového sběratele tisků V. Dobřenského (v tzv. *codexu Dobřenského* Strahovské knihovny); ojedinělé další rukopisné zápisy naznačují širší repertoár tohoto typu. Oblíbeným druhem zpěvu byla v našem školském prostředí humanistická óda, čtyřhlasé čistě homofonní skladbičky sledující střídáním krátké a dlouhé rytmické hodnoty antická veršová metra. Tento typ školního zpěvu pěstovaný hlavně v humanistickém Německu se u nás objevuje jednotlivě už v prvé polovině 16. století a pak i v několika tištěných souborech: jen s tenorovými canty firmy je M. Colinus: *Harmoniae univocae* (1555) a D. Crinitus: *Žalmy* (1590), čtyřhlasy přináší J. Nicolaus: *Libellus elementarius* (1569), V. Benedikt: *Aliquot psalmorum* (1606) a J. Campanus: *Ódy* (1618). V těchto sborníčcích je řada vět převzata z německého repertoáru, patrně původním a hudebně nejsamostatnějším tvůrcem je univerzitní profesor J. Campanus Vodňanský. Věty ve stylu humanistické ódy obsahuje i výše zmíněná sbírka Ch. Schwehera *Veteres ac piae cantiones* (1561, viz. s. 127), jen dobová zpráva nám zbyla po skladbičkách J. Maršálka k latinským duchovním písním T. Mitise (1576).

Překvapivě málo je dochováno strukturálně složitější vokální polyfonie českého původu z rudolfínské éry, jež není určena kostelnímu zpěvu. Sem bychom mohli zařadit – kromě krátkého, ale umělého dvojsborového račského kánonu v Dobřenského sborníku – jen fragmentárně dochované české moteto agitující do boje proti Turkům, *Zhůru, zhůru, Čechové* a hlavně cyklus *Bicinia nova* od O. Jevíčského, vydaný tiskem roku 1579, druh hudby oblíbený na německých protestantských školách 16. století. Jevíčského sbírka obsahuje sto dvojhlasých polyfonních vět s latinskými i českými moralizujícími texty a byla určena pro školní i domácí muzicírování. Z jiných pak už lze jmenovat jen několik hudebně uměleji koncipovaných příležitostných kompozic z humanistického prostředí, například gratulační svatební sbory J. Molitora (1585–86) a fragment patrně podobné skladby K. Haranta. Příznačné však je, že ani tyto jmenované jednotlivosti nepřekračují zmíněný okruh humanisticko-křesťanské tematiky, která pak determinovala i nejpozoruhodnější velké dílo této ideové orientace, komponované cizincem na našem území; jsou to *Moralia* Jacoba Galla, vydaná v Praze v létech 1589 a 1590. Tento cyklus jednoho sta příležitostných kompozic s latinskými moralizujícími a naučnými texty vznikl z místních inspirací v Praze jako programově křesťanský protipól renesančních madrigalů a villanell.

Je to dobově jedinečný celek zahrnující pestrý rejstřík typů od jednodušších zábavných sborových písní až k velkým skladbám v motetovém stylu. K tomu lze připomenout ještě několik samostatných Gallových oslavných sborů pro jeho české příznivce.

**SVĚTSKÝ RENESANČNÍ VÍCEHLAS** Pěstování italského madrigalu jakožto vrcholného druhu umělého světského zpěvu renesanční éry je dosvědčeno v rudolfínské době jak nepřímými zprávami, tak výskytem této hudby v dobových inventářích, v loutnových tabulaturách aj. Tvůrce madrigalů na našem území však najdeme jen v řadách hudebníků císařské kapely, kde ho pěstují nejen Italové, ale i Němci a Nizozemci. Poměrně častá fluktuace členů souboru a mezerovité životopisné údaje většiny z nich neumožňují pražskou tvorbu madrigalů jasně vymezit. K plodným tvůrcům na tomto poli však patřili právě její dlouholetí členové Ph. de Monte, J. Regnart i C. Luython, jako pragensia lze identifikovat aspoň jednotlivé madrigalové knihy C. Zanottiho, S. Felise a několika dalších. Jako repertoárovou kuriozitu, která názorně ilustruje pestrou internacionální kulturní atmosféru rudolfínské Prahy, pak připomínáme sbírku burleskních madrigalů *Las Ensaladas* (doslovně „míchané saláty“), osobitý typ kvodlibetů montovaných z textů v různých jazycích a z melodií různého původu, které vydal roku 1581 za svého pobytu v Praze španělský polyfonik M. Flecha mladší.

Po francouzském šansonu 16. století v našem repertoáru máme naproti tomu podstatně méně stop. Kontakty s tímto druhem hudby (který pěstovali i nizozemští skladatelé) nelze vyloučit: naznačuje to například několik loutnových intabulací francouzských písní z rudolfínské éry nebo jména některých tvůrců šansonu v řadách habsburských dvorních hudebníků (například už C. Canis nebo Ch. Hollander v kapele arcivévody Ferdinanda). Šlo však patrně spíš o zprostředkovaný import než o tvorbu na našem území. Naproti tomu se u nás zřejmě hojně pěstovaly jednodušší druhy italské světské vícehlasé písně (villanella, canzonetta, balletto aj.), které se staly na sklonku epochy celoevropskou módou a objevovaly se i v různých národních modifikacích zvláště v Německu, Anglii, Francii a Španělsku. Přes různost názvů to byl poměrně jednotný typ kompozice v jednodušší, převážně homofonní větě a ve výrazném tanečním rytmu, realizovaný vokálně i s účastí nástrojů. V našem repertoáru jsou tyto druhy zábavného společenského zpěvu měšťanských a aristokratických vrstev doloženy jak ve své italské podobě, tak v německých protějšcích, přičemž můžeme vymezit i okruh tvorby vzniklý na našem území. Italské villanelly a canzonetty i německé písně „nach Art der welschen Villanellen“ komponovala řada císařských hudebníků v čase svého pražského angažmá (G. B. Pinelli, F. Sales, G. Turini), přičemž Rudolfův místokapelník J. Regnart tu patřil dokonce k evropsky nejpopulárnějším tvůrcům a jeho umělejší německé pětihlasé písně vzniklé v Praze a vydané tu roku 1580 patří k vrcholům celého žánru. Širší popularitu světské vícehlasé písně italského typu v našem prostředí pak naznačují nejen dochované loutnové intabulace Regnartových villanell z předbělohorské Prahy (opatřené dokonce i českými textovými incipity), ale i kompozice tohoto druhu v českoněmec-

kém prostředím mimo hradní kapelu. Německé vícehlasé společenské písně skládal po italském vzoru i varhaník pana Viléma Slavaty J. Lange v Praze (1606), sekretář Petra Voka T. Hoeck na Třeboni (1601) nebo liberecký rodák Ch. Demantius (1595 a dále).

Přehlížíme-li nakonec celkový rozsah repertoáru světského vokálního vícehlasu na našem území i podíl domácí tvorby v něm, rysují se celkem podobné skutečnosti jako v oblasti nástrojové hudby. Je nepochybné, že památky domácího původu – ať už od českých nebo cizích skladatelů – jsou jen náhodně dochovaným zlomkem celé produkce, a to ještě podstatně menším než v oblasti bohoslužebné polyfonie. Tento rozdíl v dochování duchovní a světské oblasti vícehlasu však asi vyjadřuje skutečnou situaci; podobně jako ve sféře nástrojové kompozice můžeme i zde tušit vcelku omezenější původní produkci ve srovnání s bohoslužebnou polyfonií. Také celkový rozsah a frekvence repertoáru byly patrně omezenější a teprve import rudolfínské doby pozvedl asi provozování světské vokální polyfonie alespoň v hlavních kulturních centrech země na tehdejší evropskou úroveň.

---

## 5

---

**HUDBA V ŽIVOTĚ SPOLEČNOSTI** Jestliže jsme v předchozích dvou kapitolách sledovali prostředí, v nichž se provozovala hudba, a pak i různé hudební druhy, je možno tento výklad doplnit ještě shrnutím některých obecných rysů zapojení hudby do života společnosti, konkrétně různých způsobů vzniku, šíření a konzumu hudby v českých zemích 15. a 16. století. Tato cesta hudby od tvůrce přes výkonného umělce k posluchači měla v oněch dobách řadu zvláštností, které ji odlišují nejen od novodobé situace, ale v mnohém i od středověku jako další vývojovou fázi.

**ZPŮSOBY VYTVÁŘENÍ HUDBY** Pokud jde o způsoby, jakými byla tehdy hudba vytvářena, naznačil už předchozí výklad o hudebních druzích, že kompozice v podobě originálního výtvaru fixovaného notací byla jen jedním z typů tehdejší tvorby, i když její podíl oproti středověku podstatně vzrostl: komponovanou hudbou v našem slova smyslu je hlavně oblast vokálního a vokálně instrumentálního vícehlasu. Důvodem zvláštností této tvorby ovšem je, že se i v nově komponovaném vícehlasu uplatňovaly různé způsoby přebírání a upravování cizího materiálu. Nejvýrazněji se to projevuje v repertoáru vícehlasového moteta a cantio 15. století, jejichž různé verze vznikaly středověkou technikou sukcesivního přidávání nebo ubírání hlasů. Do téže souvislosti patří i tvorba vícehlasu na cizí cantus firmus v různých druzích bohoslužebného vícehlasu (mešní proprium, moteta a písně na cantus firmus), jakož i technika parodie (rozpracovávání vícehlasých úseků cizích skladeb) ve mších rudolfínské éry. Toto pojetí umělecké tvorby jako pouhého adaptování cizího materiálu bylo dědictvím středověku a můžeme k němu přiřadit i další mimořádně rozšířený typ

tvorby, kontrafakturu, tj. opatřování vokální skladby novými texty, jež se praktičtě v některých jednodušších druzích vícehlasu a hlavně v chorálním a písňovém jednohlasu. Patří sem i technika tropování (vkládání textových nebo hudebně textových vsuvek), jak se uplatňovala nejvíce v chorálu, ale i ve vícehlasých písňových vložkách do polyfonních mší.

Vedle těchto různých typů kompozice, jejíž výsledek byl písemně fixován, kvetlo v 15. a 16. století muzicírování nezachycené notací. I v této nezapsané hudbě se však skrývá řada různých (ač vzájemně ne vždy přesně oddělitelných) typů vytváření hudby. S improvizací, při níž hudba vlastně teprve vzniká, můžeme počítat nejspíše při preludování na sólových akordických nástrojích (loutna, klávesové nástroje). V oblasti světské jednohlasé písně ústně tradované to však bylo nejvýš jen obměňování poměrně fixně daných nápěvů, v improvizované taneční nástrojové hudbě zase spíše montáže melodicko-rytmických modelů, připomínající středověký princip centonizace. Ve varhanní hře, v improvizovaném vokálním vícehlasu nebo při zpěvu nad basovými modely byla hotová melodie v tenoru nebo basu dotvářena improvizovanými protihlasy.

Všechny tyto typy vytváření hudby byly ovšem celoevropskou záležitostí, domácí specifika však můžeme tušit v rozsahu jejich uplatnění. Zatímco kvantum muzicírování nezachycené notací nelze odhadovat, ve sféře notované kompozice už samo zastoupení bohoslužebného vícehlasu, chorálu a písně naznačuje delší přežívání tradičních typů tvorby, využívající daného materiálu. Progresivním trendem renesanční éry bylo v tomto směru prosazování kompozice ve všech hlasech nově vytvořené, jak ji reprezentoval zvláště madrigal a příbuzné druhy světského vícehlasého zpěvu. Právě tyto oblasti však jsou v naší tvorbě zastoupeny nejméně.

**TVŮRCI HUDBY** Různé způsoby vzniku hudby naznačují, že její tvůrce můžeme jen zčásti zahrnout pod pojem hudebního skladatele v novodobém slova smyslu (i když podíl tohoto typu aktivity oproti středověku patrně vzrůstal). Leccos z této činnosti by bylo možno přirovnat k práci dnešního hudebního aranžéra, často se jedná vlastně o textaře nebo dokonce jen o upravovatele cizích textů vokální hudby. Pokud se týká konkrétních jmen těchto tvůrců, známe několik desítek skladatelů duchovních a časových písní, kteří však jsou převážně jen básníky nebo redaktory textů; zda složili spolu s textem i melodii, nemáme ani v jediném případě jednoznačně doloženo. Podobná je situace i u tvůrců chorálních překladů a kontrafaktur. Je příznačné, že jen výjimečně najdeme tato jména zapsána v hudebních pramenech; dovídáme se o nich většinou nepřímými zprávami. Anonymita, charakteristický rys středověké tvorby, tedy v široké míře přežívala i do této epochy. Stojí za zmínku, že anonymní byla u nás nejen chorální a písňová produkce, ale dlouho (na rozdíl od sousedních zemí) i polyfonní kompozice. V evropské avantgardní tvorbě se s nástupem nizozemské epochy objevila už od počátku 15. století souvislá řada autorů, kteří byli v pramenech výslovně uváděni a jejichž jména přecházela do obecného povědomí. Vícehlasá kompozice v českých zemích byla oproti tomu po valnou část epochy zapisována až na nepatrné výjimky anonymně a teprve v době ru-

dolffnské, na samém sklonku období, se objevuje řada jménem signovaných skladeb.

Otázky sociální a národní příslušnosti tvůrců hudby (jakož i všechny nejdůležitější jménem známé osobnosti působící na našem území) jsme už konkrétně zmínili při výkladu hudebních druhů. Zde můžeme navíc souhrnně konstatovat, že 15. a 16. století, stejně jako celé období feudalismu, ještě neznalo svobodnou skladatelskou profesi. Pokud lze soudit z nepatrných zlomků biografických údajů, skladatelská práce byla u nás nejčastěji spojena s činností školního kantora nebo ředitele kůru a většinou kombinována i s aktivitou výkonného hudebníka (zpěváci, varhaníci). Komponujících amatérů, jimž byla hudební skladba jen svobodně zvoleným doplňkem jiného povolání nebo privátní zábavou, známe u nás jen málo.

**VÝKONNÍ HUDEBNÍCI** S různými typy kompozice souvisí také odlišná úloha výkonného hudebníka v procesu vytváření hudby. Vcelku byla podstatně větší než v nové době, třebaže rozvoj notami fixované kompozice začal jeho iniciativu v 15. a 16. století podstatně omezovat. I při muzicírování z not však měl tenkrát výkonný hudebník alespoň v některých oblastech větší volnost než v nové době. Poměrně nejméně prostoru zbývalo iniciativě zpěváka jednohlasého chorálu, který byl notačním zápisem podchycen prakticky beze zbytku. Podobně tomu bylo i u jednohlasé písně obce, kde však lze tušit odchylky od dochovaných zápisů alespoň v oblasti rytmu, jehož některá složitá schémata byla patrně v pěvecké praxi zjednodušována; Blahoslavova *Musica* (1569) zaznamenává i některé případy melodického zdobení nápěvu jednohlasé duchovní písně. Větší úlohu hrála iniciativa výkonného hudebníka ve sféře komponovaného vícehlasu. Interpretům tu byla přenechána především realizace témbrové složky: nástroje mohly podle libosti zdvojit nebo i nahrazovat jednotlivé vokální hlasy a ve světské polyfonii dokonce i celou vícehlasou sazbu. Velmi podstatně mohla měnit skladatelův zápis polyfonních skladeb i obecně rozšířená technika *diminuace*, tj. improvizovaného zdobení vypsání melodie.

Pokud jde o společenské postavení výkonných hudebníků, můžeme v této době zaznamenat široký sociální rejstřík zahrnující všechny vrstvy obyvatelstva. Vedle amatérského muzicírování existovaly různé typy poloprofesionálního pěstování hudby (literátská bratrstva) a různé druhy výkonných umělců profesionálů (členové dvorské kapely, varhaníci). Hudbu jako svobodné povolání vlastně provozovali jen potulní muzikanti. V kruzích zajišťujících kostelní hudbu přitom probíhal proces laicizace, ve sféře společensky inferiorních potulných hudebníků dochází alespoň zčásti k jejich společenskému vzestupu do vyšších vrstev stavovské společnosti a spolu s tím k trvalejšímu angažmá.

**FORMY ŠÍŘENÍ HUDBY** Sledujeme-li obecně různá stadia fungování hudby v životě společnosti, je nutné připomenout také způsoby a prostředky jejího šíření, jakož i profese, jež se na něm podílely. Ústní tradování, ve středověku hlavní a jen pozvolna ustupující způsob šíření hudby, pokračovalo i v 15. a 16. století ve strukturálně nejjednodušších druzích muzicírování, hlavně v oblasti světské písně a improvizované instrumentální hry. Takovýto způsob šíření hudby byl sice vázán na bezprostřední

osobní kontakty jejich provozovatelů v rámci omezeného teritoria a obvykle i uvnitř jediné společenské skupiny, nevyklučoval však přenos mezi různými vrstvami společnosti i mezi územně vzdálenými oblastmi. Tuto úlohu plnili podobně jako už ve středověku potulní muzikanti, přenášejíci svůj repertoár mezi městem a vesnicí, zčásti i mezi různými vrstvami feudální společnosti a leckdy patrně přes hranice států; internacionální charakter světské písně a nástrojové improvizace starších období souvisí patrně právě s činností tohoto typu muzikantů. V oblasti umělejších hudebních druhů však asi patřil takovýto přímý osobní přenos repertoáru spíše k výjimkám. Můžeme k nim počítat případy „pohostinských vystoupení“ významných instrumentálních hráčů (loutníků, varhaníků), jež lze předpokládat ve shodě s dobovými zvyklostmi i v prostředí rudolfínské kapely a jež jsou v náznavu doložena i na českých kostelních kůrech zprávami o jednorázovém účinkování významných varhaníků z Prahy nebo z jiného města. Hlavním prostředkem šíření umělé hudby zůstal ovšem stejně jako dříve její notový záznam, přičemž k tradičnímu opisování přibýval od poloviny epochy převratný nový prostředek, knihtisk a nototisk.

Psaní hudebnin, ve středověku z převážné části záležitost klášterních skriptorií resp. kleriků z řad kostelních pěveckých sborů, přecházelo nyní postupně do rukou osob neduchovního stavu. Písaři rukopisných kodexů 15. století jsou vesměs anonymní, od 16. století však už začínáme nacházet jejich jména v archivních materiálech a často přímo v rukopisných zpěvnících: jsou to obvykle městští písaři (kolínský Martin z Vyskytné aj.) nebo kantoři a různí jednotlivci z prostředí literátských bratrstev (Matěj Litoměřický v Hradci Králové). Najdou se však i specialisté věnující se psaní zpěvních kodexů soustavně v trvalé spolupráci s iluminátorem neb odborníkem na psaní not: k nejproduktivnějším v tomto směru patřila písařská dílna správce pražského orloje Jana Táborského z Klokočské hory (z. 1576), která ve druhé třetině 16. století dodávala velké iluminované kancionály literátským kůrům mnoha mimopražských měst, podobně jako o málo později dílna Jana Kantora (z. 1582). Speciální místo kopisty bylo i ve dvorní kapele a zmínky o honorářích za rozpis jednotlivých skladeb do hlasových knih najdeme také v archivních materiálech literátských sborů.

Tisk zasahoval u nás do procesu šíření hudby poměrně záhy, i když na rozdíl od ostatní Evropy, kde se nototisky objevují už od sklonku 15. století, se jednalo zpočátku jen o nenotované tištěné kancionály (1501, 1505 a patrně i 1519). Naším nejstarším dochovaným nototiskem je čtyřhlasá věta u písně *Čechové, milí Čechové* z roku 1525, nejstaršími dochovanými kancionály s notací jsou německý bratrský od M. Weisse, tištěný v Mladé Boleslavi 1531, a český bratrský, redigovaný Janem Rohem 1541 a vydaný v Praze. Tisky notovaných a ještě častěji nenotovaných kancionálů nebo i liturgických knih produkovalo množství tiskařů Čech i Moravy, notovaných zpěvníků nebo jednotlivých písní tištěných na našem území je z let 1525—1620 dochováno více než 120. Příznačné však je, že tisku polyfonních skladeb, který se v Evropě objevuje už od počátku 16. století, se věnovali teprve někteří tiskaři rudolfínské Prahy (zvláště J. Nigrin a M. Strauss) a že se tu až na nepatrné výjimky publikovala jen díla cizinců působících na našem území. Tisk tedy u nás sloužil hlavně šíření duchovní nebo časové písně a polyfonie cizích autorů, jen minimálně však domácím skladatelům vícehlasu.

**REDAKTOŘI SBORNÍKŮ** Jelikož v hudebninách 15. a 16. století rozhodně převažují soubory skladeb nad samostatně vydanými jednotlivostmi, měla při jejich vzniku zásadní úlohu činnost redaktora. U rukopisných kodexů chorálního zpěvu nebo kostelní polyfonie byl výběr skladeb dílem jednoho neb více písařů, kteří zapisovali a postupně doplňovali repertoár podle konkrétní místní potřeby. Jen výjimečně najdeme sborníky, jež jsou výsledkem individuálního sběratelského zájmu nevázaného potře-

bami souboru (například kodexy Oldřicha Křtze z Telče z druhé poloviny 15. století). V 16. století se však už obsah jednotně organizovaných chorálních kodexů leckdy stával osobním výtvorem písaře (například Jana Táborského), který ho navrhoval jako celek v rámci dobových liturgických norem po dohodě s objednavateli. Víceautorské sbírky polyfonních skladeb pak často sestavoval tiskař; významnou činnost takového typu vyvinul u nás například Cl. Stephani v letech 1567—1573 v německém prostředí Chebu. Nejnáročnější a nejsamostatnější byla redakční práce při vytváření kancionálů, kde šlo o výběr písní, jejich textovou i hudební redakci a sestavení do často velmi promyšlených celků. Takováto redakce bývala výsledkem několikaleté (v Jednotě bratrské dokonce týmové) práce. Autoři kancionálů, pod jejichž jmény se cituje řada českých pramenů (J. Roh, M. Weisse, J. Kunvaldský, T. Závorka, T. Řešátko, J. Rozenplut aj.) se však na obsahu zpěvnků podřídili vlastní tvorbou jen výjimečně, přičemž přesný rozsah jejich tvorby se tu vesměs nedá zjistit. Podobně je tomu například i u písařů našich loutnových tabulatur ze sklonku epochy (J. Arpin z Dornsdorfu). Sestavovatelé hudebních sborníků, ať už šlo jen o redaktory připravující soubor k vydání nebo současně o písaře a tiskaře, plnili v procesu šíření hudby důležitou úlohu tvůrce nebo usměrňovatele dobového repertoáru. I když tento typ činnosti znala i jiná období, právě v 15. a 16. století hrál největší úlohu: v předchozí epoše tu ještě chyběla zvláštní sféra kancionálů, v hudebninách následující epochy sborníky přece jen vcelku ustupovaly jednotlivě vydávaným skladbám.

**ZPŮSOBY VNÍMÁNÍ HUDBY** Proces šíření hudby ve společnosti 15. a 16. století je možno dále charakterizovat některými obecnými rysy jejího vnímání posluchačem. Jedním z příznačných rysů hudby starších období byl značný podíl muzicírování, v němž v jistém smyslu splýval interpret s posluchačem, tj. které nebylo určeno pro publikum jako v novodobém koncertě. Tento typ provozování hudby šel ovšem celými dějinami až do nové doby a patřilo k němu nejen privátní sólové nebo ansámblové komorní muzicírování pro vlastní hudební zážitek účinkujících, ale hlavně kolektivní provozování hudby sloužící různým praktickým funkcím. V pohusitské epoše stejně jako ve středověku sem patří především oblasti folklórního zpěvu a tance zapojené do původních obřadních souvislostí, jako novinka patrně přibylo komorní provozování hudby určené zábavě amatérů i hudebních znalců (instrumentální carmina, vícetextová moteta, loutnová hra, madrigalový zpěv aj.). Nejtypičtějším případem hudby bez publika byla duchovní píseň zpívaná obcí věřících při bohoslužbě nebo privátně v domácím soukromí. Na druhé straně nelze ani z tohoto období vyloučit situace, v nichž byla hudba přednášena posluchačům: před publikem zněla v divadelních představeních, slavnostních průvodech a procesích, při zábavách ve dvorském prostředí a vlastně i v kostele při produkci literátského sboru na kůru. Hudbou pro publikum mohla být ostatně i produkce potulného muzikanta nebo vynikajícího místního sólisty ve folklórním prostředí. Třebaže tedy až do 18. století ještě neexistovaly koncertní produkce v našem slova smyslu, byly už známy nejrůznější typy přednesové hudby určené pro publikum, existovala polarita výkonného hudebníka a posluchače. Od středověku se 15. a 16. století v tomto směru lišilo různorodějším rej-

stříktem takových situací, od novodobého koncertu se pak tyto produkce odlišovaly – kromě toho, že zde bylo publikum vybrané společensky nebo konfesionálně – svým sepětím s mimohudebními funkcemi: jen v menšině (jako například při veřejných soutěžích meistersingrů na radnici nebo v kostele) to byly produkce určené přednostně poslechu hudby samé. S tím patrně souvisela i menší intenzita poslechu v těchto situacích, o níž se ovšem můžeme jen dohadovat: kostelní hudba, hudba při hostině, procesí ap. tu byla vlastně zapojena jen jako zvuková kulisa do jiného dění. Že však i zde smíme počítat s různou intenzitou jejího vnímání, jdoucí někdy až k plnému soustředění na hudební projev, naznačuje už sama strukturální složitost a náročnost mnoha projevů (například kostelní polyfonie, jež mohla být vnímána až jako „koncert z kůru“). Konkrétnější zprávy našich pramenů o tom chybějí, můžeme se však dovolávat alespoň zahraničních svědectví, například výpovědí o posluchačském ohlasu avantgardní kostelní hudby v Benátkách konce 16. století.

**DOBOVÉ MYŠLENÍ O HUDBĚ** Přehled obecných rysů šíření hudby ve společnosti doplníme na závěr připomínkou dobového myšlení o hudbě. Hudební teorie byla jedním z tradičních vyučovacích předmětů na středních i vysokých školách 15. a 16. století, přičemž náplň tohoto vyučování zřejmě u nás navazovala na běžný úzus střeoevropské a zvláště německé jazykové oblasti. Tradice středověké hudební teorie, pojímané jako jedna z matematických disciplín patřících do tzv. sedmi svobodných umění, dožívala v tomto období hlavně na pražské univerzitě. Podobně jako na řadě jiných střeoevropských univerzit byla tu hudba vykládána až do předbělohorské doby hlavně podle spisů Johanna de Muris (z. po 1351), jejichž studium se však zřejmě stávalo konvenčním a stále méně významným doplňkem univerzitního vzdělání. Za místní produkty hudebně teoretického uvažování tohoto typu lze označit univerzitní nebo gymnaziální disputace, veřejné diskuse věnované mj. i spekulativním úvahám o hudbě (například o jejím vlivu na mravy ap.); některé z těchto disputací jsou zachovány písemně fixovanými tezemi, jiné jen svými názvy. Ve srovnání s těmito tradičními typy myšlení o hudbě byl novým rysem renesanční éry důraz na hudební praxi, který vedl mj. k vytváření učebnic základní hudební nauky (zvaných obvykle *Musica*). Nejvlivnější z těchto latinsky psaných příruček vznikaly v humanistickém Německu první poloviny 16. století a šířily se spolu s vlivy tamějšího humanistického školství i k nám. Na různých družích našich středních škol se zřejmě užívalo oblíbených příruček A. Ornitoparcha (1517), N. Listenia (1533), J. Spangenberg (1536), A. P. Coclica (1552), H. Fincka (1556) aj.; v univerzitní výuce však tyto učebnice tvořily nejvýš jen neoficiální doplněk tradičních pomůcek.

Třebaže byla u nás výuka hudební teorie orientována na mezinárodně užívané zahraniční učebnice, objevilo se v průběhu pohusitské éry i několik hudebně teoretických spisů domácích autorů. Jde o jednotlivosti, jež nevytvářejí nějakou souvislejší tradici domácího myšlení a jež jsou nadto z větší části kompilacemi zahraničních pramenů; někde však přinášejí alespoň v jednotlivostech dobově pozoruhodné původní postřehy.



Hudebně teoretické texty domácího původu zachované v rukopisech 15. a 16. století nebyly dosud v celé šíři identifikovány a odlišeny od pouhých opisů cizích latinských nebo německých pramenů. Z dosud známých rukopisů sem patří krátký text o solmizaci od minoritského mnicha Mikuláše z Kozlů z let 1416–1421, výpisky z děl J. de Muris pořizené v pražském univerzitním prostředí desátých nebo dvacátých let 15. století bakalářem Václavem z Prachatic, a především tři kapitoly o hudbě v encyklopedii věd *Liber viginti artium*, psané v padesátých až sedmdesátých letech 15. století v Plzni univerzitním mistrem Pavlem Židkem-Paulirinem z Prahy. Tento traktát koncipovaný formou věcného slovníku definuje řadu pojmů z oblasti chorálního zpěvu, menzurální teorie a instrumentální hry, cenným přínosem jsou zvláště popisy nástrojů a hudebních druhů 15. století. – K produkci humanistických učebnic orientovaných na praktickou výuku přispěli autoři českého původu třemi díly. Latinsky veršovaná příručka *Musicatorum libri quatuor*, vydaná roku 1512 ve Vídni jindřichohradeckým rodákem V. Philomatem, patří k nejstarším a také nejoblíbenějším spiskům svého druhu, jak svědčí řada jeho reedic v Německu první poloviny 16. století. Prvou přímo dochovanou českou učebnicí tohoto typu je *Musica* bratrského biskupa Jana Blahoslava z roku 1558, kompilovaná hlavně z německých pramenů. K jejímu druhému vydání 1569 však autor připojil i původní kapitoly o pěvecké praxi (které předtím věnoval větší pozornost i V. Philomates) a o skládání duchovních písní. Soustředil-li Blahoslav svůj zájem jen na otázky jednohlasého zpěvu, zařazuje česká *Muzika* z roku 1561 (vzešlá rovněž z prostředí Jednoty bratrské a vydaná pod dosud spolehlivě neidentifikovaným pseudonymem J. Josquina) i poučení o vícehlasu, vcelku však opět na základě cizích pramenů.

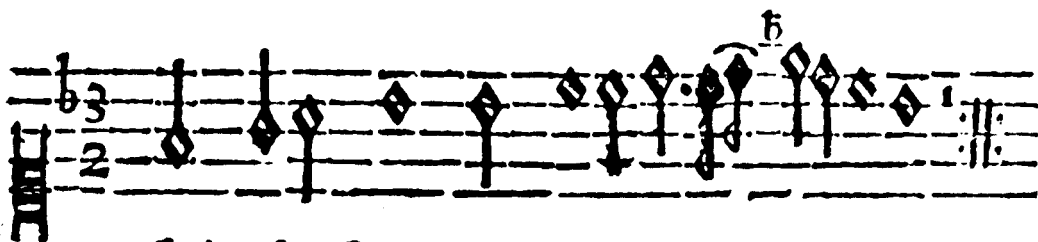
Názory 15. a 16. století na hudbu se však nesoustřeďovaly jen do textů věnovaných speciálně hudební teorii. Třebaže tato éra ještě neměla kritiku a publicistiku v novodobém smyslu, skrývají se různá stanoviska týkající se hudby i v řadě dalších pramenů. Sem patří například už teologické traktáty husitské epochy, vyjadřující se v různých širších souvislostech a někdy i monotematicky k otázkám kostelní hudby, například k uplatnění nástrojů nebo k přípustnosti lidového zpěvu v národním jazyce (traktát *De cantu vulgari* z druhé poloviny 15. století aj.). Z drobných příležitostných zmínek humanistické poezie se dá sledovat i dobové cenění některých hudebníků, určitá estetická kritéria můžeme nepřímou odvodit z povahy samotné hudby a jejího fungování. Z těchto pramenů, jejichž rozsah se vlastně nedá jednoznačně vymezit, lze vyčíst některé dobově specifické postoje k hudbě, odlišné od novodobého pojetí. K nejobecnějším a přitom k nejpodstatnějším patří asi funkční heteronomie hudby (která je ovšem společná většině hudby starších období): hudba byla převážně zapojována do různých služebných funkcí (liturgický obřad, slavnostní průvod, hostina, tanec, divadlo atd.) a jako účel sama o sobě se pěstovala jen v některých zvláštních situacích. V evropské hudbě renesanční éry se oblast esteticky autonomního hudebního projevu ve srovnání se středověkem rozšiřovala především produkcí světského umělého vícehlasu, určeného hudební zábavě aristokratického publika (madrigal, šanson, villanella atd.); právě tyto druhy se však u nás rozvíjely jen v omezené míře. Z převažující funkční heteronomie hudby pohusitského věku vyplývala i odlišná hodnotící kritéria těchto staletí: na hudbě se cenila spíše její použitelnost v různých situacích než čistě hudební kvality. O tomto přístupu lze soudit častěji nepřímou než z výslovných dobových formulací, konkrétně se však dá sledovat v množství výroků týkajících se církevní hudby: „krása“ hudby nebo její přílišná strukturální složitost se jevila v extrémních případech dokonce jako něco nežádoucího. Tento asketický postoj k umění, jehož kořeny jdou až do raného středověku, znovu oživila evropská

reformace a můžeme ho sledovat nejen v námitkách husitských radikálů proti umělému vícehlasu a nástrojové hudbě v kostele, ale po celou epochu například v Jednotě bratrské, vylučující polyfonii ze své bohoslužby. Také celkovou orientaci domácí hudební produkce 15. a 16. století, pro niž zůstal po celou epochu příznačný malý zájem o světskou umělou kompozici a instrumentální tvorbu, lze dávat do souvislosti s tímto postojem: více než kde jinde se u nás skladatelé soustřeďovali na ideologicky služebnou produkci, na církevní hudbu.

Z jiných dobových hodnotících kritérií je možno závěrem připomenout vztah 15. a 16. století k otázce národnosti hudby. Třebaže byla husitská éra a pak zvláště 16. století dobou mimořádného rozvoje zpěvu v českém jazyce, neusilovala ještě tato doba o specificky národní rysy hudební řeči a neodhalíme je ani dnešní analýzou. Jen v dílčích prvcích některých druhů jsme mohli konstatovat specificky české jevy. Domácí specifiku tu tvoří spíše celková skladba repertoáru, celková struktura institucionální základny a souhrn různých způsobů zapojení hudby do života naší společnosti 15. a 16. století.

JIŘÍ SEHNAL

Pobělohorská doba  
(1620–1740)



Chcť aby spať tať spjwala Synáčkowi : }  
Matka genž ponocowala Miláčkowi. }

**PROBLEMATIČNOST POJMU BAROKO** Pobělohorskou dobou rozumíme úsek českých dějin od roku 1620 do konce vlády císaře Karla VI. roku 1740, i když některé důsledky bitvy na Bílé hoře dále přetrvávaly. Pobělohorská doba byla často nazývána dobou protireformace nebo dobou temna. Obě tato pojmenování jsou však nepřesná a zjednodušující. Mluvíme-li o době protireformace, zužujeme problematiku pobělohorské doby pouze na otázku náboženství a ani časově nejsme přesní, protože protireformace jako aktivní postup katolické církve proti protestantismu začala již po tridentském koncilu roku 1563 a nikoliv až po roce 1620. Také označení této doby jako doby temna (podle A. Jiráska 1913) je jednostranné, poněvadž vidí v národnostní a náboženské problematice jediné hodnotící měřítko pobělohorské doby a navíc ji chápe v poněkud tendenčním pohledu českých vlastenců z počátku 20. století.

Umělecký sloh, který v pobělohorské době převládl v českých zemích, bývá nejčastěji nazýván barokní. Pojem baroko se zrodil v oblasti výtvarných umění, odkud byl teprve později přenesen do literatury a hudby. Až do konce 19. století byl přívlastek barokní pejorativním označením pro úpadkové, deformované výtvary a baroku byly upřrány hodnoty samostatného slohu. Tento názor dosud přežívá u lidí s málo vyvinutým slohovým cítěním, kteří si neuvědomují, že „pokřivené“ tvary byly výrazem životních pocitů společnosti určité doby, a ne jen exkluzivní libůstkou několika jedinců. Estetické hodnoty přiznal baroku poprvé roku 1888 německý historik umění Heinrich Wölfflin. Ale ještě v první čtvrtině 20. století se někteří odborníci přikláněli k názoru, že baroko není samostatným slohem, ale jen jednou, závěrečnou fází všech velkých slohů, která se vyznačuje rozkladnými prvky (V. Birnbaum: *Barokní princip v dějinách architektury*, 1924; E. D'Ors: *Du baroque*, 1935). U nás se začalo používat pojmu baroko ve smyslu samostatného slohu již ve dvacátých letech našeho století, ale plného uznání se mu dostalo teprve po roce 1960 (*O barokní kultuře*, 1968).

Nejdéle vzdorovali pojmu baroko Francouzi, kteří si zakládali na tom, že jejich země byla již v 17. století nositelkou klasických forem ve výtvarném umění. Ale i ve Francii obhájil po druhé světové válce svébytnost barokního slohu V. L. Tapié (*Le baroque*, 1963), který současně vytvořil sociologickou teorii baroka. Podle něho byla živnou půdou barokního umění společnost, ve které silně převládal aristokratický a venkovský (agrární) živel nad živlem městským, což bylo typické v pobělohorské době i pro české země.

Donedávna bylo možné setkat se v odborné literatuře též s názorem, že baroko vytvořili jezuité jako účinný propagační prostředek; na první pohled se totiž zdá, že časová shoda mezi rozkvětem barokního umění a rozmachem moci jezuitského řádu nebyla náhodná, ale příčinná. Ve skutečnosti ani jezuité ani katolická církev barokní sloh nevytvořili, jezuité pouze dokázali využít podmanivé síly nového slohu více a rafinovaněji než kdokoliv jiný. Počátky barokního slohu ostatně sahají hlu-

boko do 16. století a barokní projevy kvetly i tam, kam vliv katolické církve a jezuitského řádu nesahal, například v severním Německu, Švédsku a Rusku nebo v literatuře českých náboženských emigrantů. V české katolické i nekatolické literatuře byl patrný vývojový ohyb k baroku již na konci 16. století, a proto vyslovil A. Škarka přesvědčení, „že by se byl barokní styl rozvil a převládl v naší literatuře 17. a 18. století a v našem tehdejší umění vůbec, i bez přičinění pobělohorské protireformace“. Z toho všeho je patrné, že baroko vyrůstalo z mnohem hlubších a širších kořenů, než je určitý náboženský názor. Teoretikové odvozují někdy baroko z pocitu všeobecné krize, který byl v Evropě zvláště silný po třicetileté válce.

Barokní projevy jsou nejnapadnější ve výtvarném umění. Paralelně je lze sledovat poměrně dobře v literatuře, zato srovnání s hudbou je obtížnější. Např. obdoba tzv. radikálního baroka s deformací tvarů se vyskytuje v hudbě jen přeneseně ve výrazové stránce doprovázené melodie, v harmonických efektech a disonancích a ve volnosti netanečních instrumentálních forem. Určitá problematičnost pojmu baroko však zůstává, protože se do něho stále, byť neoprávněně promítají vedle čistě uměleckých a slohových hledisek též momenty sociální, náboženské a politické. I když jsme si vědomi jeho sporných stránek, používáme ho jako pracovního pojmu pro souhrnné označení uměleckého slohu pobělohorské doby, neboť výstižnější pojem dosud nebyl nalezen.

**OTÁZKY TERMINOLOGIE A PERIODIZACE** V dějinách hudby se začalo pojmu baroko používat s různým vymezením přibližně od roku 1920 (C. Sachs 1919, T. Kroyer 1927, R. Haas 1928, A. Della Corte 1933, E. Schenk 1935). Poněvadž šlo o pojem převzatý z výtvarných umění, pokoušeli se někteří hudební historici nahradit jej termínem odvozeným z hudební struktury. V první čtvrtině 20. století se pro hudbu z doby 1600—1750 ujal termín německého muzikologa H. Riemanna „období generálního basu“. Riemann měl pravdu v tom, že generální bas byl základním rysem hudebního myšlení tohoto období, nicméně nevystihoval všechny rysy barokní hudby a kromě toho se udržel v praxi ještě dlouho po roce 1750. Roku 1938 charakterizoval V. Helfert (*Musikologie* 1) ve své periodizaci dějin hudby barokní hudbu jako první etapu v období harmonicko-melodického slohu. Naproti tomu J. Handschin (*Musikgeschichte in Überblick*, 1964) se pojmu baroko zcela vyhnul a nazval léta 1600—1750 dobou koncertantního slohu; rozuměl tím hudbu, která se od hudby předchozího období lišila občasným vydělováním jednotlivých hlasů ze zvukového celku hudebního souboru. Žádný z uvedených termínů se však v praxi trvale neujal. Poněvadž barokní epocha zahrnuje množství osobností velmi různého stylového projevu od Cl. Monteverdiho přes J. B. Lullyho, J. J. Fuxe, A. Vivaldiho až po J. S. Bacha a G. F. Händela, někteří muzikologové dávají přednost prostému časovému vymezení, jako je například hudba druhé poloviny 17. století, hudba doby Karla VI. apod.

Většina hudebních historiků je zajedno v tom, že barokní epocha trvala přibližně od konce 16. století do poloviny 18. století. Pouze A. Della Corte (*Mélanges L. de la Laurencie*, 1933) pod vlivem B. Croceho přiznává barokní rysy pouze druhé polovině 17. století. Nejpodrobněji rozpracovali pojem hudebního baroka po druhé světové válce M. F. Bukofzer (*Music in the baroque era*, 1947) a nezávisle na něm S. Clercxová

(*Le baroque et la musique*, 1948). Bukofzer odvodil rysy barokní hudby a její periodizaci z vývoje italské hudby, která měla v Evropě 17. a 18. století vedoucí postavení. Podle Bukofzera lze celou epochu dělit na baroko rané (1580—1630), střední (1630—1680) a vrcholné (1680—1730). S. Clercxová, sledující celou problematiku hlavně z francouzsko-italské perspektivy, vymezila rané baroko již léty 1550—1600, vrcholné baroko 1600—1700 a pozdní baroko 1700—1750.

Pro českou barokní hudbu rozpracoval první samostatnou periodizaci J. Racek (v cit. sborníku *O barokní kultuře*): její tři fáze vymezil léty 1600—1650, 1650—1730 a 1730—1770. Porovnáme-li tato data s Bukofzerovou periodizací, můžeme zjistit, že raná a ještě i střední fáze baroka byla v českých zemích opožděna, že však po třicetileté válce bylo toto opoždění rychle dohnáno. Někteří historici (např. J. Fukač) si sice kladou otázku, zda je vůbec možné hovořit u nás o hudebním baroku, když nejnepřítivější druh barokní hudby, opera, se v českých zemích rozvinul až na samém sklonku epochy. Proti tomu můžeme namítnout, že výrazové prostředky barokní opery přešly téměř beze zbytku do chrámové hudby a byly zde dostupné dokonce širšímu publiku než v opeře.

**ZAČÁTEK BAROKA V ČESKÝCH ZEMÍCH** První fáze hudebního baroka v českých zemích 1600—1650 je z hlediska časového vymezení nesporná a odpovídá počátkům českého baroka literárního. Není správné dříve hojně tradované tvrzení, že teprve Bílá hora otevřela baroku cestu do Čech tím, že násilně přervala spojení s předchozí slohovou epochou. Barokní umění k nám pronikalo v hudbě a literatuře již před Bílou horou, ale pro nedostatek pramenů nemůžeme říci, jak silné byly tyto podněty a jaký měly ohlas. Jinak je tomu z věcného hlediska: řada zahraničních i domácích hudebních historiků vystoupila totiž s názorem, že zhruba v těchto letech lze všude v evropské kultuře hovořit spíše o manýrismu než o baroku. Pojem manýrismus byl převzat z výtvarného umění, kde označuje tvorbu, která žije ještě z renesančního tvarosloví, ale renesancí už není, a která se svou střízlivostí nápadně liší od typického radikálního neboli perspektivního baroka, reprezentovaného u nás například G. Santinim nebo M. Braunem. Historici výtvarného umění považují za manýristickou téměř všechnu výtvarnou tvorbu v Čechách a na Moravě až do osmdesátých let 17. století, s výjimkou malíře K. Škréty. Typickými představiteli manýrismu na Moravě byli například císařští dvorní architekti G. P. Tencalla a F. Luchese, v Praze např. G. Pieroni. V hudbě bývá manýrismus naopak spatřován v souzvučích a akordických spojích, překračujících meze dobové harmonické představivosti, v subjektivním výrazu a ve snaze o mimořádnost. Za představitele hudebního manýrismu je všeobecně považován Don Gesualdo da Venosa v oblasti vokální a G. Frescobaldi v oblasti varhanní hry (tzv. stylus phantasticus). V Čechách byl centrem manýristických tendencí v nejširším smyslu slova dvůr Rudolfa II., problém manýrismu v hudbě však je zatím ještě stále nedořešený.

**ROZVOJ BAROKA PO TŘICETILETÉ VÁLCE** Během prvních dvaceti let po třicetileté válce dohnala hudba v českých zemích rychle slohové zpoždění. Popravdě ře-

čeno, pro nedostatek pramenů nevíme, jak velké bylo toto zpoždění. Zdá se však, že bylo spíše kvantitativní než kvalitativní, protože barokní podněty k nám přicházely i během války. Bez nich bychom nedokázali vysvětlit, proč již v sedmdesátých letech dosáhl hudební provoz v českých a moravských kulturních centrech úrovně, která se v repertoáru zásadně nelíšila například od Vídně. Kromě toho se zdá, že válečná, ale ještě více poválečná generace v našich zemích přijímala nový umělecký sloh velmi ochotně jako výraz svého vlastního životního pocitu. Ke konci 17. století se pak už Čechy staly ohniskem mezinárodně závažné tvorby G. Santiniho, K. I. Dienzenhofera, K. Dienzenhofera, M. Brokoffa, M. Brauna, O. Zahnera, J. A. Winterhaldera, J. Kupeckého, P. J. Brandla a V. V. Reintera; také česká barokní hudba byla tehdy na vrcholu svého rozvoje, i když s výjimkou J. D. Zelenky nevytvořila hodnoty srovnatelné s hodnotami tehdejší české architektury nebo sochařství. Více než vynikajícími tvůrčími jedinci mohla se tehdy chlubit intenzitou a uměleckou kvalitou hudebního provozu. Česká šlechta doby baroka neinvestovala do hudby tolik prostředků jako některé knížecí nebo vévodské dvory jinde v Evropě, a proto nedokázala k sobě dlouhodobě připoutat silnější umělecké osobnosti. Církevní instituce považovaly hudbu za obligátní součást kostelního provozu, ale s výjimkou některých klášterů na ni nemohly vynaložit více peněz než dovolovalo kostelní hospodaření.

V této době došlo již k ústupu češtiny ze státního a vzděláneckého prostředí, což mělo vliv především na vymizení některých literárních druhů. Své nejkrásnější plody vydala česká barokní lyrika v první polovině 17. století v duchovních skladbách B. Bridela a A. Michny a v monumentálním literárním odkazu J. A. Komenského. Po smrti posledního domácího pěstitele historické a státoprávní literatury B. Balbína 1688 vycházely česky jen kázání, modlitby, kancionály a kroniky.

V průběhu let od 1620 do 1740 lze zaznamenat několik slohových změn. Jejich počátek a původ je obtížné vypátrat, poněvadž v dochovaných pramenech se vyskytují se zpožděním. Kromě toho není jisté, zda tyto změny proběhly současně ve všech druzích hudby. Tak například v české duchovní písni došlo k výměně a obohacení melodického repertoáru v důsledku slohových změn kolem roku 1670 a v prvních letech po 1700. V kostelní figurální hudbě došlo k slohovým posunům v devadesátých letech 17. století a pak až v dvacátých letech 18. století. Slohové rozdíly mezi hudbou 17. století a hudbou první třetiny 18. století jsou patrné při prvním poslechu.

**ROZKLAD BAROKA PO ROCE 1700** Konec barokní epochy v českých zemích je méně zřetelný než její začátek. Již v dvacátých letech 18. století k nám přicházel přímo z Itálie nebo prostřednictvím Vídně nový hudební sloh, který krystalizoval v operní tvorbě italských skladatelů na sklonku 17. století. Dříve byla prvotní fáze tohoto slohu nazývána neapolským stylem nebo neapolskou školou, poněvadž se za jeho východisko poněkud jednostranně považovala neapolská operní divadla a neapolské konzervatoře. Dnes již víme, že při zrodu nového slohu hrály rozhodující roli Benátky se svými 19 operními scénami (Neapol měla jen 3 operní divadla)

a že nelze zanedbávat ani přínos jiných italských hudebních center. Pro nový sloh byla typická velká árie da capo s tématy písňového a tanečního charakteru, rozvíjenou koloraturou a koncertantním uplatněním nástrojů, dále důsledně homofonní cítění bez kontrapunktu i mezi vedoucím melodickým hlasem a basem, a konečně dualismus recitativu a árie. Kromě A. Scarlattiho (1660—1725), který byl dosud považován za rozhodující osobnost ve změně slohového cítění po roce 1700, přísluší zásluha o nový sloh řadě skladatelů, z nichž pro hudbu v našich zemích byli nejdůležitější Benátčané A. Vivaldi a G. M. Orlandini, jejichž opery se u nás hrály. Rozdíl mezi starým a novým slohem se v první třetině 18. století projevoval hlavně v míře užití kontrapunktu. Skladatelé, pro něž byl kontrapunkt bytostnou vyjadřovací formou, byli proto někdy považováni současně za staromódní (např. J. S. Bach a J. D. Zelenka) a jejich díla se přestala hrát již v polovině 18. století. Ke kontrapunktikům patřil i císařský dvorní kapelník J. J. Fux, a proto se jeho opera *Costanza e Fortezza*, provedená roku 1723 v Praze, zdála některým hudebně vzdělaným pozorovatelům, jako byl například J. J. Quantz, konzervativní. Nový sloh získával první úspěchy na poli světské, především operní hudby, ale postupem doby začal pronikat i do hudby chrámové. Světová muzikologie zatím nevytvořila zvláštní pojem pro souborné označení slohových novot po roce 1700. Z pohledu následujícího hudebního vývoje však je zřejmé, že zmíněné slohové změny rozměňovaly barokní způsob vyjadřování a uvolňovaly tendence, které se později staly směrodatnými pro zrod hudebního klasicismu. Z těchto důvodů by logicky příslušelo těmto změnám označení raně klasické, i když v prvních desetiletích 18. století ještě nikdo neutil, jakou slohovou proměnu naznačený vývoj přinese.

Raně klasický sloh se šířil především prostřednictvím vokálních forem, jako byla opera, oratorium, kantáta, mše atd. V českém prostředí přispěla k jeho šíření především chrámová hudba, ve které se nové italské operní zvyklosti začaly uplatňovat již ve třicátých letech 18. století. Poněvadž chrámová hudba byla dostupná všem vrstvám obyvatelstva, smíme v ní spatřovat jeden z faktorů, které uspíšily zakořenění raně klasického slohu. Je však pochopitelné, že na sklonku vlády Karla VI. se v repertoáru našich kostelů setkáme jak se skladbami barokními, tak raně klasickými. Navíc nesmíme zapomenout, že v chrámovém prostředí, zvláště v zemích rakouské monarchie, se těšila kontrapunktická věta úctě i v následujícím slohovém období.

Jak české výtvarné umění, tak i česká literatura uzavírají svou barokní epochu kolem roku 1730. Přesto je teprve smrt Karla VI. v roce 1740 pokládána za definitivní tečku za barokem: španělsky přísný dvůr Karla VI. se svým složitým, rozbujelejším ceremoniálem totiž ztělesňoval životní styl, jehož výrazem bylo baroko. Doba, která následovala, přinesla zcela nové problémy, které vyžadovaly nový způsob řešení. Barokní formy přežívaly v některých oblastech zvláště v české kostelní písni a latinské chrámové hudbě až do konce sedmdesátých let 18. století, a tato skutečnost vedla zřejmě i J. Racka k tomu, že dobu trvání českého hudebního baroka posunul až k roku 1770.



**RŮST DOMÁCÍCH ZNALOSTÍ BAROKNÍ HUDBY** Když se v polovině 18. století změnil hudební vkus, barokní hudba rychle vymizela z praxe. Hudba 17. století se přestala hrát již během první čtvrtiny 18. století a hudbu z doby po roce 1700 potkal stejný osud již v padesátých letech 18. století. Pouze díla J. J. Fuxe a A. Caldary se z piety ojediněle udržela na repertoáru některých kůrů až do josefínských církevních reforem. Poměrně nejdříve byla z barokní hudby vzkríšena oratorní tvorba G. F. Händela. Ojediněle zazněla na koncertech v Praze (1803, 1810) a v Brně (1822). Předmětem soustavného provádění se však stala v Náměšti n. Oslavou; tamní pán, hrabě Jindřich Vilém Haugwitz, až podivínsky zamilovaný do hudby, dal v letech 1810—1840 provést svými hudebníky většinu Händelových oratorií a kantát. I když byla Händelova oratoria dávána ve Vídni již koncem 18. století a s oratoriem *Mesiáš* se setkáváme na počátku 19. století i ve Varnsdorfu a v Mikulově (1808), bylo vystupňování Händelova kultu v Náměšti n. Oslavou evropskou zvláštností.

Tricátá léta 19. století, která v Německu přinesla renesanci díla J. S. Bacha, měla jistou obdobu i u nás. Ředitel varhanické školy v Praze C. F. Pitsch vydal v letech 1832—1834 pro své žáky výběr varhanních skladeb, ve kterém byly kromě ukázek děl německých kontrapunktiků zastoupeny též fugy českých autorů B. M. Černohorského, J. Zacha, J. N. Seger a. Od roku 1831 navštívil Prahu několikrát vratislavský varhanní virtuos A. F. Hesse, který zde 1853 dokonce kolaudoval nové varhany od C. F. F. Buckowa v německém evangelickém kostele sv. Michala. Na pozvání Pitsche navštívil též varhanickou školu, ale byl celkově zklamán českými varhanami pro jejich krátké oktávy a neúplný pedál, znemožňující obligátní pedálovou hru. Kupodivu i přes tuto slabinu stoupal mezi českými varhaníky zájem o J. S. Bacha. První souborné vydání Bachova díla si v českých zemích předplatilo asi jen deset osob, ze známých J. Proksch, A. Dreyschock a P. Křížkovský. Po roce 1870, kdy se začaly v českých zemích stavět varhany s plným tónovým rozsahem, vyrostl Bach ve vědomí českých varhaníků ve všeobecně uznávanou veličinu, ale ani pak nebyval často hrán.

Zdálo by se, že druhá polovina 19. století, kdy proběhla i naším uměním mocná vlna historismu, přispěje k oživení zájmu o barokní hudbu. Potvrdilo se sice, že *Suita F dur*, dovezená na jaře roku 1863 B. Smetanou z Drážďan a uvedená na koncertě 30. června v Novoměstském divadle v Praze, byla dílem J. D. Zelenky, ale ani tato událost neměla pro oživení zájmu o barokní hudbu u nás zásadní význam. Atmosféra historismu nebyla baroku příznivá, poněvadž historismus preferoval předbarokní slohy a barokní hudba se neuplatnila ani v oblasti, která jí byla nejbližší, tj. v prostředí chrámovém. Reforma katolické chrámové hudby v sedmdesátých letech, které nelze upřít historizující aspekty, viděla ideál chrámové hudby v návratu ke gregoriánskému chorálu a k palestrinovské polyfonii, chápané ryze vokálně. Veškerá hudba, která se těmito měřítkům vymykala, byla z kostela vyloučena. Příčinu úpadku chrámové hudby spatřovali cyrilisté ve vlivu operní árie a dramatické hudby a v rozbuzení nástrojové složky nad složkou vokální. Za původce úpadku označovali pisatelé časopisu *Cyril* v osmdesátých letech střídavě L. Viadanu, A. Scarlattiho nebo blíže nespecifikovaný „josefinismus“. Výtky reformátorů byly zaměřeny především proti hudbě klasiků a jejich epigonů z první čtvrtiny 19. století. Pojem barokní hudba tehdy ještě neexistoval, částečně splýval s pojmem klasicismu a hudba z doby baroka byla známa jen v úzkém výběru. Pokud byla komponována

kontrapunkticky a bez koncertantní nástrojové složky, nalezla v očích cyrilistů milost: Bach a Händel, ač nekatolíci, byli již vysoce váženi a pro svůj kontrapunkt došli s výhradami uznání i J. J. Fux, A. Caldara, J. D. Zelenka a F. I. Tůma. Zdá se, že více skladatelských jmen z doby baroka tehdy u nás ani nebylo známo.

Malý zájem o barokní hudbu v českých zemích se projevoval ještě i po první světové válce. Příčiny hledejme nejen ve stále malé znalosti barokního repertoáru, ale zejména v interpretační i poslechové bezradnosti: k interpretaci barokní hudby se přistupovalo z pozic hudby romantické, v nejlepším případě si interpreti brali za vzor hudbu klasicismu. Skutečně široký zájem interpretů i obecnstva o barokní hudbu se u nás projevil až po druhé světové válce. Podle zkušeností zahraničních interpretů dospělo se i u nás k poznání, že barokní hudba vyžaduje specifický způsob podání. Interpreti začali hledat poučení ve starých hudebních traktátech, v interpretačních výkonech svých zahraničních kolegů, v aplikaci starých hudebních nástrojů a jejich technik a též ve vlastních zvukových experimentech. Od konce šedesátých let se požadavky na slohovou interpretaci pronikavě zvýšily, o což se zasloužily především soubory *Ars rediviva* M. Munclingra a *Noví pěvci madrigalů* M. Venhody. Barokní hudba zaujala rovnocenné, nezastupitelné místo v našich koncertních sálech vedle hudby ostatních slohových epoch. Na gramofonových deskách je z české barokní hudby bohužel dostupný jen nepatrný výsek, a to ještě ne vždy ve stylových nahrávkách (B. M. Černohorský, A. Michna, F. I. Tůma, P. Vejvanovský, J. D. Zelenka). Zásadní význam pro hlubší poznání barokní hudby a pro její slohovou interpretaci znamenalo založení Společnosti pro starou hudbu v roce 1982.

**VÝZKUM BAROKNÍ HUDBY V ČESKÝCH ZEMÍCH**      Zájem českých muzikologů o barokní hudbu se projevil (s výjimkou několika popularizujících článků A. Hniličky) až po první světové válce. Snad se v tom projevila snaha vyrovnat se německé muzikologii, která se na počátku století začala chlubit kritickými edicemi děl svých barokních mistrů (např. *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*). Pojem hudební baroko se poprvé objevil v titulu práce V. Helferta *Hudební barok na českých zámcích* (Praha 1916, 1924), věnované hudbě na zámku hraběte J. A. Questenberga v Jaroměřicích a dluhu jeho kapelníka F. V. Míči. Helfert objevil nové, u nás dosud nedotčené badatelské pole šlechtických kapel v 18. století, které se zdálo hodně slibovat. Téměř současně s Helfertem začal uveřejňovat výsledky svých výzkumů E. Trolde, který se zaměřil především na chrámovou hudbu 17. a 18. století. Trolde první rozpoznal velikost A. Michny a J. D. Zelenky, odkryl mnoho zapomenutých jmen a mnohá jeho tvrzení dosud neztratila platnost. (Troldovy spartace skladeb 16.—18. století mají dnes také pramenný význam, neboť obsahují i skladby později ztracené.) Silné podněty k bádání o hudbě 17. století poskytla hudební sbírka biskupa Karla Liechtensteina-Castelcornu v Kroměříži, ze které do té doby čerpali jen němečtí vědci (zvl. P. Nettl). Sbírkou zachránil a uspořádal v dvacátých letech zakladatel kroměřížského hudebního archívu A. Breitenbacher, který již roku 1928 vydal její katalog ve spolupráci s Troldou. Sedmnácté století, považované do té doby v Če-

chách jen za století kancionálů, se naráz projevilo jako doba bohatá na nejrůznější hudební druhy. Ukázalo se, že Michna není jen autorem českých kostelních písníček, ale též velkých figurálních kompozic, stojících na úrovni své doby. Dalším objevem byl P. Vejvanovský, jehož sonáty udivovaly nezvyklou melodikou, formou a instrumentací. Tyto objevy nesmírně pozvedly sebevědomí českých hudebních historiků třicátých a čtyřicátých let a zavládlo obecné přesvědčení, že za nimi budou následovat další. Zvláště velké naděje se vkládaly do B. M. Černohorského (Troldu mu věnoval svou disertaci), neboť se předpokládalo, že nalezení jeho dalších skladeb potvrdí hypotézu o důstojném českém protějšku J. S. Bacha. V době druhé světové války a nacistické okupace tato víra ve velikost staré české hudby ještě vzrostla.

První poválečná generace muzikologů získala na tématech ze staré české hudby část svých doktorátů. Přes dočasný odklon od hudebně historické problematiky v padesátých letech vyrostla na fakultách v Praze a Brně nová muzikologická generace, která k předválečným výzkumům zaujala kritické stanovisko. Ukázalo se, že v hudbě českých zemí je ještě mnoho bílých míst, ale že některá už asi nikdy nebudou pokryta, protože zásoba pramenů není nevyčerpatelná. Naděje, vkládané do Černohorského, se nesplnily, neboť bylo zjištěno, že řada jemu připisovaných skladeb není jeho dílem. Jednotlivé osobnosti české hudební minulosti začaly být hodnoceny věcněji, objektivněji, se snahou o evropský nadhled, též celkový přístup k domácímu hudebnímu baroku se oprostil od počátečního nekritického nadšení.

**PRAMENY A EDICE** Pramenná základna barokní hudby v českých zemích je skutečně užší, než se předpokládalo v době prvních výzkumů. Prameny jsou dochovány náhodně, zlomkovitě a dostatečně neodpovídají významu jednotlivých institucí, osobností a prováděných druhů hudby. Obdobně je tomu však i v jiných evropských zemích. Díky tomu, že české země byly v době baroka součástí širší kulturní oblasti, než bylo území vymezené zemskými hranicemi, lze nalézt některé cenné prameny též v Německu, Polsku, Rakousku a Maďarsku; v našich archívech se zase naleznou unikátní doklady k hudbě ve Vídni, v Řezně nebo ve Varšavě. Zdaleka nejcennější hudební sbírkou z doby baroka, která má evropský význam, je zmíněná už sbírka olomouckého biskupa Karla Liechtensteina-Castelcornu v Kroměříži, obsahující přes 1000 chrámových i světských skladeb z druhé poloviny 17. století. Pro poznání chrámové hudby první třetiny 18. století jsou u nás nejcennější sbírky svatovítské kapituly a křižovníků v Praze a Sv. Jakuba v Brně. Ostatní hudební sbírky z 18. století mají pro barokní hudbu okrajový význam, neboť materiály z doby před rokem 1740 obsahují jen výjimečně. Tím více vystupuje do popředí význam jednotlivě dochovaných památek a pramenů druhého a třetího řádu, jako jsou seznamy hudebnin a náhodné zmínky o pěstování hudby. Z hudebních inventářů, které nám částečně nahrazují neexistující notový materiál, jsou nejdůležitější: Přibor 1614, 1637, Česká Lípa 1652, Kroměříž 1659, Litovel 1672, Strážnice 1675, Kroměříž cca 1695, Třebenice 1699, Český Krumlov 1699—1706, Tovačov cca 1700, Osek 1706—1733, Kosmonosy 1707, 1712, Slaný 1713, Rajhrad 1725, Uherské Hradiště 1730, Praha - křižovníci 1737—1738. K řadě institucí se nedochoval vůbec žádný

hudební materiál, a proto se asi už nikdy nepodaří objasnit hudební minulost většiny šlechtických kapel a některých význačných kostelů a duchovních řádů, jako byli zejména jezuité, premonstráti a minorité.

Pro ediční činnost byla podnětná edice *Musica antiqua bohemica* (MAB), kterou v roce 1934 založil Helfert. Už její třetí svazek v roce 1937 přinesl varhanní skladby Černohorského (které se ovšem později ukázaly jako sporné). Další titul z české barokní hudby se v MAB objevil až v roce 1958, kdy byly jako sv. 36 vydány skladby Vejvanovského. V následujících letech zde vyšla díla Vejvanovského, J. K. Dolara (tehdy mylně považovaného za českého autora), F. I. Tůmy, J. D. Zelenky, J. A. Losyho a J. N. Segerera. Roku 1966 byla MAB obohacena o druhou, dlouho očekávanou vokální řadu, v níž vyšla některá díla A. Michny, J. D. Zelenky, J. A. Plánického a Š. Brixiho. Některé skladby barokní hudby vycházely i mimo MAB: již v třicátých letech je uveřejnil ve své hudební příloze časopis *Česká hudba*, za okupace vydal T. Veidl ve spolupráci s Troldou výbor z chrámových děl pražských skladatelů 18. století (Liberec 1943) a v témže roce uveřejnil Trolda torzo Michnovy *Loutny české* (nové vydání podle úplnější předlohy připravil M. Horyna 1985). Po válce bylo vydáno mimo řadu MAB pouze *Stabat mater* F. I. A. Tůmy. Vzrůstajícímu světovému zájmu o barokní hudbu vyšla vsťříc edice tematických katalogů významných historických hudebních sbírek, zahájená v roce 1973 katalogem hudebnin pražské *Lorety*. Hudbu z doby baroka obsahuje též katalog hudebnin *katedrály sv. Víta* v Praze (1983, 1985). Celkově však třeba říci, že ve zveřejňování zejména vokálních památek domácí barokní hudby jsme teprve na začátku.

---

## 2

---

DŮSLEDKY BÍLÉ HORY A TŘICETILETÉ VÁLKY Porážka stavů na Bílé hoře 1620 měla pro české země tragické důsledky. Poprava 27 vedoucích vzpoury 21. června 1621 na Staroměstském náměstí byla jen krvavou demonstrací vítězovy bezohlednosti k poraženým. Následovaly konfiskace majetku účastníků povstání, které svým rozsahem neměly v dějinách střední Evropy obdobu. Politické změny vtělil Ferdinand II. do Obnoveného zřízení zemského 1627, které zajišťovalo Habsburkům dědičnou vládu v zemích České koruny, nekatolicky stavělo mimo zákon a likvidovalo většinu stavovských svobod. Dobu 1620—1740 lze rozdělit na dva úseky: na dobu třicetileté války 1620—1648, resp. do roku 1650, kdy Švédové vyklidili Olomouc, a na dobu postupné konsolidace a rozvoje, která s malými výkyvy trvala až do začátku slezských válek (1740).

Dobu třicetileté války si nelze představovat jako dobu nepřetržitého a soustavného pustošení celé země. Mezi jednotlivými fázemi války uplynulo často několik let v poměrném klidu. Válka též nezasáhla stejně všechny oblasti. Nejhuře byly postiženy kraje ležící při hlavních cestách a strategicky důležitá centra, méně místa

odlehlá nebo položená v horských oblastech; někde, zvláště v severních Čechách, znamenala válka dokonce obohacení z výroby vojenských uniforem a výzbroje. V některých městech se ani za války kulturní vývoj nezastavil, jak to dokazuje například tvorba Adama Michny, která vznikla z velké části ještě před uzavřením vestfálského míru v Jindřichově Hradci, v té době druhém největším městě v Čechách. Na druhé straně byla města na Moravě, například Brno, Olomouc, Kroměříž, Uherské Hradiště, Jihlava, válkou těžce poškozena nebo téměř zničena.

Horší než sama válka bylo biologické a ekonomické vyčerpání země, které se v celé šíři projevilo na sklonku čtyřicátých let. Vlivem epidemií a bídy poklesl počet obyvatelstva v Čechách na dvě pětiny (asi 1 milión) a na Moravě téměř na jednu polovinu (asi 450 000) proti stavu před rokem 1620. Počet obyvatel Prahy klesl z 60 000 asi na 40 000. V Olomouci zbylo po odchodu Švédů z původních asi 15 000 obyvatel jen 1 675 a z 1 356 domů bylo jen 186 obyvatelných. Přitom však by bylo omylem se domnívat, že nejvíce byly třicetiletou válkou postiženy české země. Některé oblasti Německa se po válce téměř vyvylidnily, zatímco v Čechách se udržela poměrně vysoká lidnatost 34,5 obyvatel na 1 km<sup>2</sup>.

Úbytek obyvatelstva v českých zemích po Bílé hoře býval dříve vysvětlován hromadnou náboženskou emigrací. Dnes již víme, že v tomto úbytku hrála jen malou roli; například z 20 000 obyvatel, které ztratila Praha v letech 1620—1650, tvořili náboženští exulanti jen asi 2 300 osob. Z pohraničí, kde byla náboženská emigrace nejsilnější, odešlo 7—12 % obyvatel, většinou Němců. Naproti tomu si morová epidemie (1639) vyžádala v Čechách na 28 000 obětí a při krátkodobém vpádu Turkotatarů na jihovýchodní Moravu (1663) bylo odvléčeno na 12 000 lidí. Ztráty způsobené náboženskou emigrací však byly proto citelnější, že mezi emigranty bylo mnoho příslušníků inteligence. Z náboženských emigrantů, kteří měli význam pro hudbu, jmenujme vydavatele kancionálů Jana Amose Komenského a Jiřího Třanovského, dále německého skladatele Andrease Hammerschmidta, který emigroval se svými rodiči z Mostu (1626) jako patnáctiletý.

**KONSOLIDACE PO TŘICETILETÉ VÁLCE** Rány způsobené třicetiletou válkou se zacelovaly proti očekávání poměrně rychle. Úbytek obyvatelstva se v podstatě doplnil již během šedesátých a sedmdesátých let. Současně začala rozsáhlá obnova a výstavba měst, z nichž některá rychle bohatla díky rozvoji obchodu a řemesel, zvl. tkalcovství, soukenictví, sklářství. Již v 16. století byla v českých zemích větší hustota měst než jinde v Evropě; celá jedna třetina obyvatel žila ve městech a dvě třetiny na venkově. Tento příznivý stav se udržel i po třicetileté válce a podstatně přispěl k obnově kulturní úrovně. V souvislosti s rozvojem řemeslné výroby se měnil i význam jednotlivých měst. V Čechách si udržela vedoucí postavení města Praha, Žatec, Litomyšl, Liberec, České Budějovice, Lanškroun, Hradec Králové, Kutná Hora, na Moravě Brno, Olomouc, Jihlava, Opava. Obecně platilo, že poddanská města se rozvíjela rychleji než města královská.

Na rozdíl od velkých měst západní Evropy byla města v Čechách politicky i ekonomicky poměrně slabá, poněvadž v Obnoveném zřízení zemském 1627 byla jejich dřívější práva téměř zrušena. Vedoucí postavení v zemi zaujímala šlechta, která sice tvořila jen zlomek procenta celkového obyvatelstva, zato však vlastnila většinu půdy, a proto ve vlastním zájmu udržovala všemi způsoby feudální vztahy. Šlechta a církev byla po Bílé hoře investorem všech velkých reprezentativních staveb, měšťanstvo nemohlo těmto mocnostem konkurovat ani politicky, ani hospodářsky.

Z těchto důvodů nevyrostla u nás v době baroka obdobná měšťanská hudební kultura, jaká tehdy kvetla v Lipsku, Hamburku a Frankfurtu a na jejíž tvorbě se podíleli velcí mistři G. Ph. Telemann nebo J. S. Bach.

I když doba po roce 1650 byla pro české země poměrně klidná, nesmíme si ji idealizovat. Na českých zemích leželo hlavní břemeno daní, které potřeboval panovnický dvůr na vedení válek s Turky a s Francií (1673—1680) a na válku o dědictví španělské (1700—1713). Právem se musíme tázat, jak mohly v tak vysávané zemi vznikat monumentální kostely a paláce, jimž se dodnes obdivujeme. Na jedné straně je zřejmé, že bohatství českých zemí bylo větší, než stačily pohltit daně, ale na druhé straně nesmíme zapomenout, že 88 % obyvatel tvořili poddaní, kteří žili většinou velmi nuzně; byli povinni pracovat tři dny v týdnu na panském (ve zvláštních případech téměř neomezeně) a kromě toho byli zatěžováni naturálními dárkami a platy. Bída je čas od času vehnala do zoufalých povstání, která byla potlačena vojensky (například 1668 na Boleslavsku, 1673 na Litoměřicku, 1680 ve středních Čechách, 1693 na Chodsku, 1695 na Hukvaldech, 1717 v severovýchodních Čechách).

Pobělohorské perzekuce postihly hlouběji českou než moravskou šlechtu. Čechy byly totiž považovány za centrum povstání, kdežto Morava byla do něho jen vtažena. Na Moravě zmírnil pomstychtivost Habsburků kardinál Ditrichštejn svým vlivem a diplomacií; dosáhl toho, že žádný z moravských rebelů nebyl trestán na hrdle a že i konfiskace majetků byla na Moravě méně rozsáhlá než v Čechách. Z majetku zabaveného povstaleckým rodům se obohatila jednak domácí šlechta, která zachovala věrnost císaři, jednak šlechta cizí; v 17. století přišlo do Čech 95 a na Moravu 47 cizích rodů. Je však zajímavé, že tyto rody poměrně brzy vymíraly anebo odcházely (na Moravě jich zbylo v polovině 18. století jen deset). Stará i nová šlechta se vyznačovala prohabsburskou loajalitou, která někdy hraničila až se servilností. Věrnost Habsburkům byla u české šlechty vždy silnější než pokušení spojit se proti nim s jinou mocností. Česká šlechta ani nedokázala využít svého vlivu u císaře ve prospěch své země.

Velká část šlechty měla kromě rezidencí na svých českých panstvích ještě paláce ve Vídni, kde trávila velkou část roku buď proto, že byla ve službách dvora, nebo z touhy podílet se na jeho lesku. Část služebnictva (mezi nimi i hudebníci) se proto stěhovala každoročně na určitou dobu do Vídně. Přesto nabyla zvláštní postavení Praha, kde si většina šlechty z Čech zbudovala po třicetileté válce nádherné paláce, které po dobu poměrně krátkých pobytů panstva vždy zazářily oslnivým společenským a bohatým kulturním životem. Koncentrace šlechtických paláců v Praze neměla obdobu nikde v Evropě a budila podiv četných cizinců projíždějících Prahou.

**NÁRODNOSTNÍ POMĚRY** Bílá hora v podstatě nezměnila národnostní poměry v českých zemích. Původní šlechta si poměrně dlouho uchovávala český ráz, a teprve když se začala sňatky spojovat s cizími rody, začalo slábnout i její české cítění. Od konce 17. století stala se v šlechtických kruzích módní italština a francouzština. Němčina byla v roce 1627 v úředním styku zrovnoprávněna s češtinou, ale od druhé poloviny 17. století zcela převládla v nejvyšších správních orgánech. Čeština

zůstala omezena až na výjimky jen na města a vesnice s českými poddanými. Větší poněmčilost Moravy byla způsobena tím, že zde převažovaly německé rody, které sem přišly již v 16. století a kterým podléhaly dvě třetiny poddaných.

Města měla pro udržení českosti větší význam, než se dříve soudilo. Německý ráz si udržela jen ta města, která byla německá již před Bílou horou, například Brno, Olomouc, Jihlava a města v severních Čechách. Naproti tomu Kutná Hora a Plzeň si udržely český charakter až do 19. století. O záměrné germanizaci nemohlo být tehdy řeči. Církev, ani sám jezuitský řád nesledovaly germanizační tendence v nacionálně útočném smyslu, existovala pouze dobrovolná germanizace úřední správy, motivovaná ryze praktickými důvody. Šířila se ovšem tak silně, že čeština přestala být v druhé polovině 17. století jazykem vyšších společenských vrstev a vzdělanců. Vzácnou výjimkou byl kruh českých vlastenců, který kolem sebe soustředil v letech 1661—1680 velmistr řádu křižovníků s červenou hvězdou v Praze Jiří Ignác Pospíchal. V čele těchto nadšenců stál Bohuslav Balbín a Tomáš Pešina.

Vzhledem k národnostně smíšenému obyvatelstvu a vzrůstající germanizaci v administrativě nelze vždy rozpoznat národnostní příslušnost jednotlivých osobností bez složitých archívních výzkumů. V úředních dokumentech se na ni nebral zřetel, anebo byla nahrazována zeměpisným údajem (například: z Čech, z Moravy, ze Slezska, z Uher). Národnost z dnešního pohledu určoval mateřský jazyk. Jeho zjištění však není možné ve všech případech, protože duchovní inteligence se vyjadřovala nejčastěji latinsky a vlivem prostředí nebo zaměstnání si často osvojila němčinu. Jednoznačným znakem národnosti nebylo v té době ani přijetí a křestní jméno (např. Václav). Z těchto důvodů nebudeme moci asi nikdy definitivně rozhodnout, zda pražští skladatelé, jako M. F. Wentzely, V. G. Jacob, J. Brentner nebo K. Gayer, byli Češi nebo Němci. Ve své době byli považováni za Čechy, protože pocházeli z Čech (německy Böhme, latinsky Bohemus); jejich mateřský jazyk byl považován spíše za osobní vlastnost než za společensky významné dělitko.

Latina zůstala i v době baroka jazykem vzdělanců a neměla charakter cizího jazyka. Vyučovalo se jí na všech středních a vysokých školách, latinsky byly psány vědecké knihy, latina sloužila i jako hovorový jazyk a P. Vejvanovský i jiní ji používali ve své osobní korespondenci. Především však byla latina oficiálním jazykem církve, která jí s výjimkou kázání pro lid a svatebních obřadů používala v celé své liturgii. Z tohoto pohledu bylo zcela logické, že převážná většina barokní chrámové hudby byla komponována na latinské texty, neboť jinak by byla ve své době prostě nepoužitelná. České nebo německé duchovní písně, parafrázující texty mešního ordinaria, byly pouze pastoračním ústupkem pro prostý lid. Případné skladby na český text, jako byly například Michnovy kancionály nebo skladby Holanova kancionálu, byly určeny především pro mimoliturgické příležitosti nebo jen jako vložky ke mši a nemohly konkurovat latinské duchovní hudbě.

**NÁBOŽENSKÉ POMĚRY** Nejpalčivějším bodem v pobělohorské době byla otázka náboženské svobody. Poněvadž Ferdinand II. viděl kořeny české vzpoury hlavně v rozdílnosti náboženství, vypověděl roku 1624 z českých zemí všechny nekatolické kněze a roku 1627 vtělil do *Obnoveného zřízení zemského* zákaz všech nekatolických vyznání, který zůstal v platnosti až do roku 1781. Vyhlášení jediného státního nábo-

ženství však nebylo jednoduchou věcí, neboť v Čechách i na Moravě bylo velké množství nekatolíků. Přesné počty stoupců jednotlivých vyznání nejsou známy, ale některá města nebo kraje byly po Bílé hoře zcela nekatolické. (Roku 1624 konstatovali jezuitští misionáři, že na celém lipnickém panství je jen 5 katolíků a v Prostějově dokonce ani jeden.) Šternberk, který byl pod správou cizí, nekatolické vrchnosti, zůstal celý nekatolický až do počátku šedesátých let. Kdo odmítl v dané lhůtě přestoupit ke katolictví, směl prodat svůj majetek a vystěhovat se ze země. K tomuto kroku však našli odvahu jen málokteří a i z nich se někteří později vrátili a konvertovali. Pro venkovský lid, který většinou neměl co prodat, tato eventualita nepřicházela v úvahu. Reformace byla na vesnici často jen otázkou obsazení fary katolickým knězem. Těch však byl zejména v českých diecézích velký nedostatek, a proto byli do mnohých oblastí vysíláni na omezenou dobu pouze jezuitští misionáři. Tam, kde nepomáhalo přesvědčování, poučování nebo rozkaz feudálního pána, sahalo se k bezostyšnému morálnímu a ekonomickému nátlaku a v krajních případech byl zvláště zatvrzelý odpor zlomen uvězněním předáků obce nebo dosazením vojenské jednotky do vzpurné osady. Výsledky této masové převýchovy byly sice číselně efektní, ale prameny nám nic neříkají o upřímnosti těchto konverzí. Přes všechna pronásledování se udrželo velmi mnoho tajných nekatolíků hlavně na Valašsku, v severních a severovýchodních Čechách (snad k nim patřili i rodiče F. a J. Bendy). Tajní nekatolíci byli vytrvale podporováni od svých spoluvěrců v Sasku a Prusku; od počátku 18. století se stala pro tyto státy spolupráce s tajnými nekatolíky v Čechách součástí jejich protihabsburské politiky.

Pronásledování nekatolíků ochablo jen za vlády Josefa I. (1705—1711), Karel VI. je obnovil a roku 1725 vydal proti tajným nekatolíkům nové patenty, krutější než všechny předchozí. Poněvadž v dvacátých letech se znovu začaly množit útoky do Pruska a vládly obavy, že Prusko využije nespokojenosti tajných nekatolíků politicky, nebyly nové patenty uskutečňovány příliš horlivě. Ve Slezsku, kde dosud panovala poměrná náboženská svoboda, přispěl obnovený protireformační tlak nepřímo k jeho pozdějšímu odtržení od monarchie.

Náboženství se svým pravidelným cyklem dob a svátků v roce udávalo po Bílé hoře ráz veřejnému i soukromému životu. Charakteristickým rysem barokní zbožnosti bylo okázalé veřejné provádění náboženských úkonů. I když na dnešního člověka působí tento rys odpudivě, bylo by omylem chápat jej jako pouhý formalismus. Barokní zbožnost odpovídala zásadě, kterou hlásali Habsburkové, že vrchnost má povinnost dávat v náboženském životě viditelný příklad svým poddaným (tzv. *pietas austriaca*). Následujíc panovnickova příkladu, předstihovala se celá společnost v projevech zbožnosti. Ten, kdo tak nečinil, vylučoval sám sebe ze společnosti. Církev proto v pobělohorské době velmi zbohatla z dobrovolných darů laiků, jejichž štědrost plynula nejen z upřímné víry a snahy vykonat dobré dílo, ale někdy i z ctižádosti. Mnohé z těchto darů byly určeny i pro rozvoj chrámové hudby (viz s. 168).



**DUCHOVNÍ ŘÁDY** Nového postavení se domohly v 17. století duchovní řády. Obzvláštní přízni panovníka a šlechty se těšil řád jezuitů (latinsky *Societas Jesu*, česky *Tovaryšstvo Ježíšovo*), který byl za povstání vykázán ze země, ale po Bílé hoře se vrátil zpět a domohl se zde nejmocnějšího postavení. Jezuité byli perfektně organizováni a předčili jiné řády disciplínou a vzděláním. Měli v rukou střední a vysoké školství a tím i rozhodující vliv na vládnoucí vrstvy a inteligenci, zřizováním různých náboženských bratrstev však pronikli i do jiných společenských vrstev. Pro svůj vliv, styky a rozprávnost nebyli jezuité příliš oblíbeni u jiných duchovních řádů a koncem 17. století k nim ochladli i biskupové, kteří do té doby rádi používali jejich služeb při obracení nekatolíků. Antipatie se šířila hlavně ve vzdělaneckých kruzích ovlivněných osvěcenskými myšlenkami, ale jen zřídka vyústila v otevřený konflikt, protože postavení jezuitů se zdálo neotřesitelné. V oblasti výchovy mládeže vyrostla jezuitům v druhé polovině 17. století konkurence v piaristickém řádu (latinsky *fratres scholarum piarum*, tj. *bratři z božných škol*). Tento řád se věnoval výlučně střednímu školství, čímž účinně vyplňoval mezeru v tehdejšímu vzdělávání. Piaristé nesledovali získání mocenských pozic ve veřejném životě jako jezuité, působili spíše v menších městech a také jejich žáci pocházeli v průměru z chudších sociálních vrstev; řád patřil u nás v 17. a 18. století k nejhodnotnějším pěstitelům hudby. Piaristickými nebo jezuitskými školami prošla všechna česká inteligence. U jezuitů získal v této době všeobecné i hudební vzdělání A. Michna, P. J. Vejvanovský, V. K. Holan Rovenský, J. D. Zelenka (?) aj. Z piaristických žáků jmenujme alespoň V. a J. Gureckého, F. Bendu, F. X. Brixiho a J. I. Linku. Pro hudbu měly velký význam i ostatní řády, z nichž se některé, například cisterciáci, premonstráti, benediktýni či minorité, domohly během 17. století pohádkového majetku. Po roce 1700 bylo v Čechách kolem 150 a na Moravě kolem 50 klášterů různých řádů.

**PODÍL HUDBY NA NÁBOŽENSKÝCH SLAVNOSTECH** Podíl hudby na církevních slavnostech nebyl v žádné době tak hojný a mnohotvárný jako v době baroka. Příležitost k tomu poskytoval již cyklus svátků církevního roku. Kromě těchto svátků konaly se občas náboženské slavnosti, které svým významem daleko překračovaly rámec té které farnosti. Například roku 1650 bylo ve slavném procesí přenášeno palladium země české z Vídně do Staré Boleslavi; šlo o uctívání obraz P. Marie ze Staré Boleslavi, který uloupili Švédové za třicetileté války a který byl po válce od nich vykoupen. Návrat obrazu do Staré Boleslavi měl charakter celonárodní pouti, v Jindřichově Hradci bylo procesí s palladiem pozdraveno novou písní A. Michny. Neobyčejně okázale bylo v sídlech jezuitských kolejí oslaveno svatořečení Ignáce z Loyoly (1622) a Františka Borgiáše (1671). Všechny náboženské slavnosti zastřihla oslava kanonizace nového zemského patrona Jana Nepomuckého roku 1729, která trvala deset dní a slavila se nejen v Praze, ale po celé zemi.

Se svátkem tohoto světce 16. května byly spojeny hudební produkce, konané na Vltavě v předvečer svátku již od roku 1715 (tedy 14 let před svatořečením). S výjimkou let, kdy byla Vltava rozvodněna nebo kdy byla Praha obležena, konaly se tyto slavnosti až do roku 1778. Kromě intrád, provedených

několika sbory trubačů a tympanistů, zazněla vždy hudební produkce sestávající z litanií, menší kantáty a Regina coeli. Hudebníci a zpěváci provozovali tento koncert na slavnostně osvětlených a vyzdobených lodích u pilíře Karlova mostu, ze kterého byl Jan Nepomucký údajně svržen do Vltavy. Skladbám určeným k tomuto účelu se říkalo vodní hudba (*musica navalis*) a komponovali je přední pražští skladatelé jako Š. Brixi, V. G. Jacob, J. Zach, F. X. Brixi ad. Rozmařilá barokní nádhera se uplatnila též při korunovaci mariánské sošky na Svaté hoře u Přibrami (1732) a při korunovaci mariánských obrazů na Kopečku u Olomouce (1732) a u augustiniánů v Brně (1736).

**DŮSLEDKY ODCHODU PANOVNICKÉHO DVORA** Odchod panovnického dvora po Bělé hoře do Vídně měl pro Prahu nejen závažné důsledky politické a ekonomické, ale i kulturní. Císařský dvůr vládl nejmohutnějším kulturním potenciálem ve střední Evropě a navíc se právě v této době vystřídali na trůnu panovníci, kteří hudbě velmi přáli: Ferdinand III. (1637—1657), Leopold I. (1657—1705), Josef I. (1705—1711) a Karel VI. (1711—1740) dokonce slušně komponovali. Vídeňská dvorní kapela měla na počátku 17. století kolem 70 členů, za Karla VI. dosahovala až 134 členů a ve službách zmíněných císařů působili vynikající skladatelé G. Valentini (z. 1649), A. Bertali (1605—1669), G. F. Sances (1600—1688), A. Draghi (1635—1700), J. Schmelzer (1623—1680), J. K. Kerll (1627—1693), J. J. Fux (1660?—1741), A. Caldara (1670—1736) a mnoho jiných. Habsburkové nebyli Čechům nakloněni, Leopold I. a Karel VI. se nenaučili ani slovo česky a i když měli za nejbližší rádce a důvěrníky české šlechty, měli k českým zemím chladný, pohrdavý ba přezrávavý vztah. Císařský dvůr navštívil Prahu za více než 120 let jen čtyřikrát (1627, konec roku 1647—květen 1648, září 1679—květen 1680, konec srpna—začátek listopadu 1723), vždy doprovázen svou kapelou. Pobyty dvorní kapely v Praze byly tak vzácné a krátké, že nestačily zanechat v pražském hudebním životě trvalejší stopu.

Praha si sice nadále udržela centrální postavení v zemské správě, kulturně však ve srovnání s Vídní ustrnula na úrovni provinčního města obchodně řemeslnického rázu a její společenský život, jakkoli bohatý, nemohl soupeřit s možnostmi panovnického dvora. Ostatně více než s Vídní si Praha udržela mnohé přímé kontakty s ostatní Evropou, zvláště s jižním Německem, Itálií, v omezenější míře dokonce i s protestantským Saskem, což do určité míry spoluvytvářelo i její kulturní specifikum, vyzařující do ostatních částí Čech. Zato Morava, ležící v bezprostřední blízkosti Vídně, podléhala jejímu vlivu téměř výlučně, a teprve od Olomouce na sever byly více patrné též slezské vlivy. Pro jistotu však poznamenejme, že pro hudebníky z českých zemí Vídeň nebyla cizinou v novodobém smyslu. Na české hudebníky tam působící nelze pohlížet jako na emigranty a vídeňské kulturní vlivy nelze hodnotit jako cizácké a málem nepřátelské.

**KULTURNÍ STYKY S CIZINOU** Čilé styky s cizinou měla především šlechta. Mladí šlechtici podnikali v doprovodu svých vychovatelů dlouhé cesty po zemích západní Evropy, zvláště po Itálii, Německu, Francii a Anglii. Kromě toho strávili mnozí čeští páni dlouhá léta v cizině jako diplomaté vídeňského dvora. Jiří Adam Martinic působil v Anglii, Portugalsku a Itálii, Jan Václav Gallas v Londýně (1705—1712), Jindřich Fantišek Mansfeld v Paříži (1680—1682), Lobkovicové v Paříži (1695 až

1698) a ve Španělsku (1690—1697), Norbert Kolovrat v Berlíně (1693—1695), Heřman Jakub Černín ve Varšavě (1695—1698) atd. Rozsáhlé styky s cizinou měli především Václav Eusebius Lobkovic (1609—1677), budovatel Roudnice, František Oldřich Kinský (1634—1699) a Jan Václav Vratislav z Mitrovic (1670—1712), kteří stáli v druhé polovině 17. století v čele habsburské mezinárodní politiky. Tyto osobnosti k nám určitě přinášely i hudební podněty z Itálie, Francie či Anglie, ale dosavadní hudebně historický výzkum se touto otázkou ještě systematicky nezabýval. Nevíme též, zda podněty, které k nám přinesla šlechta z ciziny, ovlivnily nějak hudební život v českých zemích, či zda zůstaly omezeny jen na úzký okruh osob v té které rezidenci.

V šlechtických službách v Čechách působili krátkodobě i významní cizí skladatelé. Připomeňme italské hudebníky C. Abbateho, G. B. Alovishiho, C. Cocchiho a V. Scapittu na dvoře kardinála Ditrichštejna v první třetině 17. století, H. I. F. Bibera u olomouckého biskupa v Kroměříži (1668—1670), J. K. F. Fischera u markraběte Ludvíka z Badenu v Ostrově (1692—1716), J. F. Fasche u hraběte Václava Morzina v Praze (1725—1726), G. Tartiniho u hraběte Kinského v Praze (1723 až —1726?), C. Tessarinioho u kardinála Schrattenbacha v Kroměříži (kolem 1737) nebo I. Holzbauera u hraběte Rottala v Holešově (1737—1740). S řadou dalších skladatelů udržovali někteří domácí šlechtici písemný styk. Olomoucký biskup Karel Liechtenstein si dopisoval s H. Schmelzerem a A. Pogliettim, hrabata V. Morzin, F. A. Sporck a A. R. Collalto s A. Vivaldim atd. Přesto se zdá, že služba u české šlechty nebyla pro silnější umělecké osobnosti příliš lákavá. Hudebníky odrazovaly jednak neuspokojivé hmotné podmínky, jednak feudální poměry v zámeckých kapelách. Hlubší stopy mohlo zanechat ve vědomí českých hudebníků působení těch osobností, které se neomezovaly jen na prostředí aristokracie. Sem patří dosud blíže neobjasněný pobyt V. Albriciho v Praze v devadesátých letech 17. století, vystoupení J. J. Frobergera v pražských kostelích někdy po polovině 17. století, o nichž měl zprávy ještě B. J. Dlabač, přechodné návštěvy A. Lottiho v letech 1718—1726 nebo zatím jen předpokládaná přítomnost A. Vivaldiho v Praze u příležitosti uvedení jeho oper po roce 1726.

Nejmohutnější dojem zanechaly v Čechách hudební produkce pořádané při korunovaci císaře Karla VI. českým králem v době od konce srpna do konce října 1723. K provedení slavnostní korunovační opery *Costanza e Fortezza* od J. J. Fuxe (28. 8. a 2. 9.) a dalších hudebních akcí, jako bylo Zelenkovo oratorium *Sub olea pacis et palma virtutis*, se sjel do Prahy výkvět hudebníků z celé střední Evropy (kromě J. J. Fuxe a A. Caldary tu byli J. D. Zelenka, J. J. Quantz, G. Tartini, F. M. Veracini, F. Benda, G. Muffat, S. Weiss, F. Conti). O velkoleposti oslav svědčí, že za Pražským hradem bylo vybudováno hlediště pro 4000 diváků, kromě vynikajících sólistů zpíval v opeře stočlenný sbor a v orchestru hrálo dvě stě vynikajících instrumentalistů. Tak silné obsazení bylo v tehdejší hudební praxi něčím zcela ojedinělým. Většina hudebníků a sboristů pocházela z pražských kostelních kůrů, jezuitských škol (např. F. Benda) a z kapel české šlechty.

Rozsáhlé zahraniční styky udržovaly též církevní instituce. Mnozí církevní hodnostáři nabyli vzdělání na univerzitách v Německu, Rakousku, Itálii nebo dokonce pocházeli z těchto zemí. Duchovní řády vysílaly často své novice nebo členy

na studia do zahraničních konventů a nejmocnější řád, jezuité, měl své ústředí v Římě. Také opatí některých řádů zajížděli pravidelně na řádové kapituly do Francie nebo Itálie. V rámci těchto styků přicházeli zase naopak někteří cizinci studovat na církevní učiliště do Čech: hudební a teologické vzdělání získal v Praze kolem roku 1628 Boloňan G. B. Alovisi, před rokem 1691 slavný polský skladatel G. G. Gorczycki a v Kroměříži kolem roku 1726—1729 C. a G. Zuccari. Prior maltézů v Praze B. Vitte byl podporovatelem A. Rigattioho, který mu za to věnoval sbírku motet pro dva a tři hlasy (Benátky 1647). Styky klášterů s cizinou měly větší společenský význam než styky aristokracie, poněvadž chrámová hudba měla širší publicitu.

**Vliv Francie, Německa a Slezska** Koncem 17. století se v Čechách výrazně projevil kulturní vliv Francie. Kromě záliby ve francouzských tancích, zvláště menuetu, která zasáhla všechny společenské vrstvy, propagovala francouzskou hudbu především loutna. Podle Janovkova svědectví dosáhla na přelomu 17. a 18. století vrcholu své obliby a podstatná část jejího repertoáru pocházela z Francie (J. a D. Gaultier, J. Gallot a Ch. Mouton). Tuto literaturu pěstovali zejména vynikající loutnísté z urozených kruhů, jako byli jaroměřický Jan Adam Questenberg (1678—1752), Jan Antonín Losy (1660—1721) nebo Anna Marie Wilhelmina z Althanu, manželka Filipa Hyacinta Lobkovice. Kromě toho máme u nás doložena dvě ohniska zájmu o hudbu oficiálního skladatele krále Ludvíka XIV. J. B. Lullyho. Tisky a opisy jeho scénických děl, získané přímo z hudebních kruhů francouzského královského dvora, se dochovaly u Lobkoviců v Roudnici a u Žerotínů ve Velkých Losinách. Zda byly v Čechách i prováděny a v jaké formě, není zatím známo.

S hudbou protestantského Německa měly Čechy z náboženských důvodů minimální styky, protože německá vokální hudba protestantských skladatelů byla v katolických kostelích nepoužitelná. Větší tolerance vládla v oblasti instrumentální hudby. Například T. B. Janovka měl k dispozici klavírní skladby Bachova lipského předchůdce J. Kuhnaua. S J. S. Bachem přišli údajně do styku hrabata E. V. J. z Vrba a Bruntálu, F. A. Sporck a J. A. Questenberg, ale jinak bylo tehdy Bachovo jméno mezi českými hudebníky zcela neznámé. Bachova návštěva Karlových Varů roku 1720 s družinou vévody z Köthenu měla náhodný ráz a nezanechala zde žádné stopy.

Zvláštní postavení mělo po třicetileté válce Slezsko. Zůstalo sice součástí České koruny, ale tento vztah se postupně zcela formalizoval a Slezsko se nadále vyvíjelo jako samostatná země, přiklánějící se k německému prostředí. Poměrně čilé kulturní styky se Slezskem si udržela až do pruských válek Morava. Řada olomouckých církevních hodnostářů vystudovala ve Vratislavi nebo tam vlastnila nějaká obročí. Také mezi zaměstnanci kapituly bylo v druhé polovině 17. století mnoho osob slezského původu. Z Nisy přišel do Olomouce dlouholetý varhaník katedrály S. Zindel a také nejvýznamnější varhanáři na Moravě v 17. století P. Viertel, M. P. Roskoš a J. Ryšák pocházeli ze Slezska. Dokonce úbytek obyvatel na Strážnicku po tureckém vpádu (1663) byl doplněn slezskými osadníky. Kolem roku 1724 udržoval

kulturní styky s Vratislaví hrabě F. A. Sporck. V té době vznikla českoslezská textilní oblast a obchodníci s textilem patřili k hlavním pašovatelům malých, nenotovaných kancionálů, tzv. špálčků pro nekatolíky v Čechách.

**EMIGRACE HUDEBNÍKŮ** Odchody hudebníků z českých zemí byly v době baroka méně časté než v době klasicismu. Snad to lze vysvětlit tím, že v pobělohorské době teprve vznikala institucionální základna, ze které později vyrostla příslovečná nadprodukce českých hudebníků. Některé osobnosti dnes již ani nepovažujeme za emigranty ve vlastním slova smyslu. Platí to například o A. Mazákovi z Ratiboře, který prožil většinu svého života jako cisterciák v Heiligenkreuzu v Rakousku. Podobně je tomu s českým Němcem H. I. F. Biberem, který se sice narodil ve Stráži pod Ralskem, ale největší část života strávil v Salcburku. V Salcburku působil ve stejné době též český trubač Tomáš Kostecký. Skutečným emigrantem byl Gottfried Finger (cca 1660—1730), příbuzný olomouckého věžního trubače a později kantora u Sv. Mořice Georga Fingera. Gottfried Finger opustil z neznámých důvodů Olomouc někdy kolem roku 1680 a po vystřídání několika míst (Londýn, Innsbruck) zakotvil v Mannheimu. Hudebními emigranty českého původu byli v době baroka J. D. Zelenka, který působil od roku 1710 až do smrti v Drážďanech, a J. A. Plánický, který přijal roku 1722 místo ve Freisingu v Bavorsku. Z Čech pocházel také varhaník kurfirta v Mohuči a v Bonnu A. A. Havel, který si dopisoval s G. Jacobem, a J. Ondráček, od roku 1724 kapelník mohučského kurfirta.

Černohorského, byt prožil větší část svých mužných let v Itálii (1710—1720, 1731—1741), nepovažujeme za emigranta, poněvadž nepřestal být členem české minoritské provincie. Biber, Finger, Plánický a Zelenka byli osobnosti s všestrannými hudebními vlohami, schopní zastávat vedoucí funkce v kapelách, a proto poměrně snadno získali dobře placená místa v zahraničí. Kromě nich najdeme již v době baroka na různých místech Evropy české instrumentalisty. Vlastní emigrace hudebníků z českých zemí však nastala až v následující slohové epoše.

---

### 3

---

**VÝZNAM CHRÁMOVÉ HUDBY** I když se v době baroka přesouvalo těžiště uměleckého vývoje v Evropě z kostela do operních divadel a paláců, v českých zemích zůstával kostel v důsledku vypjaté religiozity a výše popsaných politických a společenských okolností hlavním místem pěstování hudby. Pro hudebnost obyvatelstva v českých zemích to bylo neobyčejně významné, protože v kostelích se pravidelně scházelo všechno místní obyvatelstvo a hudba, která tu zněla, byla dostupná všem sociálním vrstvám. Uvážíme-li, že kolem roku 1700 bylo u nás kromě neděl ještě 42 nepracovních svátků s povinnou návštěvou kostela, zjistíme, že průměrný člověk navštívil kostel nejméně devadesátkrát v roce, tedy průměrně každý čtvrtý den.

Množství hudby, kterou bylo nutno pro tento provoz zajišťovat, bylo stejně obdívuhodné jako její publicita.

Na umění kladla protireformační církev mimořádný důraz, protože byla ve smyslu duchovních cvičení sv. Ignáce přesvědčena o tom, že člověk je k vyšším duchovním hodnotám přiváděn prostřednictvím smyslů (slovy Z. Kalisty „*skrze tento svět*“). Úchvatnost nových výrazových prostředků barokní hudby se zdála být k tomu ideálně předurčena, takže se skutečnost, že kořeny nového umění tkvěly v profánní půdě a především z ní byly vyživovány, raději přecházela mlčením.

Po tridentském koncilu a zvláště po roce 1600 pronikala do chrámové hudby katolické Evropy stále více nástrojová hudba a koncertantní operní sloh. Ve výrazových prostředcích a v jejich užití se operní hudba s hudbou chrámovou prolínala a vzájemně ovlivňovala, takže rozdíl mezi nimi byly často zanedbatelné. V teatralnosti chrámové hudby dlouho nebylo spatřováno nic nepatřičného a občasné kritiky chrámové hudby vycházely dlouho ze stanovisek zaujatých na tridentském koncilu. Za Urbana VIII. byla hudbě vytýkána pouze přílišná délka a nadřazování hudebního krásna nad krásu textu, konstituce Alexandra VII. z roku 1657 sice zakázala „symfonie“, ve kterých je něco světského nebo připomínajícího tance, avšak vysvětlující dekret z 30. 7. 1665 zakazoval pouze skladby, které byly celé prováděny jedním sólovým hlasem (což byla asi reakce na vznik sólových duchovních kantát). Teprve v roce 1749 papež Benedikt XIV. v encyklice *Annus qui* označil v kostele za nepřipustný divadelní sloh.

**FIGURÁLNÍ HUDBA** Zda a jak byly papežské dekrety v 17. století interpretovány v českých diecézích, nevíme, ale z dochovaných památek lze vyčíst, že na ně nebyl brán zřetel. Tzv. figurální hudba (s doprovodem obligátních nástrojů) byla stavěna po bok gregoriánského chorálu, v mešním ordinariu jí byla v druhé polovině 17. století o největších svátcích dávána dokonce přednost před chorálem a postupem doby i v propriu a v nešporách. Koncem 17. století staly se figurální mše věcí ctižádosti všech duchovních hodnostářů a kostelní hudebníci museli proto ovládat jak chorál (*musica choralis*), tak figurální zpěv (*musica figuralis*). Chorál, jehož pěstování bylo od konce 16. století v trvalém úpadku, byl v baroku chápán ve smyslu dur-mollové tonality a jeho rytmus byl přizpůsobován menzurální hudbě. Trvale se udržel jen v sólových partiích kněze a příslušných odpovědích ve mši, při některých liturgických obřadech a v hodinkách v klášterních a kapitulních kostelích, pokud nebyly pouze recitovány.

Pronikání světských prvků do chrámové hudby lze nejlépe pozorovat na zavedení trumpet a tympánů do kostela. Tyto nástroje byly odedávna považovány za výsadní nástroje nejvyšších společenských vrstev (viz s. 176), a proto se i v kostele shovívavě přehlížel jejich vojenský původ. Zvuk polnic a tympánů v daných společenských souvislostech výstižně symbolizoval ideu absolutní moci, kterou si císař přisvojoval hned po papeži. Jako první v Evropě uvedl trumpety a tympány do svých bohoslužeb habsburský dvůr ve Vídni již před rokem 1620 a jeho příkladu následovala vysoká šlechta a postupně i duchovní řády. Zatímco v 17. století se troubení a bub-

nování omezovalo jen na kostely a bohoslužby, které navštěvovala vysoká šlechta, kolem roku 1700 zevšeobecnělo tak, že v něm nebylo spatřováno nic mimořádného a vznikaly jen spory o to, kteří hudebníci jsou k tomu oprávněni.

**LITERÁTSKÁ BRATRSTVA** Hlavním pěstitelům chrámové hudby před Bílou horou byla u nás literátská bratrstva. Většina z nich byla utrakvistická, což usnadňovalo jejich pokatoličtění a začlenění do pobělohorských poměrů. S jejich činností se vážně počítalo ještě v druhé polovině 17. století při šíření katolické duchovní písně, jak dokazují slova V. M. Šteyera v předmluvě k jeho kancionálu 1683. Po Bílé hoře byla skutečně mnohá česká i německá literátská bratrstva obnovena a některá nová založena. Řada bratrstev však po svém obnovení rezignovala na svou hudební funkci a přeměnila se v pouhá náboženská sdružení. Z bratrstev, která si svou hudební funkci udržela, se jen menší část věnovala vícehlasé hudbě (ústup od vícehlasu k pouhému jednohlasému zpěvu nastal zde v druhé polovině 17. století) a většina si nadále podržela jen úlohu oficiálních zpěváků při rorátech a předzpěváků při poutích a procesích. Tuto roli přijala téměř všechna bratrstva na Moravě (například v Uherském Brodě, Strážnici, Vyškově, Žďáře nad Sázavou) a též mnohá bratrstva v Čechách. Z těchto důvodů byl podíl bratrstev na rozvoji barokní figurální hudby mnohem menší než na rozvoji polyfonie v 16. století. Pro pokles jejich významu svědčí i předmluva J. J. Božana ke kancionálu *Slavíček rajský* (1719), kde se o literátech už mluví jen v minulém čase. Příčiny tohoto jevu nutno hledat v poklesu prestiže měšťanského stavu, v profesionalizaci hudební základny a v nízkém sociálním postavení placených chrámových hudebníků, kteří byli počítáni spíše ke kategorii obecních zaměstnanců a sluhů. Funkční oddělení literátů od figurálních kůrů se v některých kostelích projevilo vyhrazením samostatného prostoru; například v Polné a v Havlíčkově Brodě existoval vedle velkého figurálního kůru menší literátský kůr, opatřený též malými varhanami.

**FUNDACE** Ekonomickým základem chrámové hudby po Bílé hoře se staly fundace. Fundace byl finanční kapitál, darovaný soukromou osobou klášteru nebo kostelu s podmínkou, že pravidelný roční úrok z něho bude věnován na dárcův úmysl. Nejčastějším úmyslem bylo sloužení mší za fundátora a jeho rodinu v přesně stanovených termínech, přičemž část úroku připadala i spoluúčinkujícím hudebníkům. Častým hlavním úmyslem fundátora bylo povznesení chrámové hudby v určitém kostele, a v tom případě byli z úroku vydržováni stálí kostelní hudebníci. Z fundací byli vydržováni hudebníci při katedrálních a jiných význačných kostelích, zpěváci a hudebníci u jezuitů, piaristů a jiných řádů. Z fundáčnických figurálních mší měli kromě toho užitek i jiní hudebníci, např. věžní trubači, u nichž příspěvky z fundací činily až polovinu jejich příjmů. Slabou stránkou fundací bylo jejich postupné znehodnocování v důsledku poklesu měny. Reálná hodnota úroku z fundovaného kapitálu klesla časem tak, že již nestačila na krytí původně zamýšlených výdajů. Proto byly po čase buď zakládány nové fundace na vylepšení starých, anebo původně fundovaná místa byla obsazována menším počtem adeptů.

**PŘÍJMY CHRÁMOVÝCH HUDEBNÍKŮ** Na rozdíl od dobrovolných literátů z řad měšťanů byli v době baroka hlavní představitelé kostelní hudby placenými profesionály. Placené laické hudebníky, zvláště varhaníky, si kupodivu vydržovaly i některé kláštery, např. benediktýni v Rajhradě, augustiniáni v Brně nebo premonstráti na Strahově. Na druhé straně bylo místo kapelníka v olomoucké katedrále dlouho obsazováno kněžími z kapituly, znalými hudby (například Ph. J. Rittler), protože chyběly prostředky na vydržování placeného laického kapelníka. Hudebníci farních kostelů měli základní plat od obce, příslušné vrchnosti nebo magistrátu; závisel na velikosti a bohatství dané lokality a na počtu fundací. Platy se skládaly jednak z peněžního příjmu, jednak z naturálií. (Naturální část příjmu měla výhodu v tom, že byla méně ovlivňována poklesem měny. Jako naturálie dostávali hudebníci sůl, palivové dřevo, svíčky, pivo, víno, chléb, pšenici, maso apod.) Ředitelé kůru, kteří pravidelně prováděli figurální hudbu, dostávali roční příspěvek na struny, nejméně 2 zl. Většinou byly příjmy kostelních hudebníků tak nízké, že si hudebníci pomáhali úvazky v dalších kostelích (např. svatovítský kapelník K. K. Gayer měl na starosti ještě hudbu v Loretě) nebo jinou vedlejší výdělečnou činností. Hudebníci, kteří vlastnili dům, prodávali též víno, pivo a pálenku, jako A. Michna nebo P. Vejvanovský.

Celkový přehled o platech hudebníků v českých zemích dosud neexistuje. Příklady ročních platů z Moravy (uvedené v českých či moravských zlatých a tolarech) mají pouze ukázat, jak velké byly mezi nimi rozdíly.

Olomouc – katedrála 1670: kapelník 50 zl., varhaník 90 zl., tamtéž 1714: kapelník 308 zl. (z toho vydržoval 4 diskantisty), varhaník 134 zl., 8 choralistů po 128 zlatých. Další údaje uvádíme v následující tabulce.

<i>lokality</i>	<i>rok</i>	<i>ředitel kůru</i>	<i>varhaník</i>
Kroměříž	1668	110 zl.	70 zl.
Krnov	1691	70 zl.	50 zl.
Vyškov	1672	50 zl.	52 zl.
Lipník	1672	40 zl.	46 zl.
Šumperk	1672	40 tol. mor.	32 zl.
Ostrava	1672	40 zl.	25 zl.
Uh. Hradiště	1672	33 zl.	36 zl.
Prostějov	1672	28 zl.	35 zl.
Strážnice	1673	20 zl.	30 zl.
Přerov	1672	12 zl. mor.	48 zl. mor.
Holešov	1672	11 zl.	40 zl.

Poměrně vysoké platy v katedrále v Olomouci po roce 1700 a v Kroměříži jsou důsledkem biskupských fundací. Pro srovnání ještě uvedme, že A. Michna měl jako varhaník v Jindřichově Hradci do roku 1663 ročně asi 70 zl. Mohl-li v roce 1645 zaplatit válečnou kontribuci 400 zl., je zřejmé, že jeho bohatství nepocházelo jen z varhanického příjmu.

**OBSAZENÍ CHRÁMOVÉ HUDBY** Ředitel kůru a varhaník tvořili základ chrámové hudby. Kromě nich patřili k placeným hudebníkům někdy ještě kantor, případně další pomocníci (adstantes, musici) v počtu 4—6 lidí. Těchto šest až devět hudebníků již stačilo na provádění prostší figurální hudby. K nim musíme ještě připočítat



chlapce (nejčastěji čtyři), kteří zpívali ženské hlasy (soprán a alt). V městech, kde byli věžní trubači nebo muzikantský cech, se dalo počítat s ještě větším počtem osob. V každém případě mělo obsazení ve figurální hudbě výrazně komorní charakter. Tak např. podle dochovaného seznamu hudebníků v Kašperských Horách byly vokální hlasy roku 1733 obsazeny jednou zpěvačkou a třemi zpěváky a na nástroje hrálo celkem 10 hudebníků a jen první housle byly obsazeny dvěma hráči. Proslulá pražská Loreta měla v roce 1727 stálý hudební soubor, složený z 13 osob: regens, varhaník, 2 diskantisté, 2 altisté, 1 tenorista, 1 basista, 3 houslisté, violista a hobojista. Z obsazení je patrné, že zde chybí kontrabasista, popřípadě ještě 2 trubači a tympanista, kteří museli být zjednáváni navíc. U Sv. Víta v Praze bylo v roce 1710 8 vokalistů a 6 instrumentalistů. Na Strahově byli v roce 1716 placeni 2 diskantisté, 2 altisté, tenorista, basista, varhaník, 2 trubači a neudaný počet dalších instrumentalistů. Stěží si můžeme předpokládat, že běžné obsazení ripienových (sborových) hlasů bylo u nás větší než v dvorní kapele, kde bylo v době Karla VI. 3—5 zpěváků v jednotlivých hlasech. Ostatně obsazení figurálního souboru 16—20 vokalisty a instrumentalisty bylo v té době běžné i v Rakousku, jižním Německu a v Itálii. Silnější obsazování jednotlivých hlasů je známo až z pozdější doby. Některé kůry byly tak malé, že se na ně větší počet hudebníků ani nevešel.

Velké obsazení bylo vždy čímsi výjimečným, a proto na ně současníci neopomenuli upozornit. Tak například roku 1671 se chlubil olomoučtí jezuité, že při oslavách svatořečení Františka Borgiáše hrálo u nich 50 hráčů na smyčcové nástroje. Roku 1729 účinkovalo před novou sochou sv. Jana Nepomuckého u kostela sv. Jindřicha v Praze 40 hudebníků a roku 1715 při svěcení sloupu nejsv. Trojice v Praze na Vlašském náměstí provedlo litanie a Te Deum 200 hudebníků. To vše překonala hudba při svatořečení Jana Nepomuckého: u Sv. Víta provedlo Caldarovu mši 300 hudebníků rozdělených do dvou sborů, a procesí toho dne bylo doprovázeno celkem 56 trubači.

**ÚČAST MLÁDEŽE NA CHRÁMOVÉ HUDBĚ** Zpravidla se soudí, že vydatnou pomocí chrámové hudbě byla školní mládež. Hudbě bylo ve školách věnováno opravdu hodně času. V Prachaticích se roku 1713 věnovala hodina denně zpěvu a hře na housle a kromě toho ještě dvakrát týdně dvě hodiny odpoledne. Z Příbora a z Dobrušky máme zprávy, že se školní mládež učila nejen kostelním písním, ale též vícehlásým latinským skladbám. Blíže však zatím nemůžeme podílit školní mládeže na figurální hudbě ve farních kostelích charakterizovat. Vzorem byly po této stránce klášterní školy a semináře, ale úroveň a intenzita hudební výchovy ve farních a městských školách závisela především na osobním vztahu ředitele školy a jeho pomocníků k hudbě. Zvlášť příznivé podmínky pro hudební výchovu a chrámovou hudbu vytvořil na svém panství hrabě Arnošt Josef z Valdštejna, který roku 1689 vydal pro obyvatele Bakova nařízení, že nedovolí žádnému měšťanskému synu vyučit se řemeslu, „*kterýžby aspoň na díle v muzice povědom nebyl a na choru v chrámu Páně něco zastati nemohl.*“ Toto nařízení, které bylo několikrát obnoveno, mělo neobyčejně blahodárný vliv na rozvoj hudebnosti na Mladoboleslavsku. Obdobné vrchnostenské nařízení zatím z jiných krajů neznáme.

Úroveň hudby v jednotlivých kostelích se velmi různila. Ve venkovských kostelích bývala dosti nízká, pokud kostel náhodou nenavštěvovala místní vrchnost,

kteřá hudbu ve vlastním zájmu podporovala. Často zde byl jediným kvalifikovaným hudebníkem učitel, který jakžtakž dokázal doprovodit píseň na varhany a zazpívat latinské odpovědi knězi při mši. V chudých oblastech Moravy (Slovácko, Valašsko) byla figurální hudba ještě na počátku 18. století něčím neznámým. Vzdělanost tamních učitelů byla nízká a jejich sociální postavení více než ubohé a nedůstojné.

**HUDBA V KLÁŠTERECH** Nezávisle na jiných hudebních institucích se rozvíjela hudba v řádových kostelích. Některé řády (jako bosí augustiniáni a premonstráti) se dlouho bránily figurální hudbě, kterou jejich stanovy zakazovaly, a ve svých kostelích dovolovaly jen gregoriánský chorál. Přesto během 17. století zvítězila ve všech řádech z pragmatických důvodů soudobá figurální hudba. Figurální hudbu pěstovaly i ženské řády, které si mezi svými členkami vychovaly často zpěvačky s extrémně hlubokou hlasovou polohou jako náhradu za mužské hlasy. Poněvadž klauzura vylučovala spolupráci laiků, naučily se některé sestry troubit i na žesťové nástroje, jako byly trombóny, klariny a lesní rohy (cisterciáčky na Starém Brně). Bylo by však omylem předstávat si řádové kůry tak, jako by na nich při figurálkách účinkovala většina mnichů kromě těch, kteří přísluhovali u oltáře. I na klášterních kůrech hráli a zpívali především novici, studenti, žáci, fundovaní diskantisté, eventuálně placení světští hudebníci a pouze vedení zůstávalo trvale v rukou mnicha, který byl k tomu svými představenými ustanoven. Povinností členů konventu bylo účastnit se obřadů v tzv. chorálním neboli kněžském kůru v presbytáři.

Informace o hudební činnosti jednotlivých řádových institucí jsou velmi mezerovité. Z hudebních archívů klášterů zrušených za Josefa II. se dochovaly v nejlepším případě jen zlomky. To platí bohužel i o hudebních archívech jezuitského řádu, který pěstoval hudbu na vysoké úrovni. Ze dvou set řeholních institucí u nás byly pro hudbu nejdůležitější koleje jezuitů a piaristů, kláštery benediktýnů, cisterciáků a cisterciáček, augustiniánů kanovníků, obutých augustiniánů, křižovníků s červenou hvězdou, křižovníků s červeným srdcem, minoritů, premonstrátů, servitů, milosrdných bratří a alžbětinek. Všem těmto institucím bylo společné to, že hudba u nich mohla být pěstována s větší nádherou a soustavností než ve světských kostelích. Možnosti kůrů byly na první pohled patrné zejména na venkově, kde existoval propastný rozdíl mezi velikostí a výzdobou klášterního kostela a místního farního kostela, který se doslova krčil v jeho stínu, jako tomu bylo například na Velehradě, v Zábřdovicích, Uherském Hradišti nebo v Rajhradě. Všechny velké klášterní kostely měly dva kůry: kněžský neboli chorální poblíže hlavního oltáře, vybavený menšími varhanami neboli pozitivem, kde se mniši shromažďovali při bohoslužbě a při hodinkách, a figurální kůr s velkými varhanami, umístěnými nad hlavním (západním) vchodem do kostela, kde byla prováděna figurální hudba. V obsazení nebylo mezi farními a klášterními kostely podstatných rozdílů. Rozdílly spočívaly spíše v kvalitě podání, protože klášterní hudebníci mohli věnovat nastudování více času.

**HUDBA V KOLEJÍCH JEZUITŮ A PIARISTŮ** Jezuité kladli z pastoračních i pedagogických důvodů velký důraz na rozvoj hudebních schopností svých studentů i vlastního řádového dorostu. Při rozmanitosti úkolů, které řád plnil, byla hudební kvalifikace velmi žádoucí, a proto se v seznamech členů řádu setkáváme se samostatnou rubrikou, kde je tato kvalifikace výslovně specifikována. Bylo by ovšem omylem se domnívat, že všichni členové řádu, u nichž je uvedena znalost hudby, provozovali hudbu aktivně i po dokončení předepsaných studií. Jakmile jezuitští novici dosáhli kněžského svěcení, byli pověřováni hudebními úkoly pouze podle naléhavých potřeb řádu a jako představení seminářů a kolejí; na těchto místech se pak uplatňovali spíše jako odborně znalí organizátoři, vychovatelé a administrativní vedoucí než jako praktičtí hudebníci. I když mezi jednotlivými členy jezuitského řádu nalézáme nezřídka také skladatele, šlo většinou o umělecky málo výrazné postavy druhého řádu. Vysvětlení smíme spatřovat v okolnosti, že pro řádové kněze se hudba stávala jen vedlejší, příležitostnou činností, pouhým pastoračním prostředkem, nikoliv cílem. Mnohem více se v hudbě uplatnili laičtí odchovanci jezuitských škol jejichž tvorba dává hudbě na jezuitských školách nejlepší vysvědčení (viz s. 162). Za zmínku stojí ještě někteří jezuitští bratři laici, mezi nimiž byli i skvělí varhanáři, jako byl např. T. Schwarz (1695—1754). Základ hudby u jezuitů tvořili tedy seminaristé a studenti, kteří díky přísné studijní disciplíně dosahovali vyhlášené interpretační úrovně. Po hmotné stránce byli seminaristé zajištěni fundacemi, ve kterých bylo podmínkou, aby uchazeči byli hudebně nadáni. Počet hudebníků v semináři nebyl ovšem nikdy tak vysoký, aby umožňoval silné obsazení při akcích, které některé koleje pořádaly například pod širým nebem, a proto se jistě počítalo s pomocí ostatních studentů. Základní obsazení ve figurální hudbě se ani u jezuitů podstatně nelišilo od obsazení, o kterém jsme již hovořili. (Například roku 1680 bylo v semináři sv. Františka Xaverského v Olomouci 24 hudebníků s kvalifikací: 3 diskantisté, 3 altisté, 3 tenoristé, 1 basista, 3 houslisté, 1 violonista, 5 trubačů na žesťové nástroje nebo cinky, 2 varhaníci.) Jezuité byli i prvními a hlavními pěstiteli školských her, jejichž součástí byla také hudba, a od druhé poloviny 17. století provozovali též melodramata (druh scénického duchovního oratoria). Olomoučtí jezuité hrávali tato melodramata v letech 1723—1738 a pak s přestávkami až do roku 1754, vždy na Květnou neděli před několikatisícovým obecenstvem pod širým nebem.

Neméně aktivní byli v hudbě i piaristé. Také oni měli speciální hudební semináře, ve kterých bylo umožněno hudebně nadaným chlapcům z chudých rodin zdarma získat všeobecné a hudební vzdělání, a také v jejich školském systému byl kladen zvláštní důraz na hudbu. Na rozdíl od jezuitů věnovali se členové piaristického řádu aktivně hudbě i jako kněží a mnozí prosluli jako chrámoví skladatelé a hudební pedagogové (V. Kalous, A. Mašát, A. Brosmann ad.). Také piaristé pěstovali školní divadlo, do kterého vkládali drobné hudební vložky; kroměřížští piaristé byli hudebně na takové výši, že v letech 1727—1738 prováděli u biskupského dvora v Kroměříži dokonce italské a latinské opery. O hudebním životě u piaristů jsme poměrně dobře zpraveni z podrobných analýz jednotlivých kolejí a především z hudebních

inventářů. Ostatní řeholní instituce pěstovaly převážně jen chrámovou hudbu.

V některých klášterech a kolejích bylo povoleno v době masopustu pořádat hudební zábavy v refektáři. Při těchto zábavách přicházely ke slovu nejružnější druhy světských instrumentálních nebo vokálních skladeb, které prováděli novici nebo žáci. Častým námětem byly humorně zpracované historické nebo válečné příběhy (například písně o úspěších Evžena Savojského), příhody z žakovského nebo klášterního života, vyhocené až do sarkasmu, líčení neohrabanosti a nevzdělanosti venkovanů apod. Vítány byly též naivní zvukomalebné efekty napodobující střelbu, hlasy zvířat, zpěv poutníků atd. Mezi těmito anonymními hříčkami však zazněly i virtuózní sonáty H. Bibera nebo triové sonáty A. Corelliho. I když v tomto repertoáru byla zastoupena umělecká hudba, převažovala v něm tendence nepřilíš náročného hudebního pobavení.

**CHRÁMOVÁ HUDBA V PRAZE** Skutečnou velmocí v chrámové hudbě byla Praha, ve které bylo nakupeno na poměrně malé ploše množství kostelů a klášterů, které se vzájemně předstihovaly ve figurálních produkcích. K nejznámějším kostelům po hudební stránce patřily v době baroka Sv. František Serafínský u křižovníků u Karlova mostu (velmistry křižovníckého řádu bývali v té době pravidelně pražští arcibiskupové), jezuitské kostely sv. Salvátora v Klementinu, sv. Mikuláše na Malé Straně a sv. Ignáce na Novém Městě, Sv. Jakub u minoritů, P. Maria pod řetězem u maltézů, sv. Michal u servitů, sv. Mikuláš u benediktýnů, P. Maria před Týnem, sv. Martin, Svatovítský chrám, P. Maria na Strahově, Loreta. Kromě Lorety, křižovníků a Sv. Víta, odkud jsou dochovány hudební sbírky z 18. století, jsou však naše vědomosti o hudbě v ostatních kostelích nepatrné. Hudba pražských kostelů z doby před rokem 1700 zůstává zatím zcela neznáma. V Brně proslul v době baroka chrámovou hudbou městský farní kostel sv. Jakuba, augustiniánský kostel sv. Tomáše, jezuitský kostel P. Marie, minoritský kostel sv. Janů a kapitulní kostel sv. Petra a Pavla. Také z Brna jsme podrobně informováni jen o hudbě v 18. století u Sv. Jakuba a u augustiniánů, zatímco doklady ze 17. století zde téměř chybějí.

**ŠLECHTICKÉ KAPELY** Stavovské rozdílly v době baroka nedovolovaly šlechtě, aby poslouchala stejnou hudbu jako měšťané nebo dokonce sedláci. Čím mocnější feudál, tím více se snažil odlišit se od svých poddaných a na svém panství hrát roli absolutního vládce. Každý zámožnější šlechtic měl i své hudebníky a jen výjimečně používal služeb hudebníků městských; prolínání lidových prvků do zámecké hudby, které známe ze Slovenska, bylo v českých zemích jen nepatrné. Náznaky symbiózy lidové hudby s hudbou zámeckou známe zatím jen z Blanska, kde kapela hraběte Arnošta Leopolda Gellhorna měla v inventáři též mandoru, buben a dudy, a z Manětína, kde v dvacátých letech 18. století koncertoval občas na zámku místní cimbalista. Pro českou šlechtu bylo typické, že většinou používala k hudebním službám své poddané (komorníky, sluhy, stolníky, úředníky apod.) a nezaměstnávala svobodné hudebníky za plat. Hudebně nadaní poddaní měli často přednost při přijímání do panské služby, která tehdy znamenala již malou kariéru. I když jim panstvo

někdy umožnilo hlubší hudební vzdělání, zůstávali v jeho očích stále jen pohrdanými poddanými a svou hudební kvalifikaci uplatňovali jen v rámci řady jiných služebnických povinností. Zdá se také, že hudebníci ve službách české šlechty byli v průměru méně honorováni než hudebníci v kapelách v Rakousku nebo v Německu. P. Vejvanovský dostával roku 1693 jako vedoucí biskupské kapely v Kroměříži 180 zlatých ročně, zatímco bývalý koncertní mistr téže kapely H. I. Biber dosáhl roku 1700 u arcibiskupského dvora v Salcburku ročního platu 700 zlatých. Nízké platy byly nejčastějším důvodem nespokojenosti, zatímco moment sociálního ponížení, navenek vyjádřený povinností nosit uniformu (livrej), nehrál v této době ještě takovou roli jako v následující epoše.

Šlechtické kapely pěstovaly ryze funkční druhy hudby taneční a chrámové. Dokazují to dochované inventáře a sbírky šlechtických kapel, které vedle chrámových skladeb obsahují hlavně tance a taneční suity. Od tanců měšťanských se tance šlechty lišily větší stylizovaností, nástrojovým obsazením a zastoupením většího počtu druhů. (Na nás dnes tyto tance působí tak stylizovaně, že jsme nakloněni vidět v nich koncertní hudbu, zatímco ve své době byly skutečně určeny spíše k tanci než k poslechu.) Dvorská reprezentace ovšem vyžadovala, aby hudbě byla věnována zvláštní péče i v kostelích, které byly v sídle vrchnosti; v 17. století, kdy kvalifikovaných hudebníků nebyl ještě nadbytek, patřilo pěstování chrámové hudby k hlavním úkolům šlechtických kapel. Přitom došlo k úzké symbióze mezi světskou hudbou aristokracie a hudbou kostelní, která nadlouho poznamenala vývoj chrámové figurální hudby. Poněvadž šlechta reprezentovala boha na zemi hned po biskupech, byly i vnější projevy jejího životního stylu považovány za důstojné a vhodné pro bohoslužbu.

Pěstování světské hudby pouze pro poslech se v 17. století vyskytovalo u zámeckých kapel jen ve velmi omezené míře. Zdá se, že funkci ušlechtilé zábavy začaly plnit některé kapely až kolem roku 1700. Snad tomu tak bylo v kapele svob. pána Ludvíka Josefa Hartiga (kde začínal svou kariéru J. D. Zelenka), v morzinovské kapele v Praze, v markrabské kapele v Ostrově a u hraběte z Klenova v Nových Benátkách. Nesmí nás mást, že v inventářích z konce 17. století je zastoupen velký počet instrumentálních sonát: většina z nich plnila totiž úlohu chrámových sonát ke graduale, offertoriu nebo communiu a neměla úlohu světské poslechové hudby. Ještě na počátku 18. století upoutávala českou šlechtu spíše zábavná lovecká a taneční hudba než ansámblová instrumentální hudba vyšších estetických nároků.

S kapelami souvisí jen nepřímou osobní záliba některých šlechticů ve hře na hudební nástroje. Někteří šlechtičtí diletanty dosáhli výborné úrovně ve hře na loutnu a kytaru (srov. s. 165), cembalo (např. Karolina Questenbergová a zmíněný hrabě Hartig) nebo ve zpěvu (hr. Marie Gabriela Lažanská). Za vynikajícího instrumentalistu označil B. J. Dlabač též hraběte Františka Václava Trautmannsdorfa a Kryštofa Vratislava z Mitrovic. Je až nápadné, že o podobných hudebních virtuosech z měšťanských kruhů nemáme u nás v době baroka zpráv.

Šlechtické kapely si nesmíme představovat jako pravidelné, dlouhodobé instituce. Mnohé měly jen příležitostný charakter a jejich existenci lze jen stěží prokázat.

Činnost kapely byla vždy závislá na osobním vztahu vládnoucího představitele rodu k hudbě, s jeho smrtí se zpravidla rozpadla i kapela. Z těchto důvodů měly šlechtické kapely epizodický ráz a pokud neúčinkovaly v kostele, jejich vliv sahal zřídka za zdi příslušné rezidence. Otázkou proto zůstává, jak a zda vůbec hudba v českých zámcích přispěla k evropskému hudebnímu vývoji.

Dějiny šlechtických kapel jsou dosud nejpodrobněji zpracovány na Moravě, z ostatních kapel české šlechty se z této doby v nejlepším případě dochovaly pouze inventáře. Prozatím jsou z pobělohorské doby známy tyto kapely:

kníže Vilém Auersperg, Praha	před 1747
markrabí Ludvík Vilém z Badenu, Ostrov	cca 1696—1716?
hrabata Collaltové, Brtnice	cca 1680—cca 1760
hrabě František Josef Černín, Jindřichův Hradec	cca 1720—1733
hrabě Walter František Dittrichštejn, Brno	před 1733
hrabě Karel Maximilián Dittrichštejn, Brno	před 1740
kníže Jan Kristián Eggenberg, Český Krumlov	cca 1664—1710
hrabě Arnošt Leopold Gellhorn, Blansko	1694—1702
hrabě Ludvík Josef Hartig, Praha	před 1709—1735?
hrabě Leopold Ferdinand Kinský, Praha	cca 1730—1760
hrabě Ignác Sigmund z Klenova, Nové Benátky	1720—1764?
hraběnka Marie Gabriela Lažanská, Manětín	1711—1727?
hrabě Karel Liechtenstein-Castelcorn, olomoucký biskup, Kroměříž	1664—1695
kníže Filip Hyacint Lobkovic, Roudnice n. Labem	1680—1734
kníže Mannsfeld, Praha	cca 1738
kníže Martinic, Praha	cca 1667—?
hrabě Václav Morzin, Praha	cca 1725
hrabě Ferdinand Maximilián František Morzin, Dolní Lukavice	1708—cca 1760
hrabě Bedřich Oppersdorf	cca 1643
hrabě Jan Adam z Questenbergu, Jaroměřice n. Rokytnou	cca 1706—1752
hrabě František Antonín Rottal, Holešov	1731—1740
hrabě Julius ze Salmu, Tovačov	1650—1697
hrabě Jan Arnošt Schaffgotsch, Praha	cca 1700—1747
hrabě Wolfgang Hannibal ze Schrattenbachu, olomoucký biskup a kardinál, Kroměříž	1711—1738
hrabě František Antonín Sporck Kuks, Praha	cca 1680—1738
hrabě Matyáš z Thurnu a Vallessassiny, Brno, Olomouc	cca 1709—1746
hrabě František Václav Trautmannsdorf, Litomyšl	cca 1720—1753
hrabě Kryštof Vratislav z Mitrovic, Praha	cca 1625—1645
hrabě Jan Jáchym ze Žerotína, Velké Losiny	cca 1690—1716
hrabě Přemysl ze Žerotína, Velké Losiny	cca 1650—1673
hrabě ze Žerotína, Olomouc	před 1740

**HUDEBNÍ AKADEMIE V PRAZE** Roku 1713 vznikl v Praze pokus zřídit veřejně přístupnou koncertní instituci po vzoru některých evropských měst (zvl. Vratislavi) s názvem *Hudební akademie*. Ač žádost o její zřízení podepsali 4 měšťané – hudebníci, rozhodující slovo v ní měla vysoká pražská šlechta. Prorektorem akademie byl ustanoven svob. pán (od 1719 hrabě) Ludvík Josef Hartig, který platil za nejvyšší pražskou hudební autoritu. Akademie zahájila svou činnost 4. 5. 1713 a existovala pod Hartigovou záštitou nejméně do roku 1717; scházela se v domě U železných dveří

v Jilské ulici. Posláním Hudební akademie bylo pořádat členské koncerty každý čtvrtek, s výjimkou Zeleného čtvrtku a svátku Božího těla. Zúčastnit se mohl každý, kdo zaplatil buď roční předplatné 8 zl., nebo jednotlivé vstupné 1 zl. Program trval vždy asi 3 hodiny a podle svědectví G. H. Stölzela byl pravidelně zahajován francouzskou orchestrální ouverturou, po ní následovala instrumentální a vokální sóla a na závěr se hrála orchestrální sonáta (symfonie?). Orchester byl nejspíše složen z členů kapel pražské šlechty, jako sólisté vystupovali šlechtičtí i jiní diletanti a též cizí hudebníci cestující přes Prahu. O činnosti, programech a účinkujících této první veřejné koncertní instituce v Čechách se zatím nepodařilo najít podrobnější doklady.

**POLNÍ TRUBAČI** Samostatnou a stavovsky privilegovanou vrstvu hudebníků tvořili polní trubači. Po dvou letech učení u mistra dostávali výuční list, ale sami směli přijímat učně až po 7 letech vojenské služby včetně účasti na válečném tažení; pak sloužili buď dále v armádě, nebo u šlechty. Přes tyto tvrdé podmínky měla většina trubačů latinské školy a mohla proto zastávat i náročnější úřednické funkce. Polní trubači měli přednostní právo troubit na trumpety před všemi ostatními, byť kvalifikovanějšími kategoriemi hudebníků, a studenti nebo měšťtí trubači je směli zastoupit jen v kostele. O společenské váze titulu polní trubač svědčí skutečnost, že vedoucí kapely olomouckého biskupa P. Vejvanovský jej používal až do konce svého života.

Zlatou dobou polních trubačů bylo válečné století sedmnácté. Po roce 1700 polních trubačů ubývalo a klesala i jejich společenská prestiž. Podíl na tom měla nejen silná konkurence trubačů z řad studentů a vězňích trubačů, ale též rostoucí záliba v lesním rohu. Lesní roh, používaný původně jen při lovech, začal brzy po roce 1710 pronikat i do kostela a vytlačovat odtud privilegované klariny. Roku 1717 bylo v Praze tolik trubačů na lesní roh, že vytvářeli samostatné soubory a byla nařízena jejich evidence. Na druhé straně vzrůstala záliba ve vytrubování v kostele a při procesích a polních trubačů se nedostávalo. V roce 1721 žilo na Moravě jen 12 polních trubačů, kteří nestačili zvládnout všechny úkoly. Polní trubači, kteří již nemohli pro stáří sloužit v armádě, usilovali v Praze, Brně a Olomouci o přijetí mezi zaměstnance zemských stavů při zachování privilegií, která udělil polním a dvorním trubačům v celé říši Ferdinand II. (1623) a Ferdinand III. (1653). Moravští polní trubači byli přijati za placené zaměstnance zemského sněmu pod názvem *Zemští trubači a tympanisté* již roku 1702, zatímco pražským trubačům se tohoto cíle nikdy nepodařilo dosáhnout.

Po roce 1700 se v Praze poprvé setkáváme též s vojenskou plukovní hudbou: při veřejných plesích, které pořádal v masopustní době Jan Samuel Vusfn v letech 1724—1726, vyhrávala hudba Sikingenského pluku. Táž kapela vystoupila v roce 1726 při svěcení nové kaple Zvěstování P. Marie. Z toho je patrné, že šlo o soubor poměrně bohatě nástrojově obsazený a mnohostranně použitelný.

**MĚŠTŠTÍ HUDEBNÍCI** O světskou hudbu nižších stavů bylo v 17. století rovněž postaráno. Většina měst zaměstnávala od dávných dob trubače, kterým se říkalo vězňní trubači nebo prostě vězňní (německy *Türmer*, *Thurner*), protože tito hudebníci skutečně na věžích i bydleli. Města, kde tito trubači působili, dodnes poznáme podle

charakteristických ochozů na věžích radnic nebo kostelů. Prvotní funkce věžních trubačů byla strážní a signální. Během 17. století, hlavně po třicetileté válce, k ní přistoupila též funkce reprezentační (troubení při veřejných slavnostech, církevních svátcích, výročních trzích) a taneční (hra k tanci při křtinách, svatbách a životních jubileích měšťanů). Charakteristickými nástroji věžních trubačů byly trombóny a cinky, používání trompet bylo zde omezeno výsadami udělenými polním trubačům. Také věžní trubači odvozovali svá práva v českých zemích od privilegia krále Vladislava II. z roku 1497. V souvislosti s postupnou přeměnou věžních trubačů v městské hudebníky se jejich instrumentář obohatil o smyčcové a drnkací nástroje, šalmaje, cembalo, regál apod. Věžní trubači bývali většinou smluvně zavázáni vypomáhat se svými lidmi ve figurální hudbě v kostele jako instrumentalisté, což pro ně – vedle platu od města a odměn za služby měšťanům – znamenalo třetí pravidelný zdroj příjmu. Nemůžeme však s určitostí tvrdit, že věžní trubači plnili funkce městských hudebníků ve všech městech. Věžní trubači existovali v době baroka prokazatelně v těchto městech: Brno, České Budějovice, Domažlice, Frýdlant, Holešov, Hradec Králové, Hustopeče u Brna, Jindřichův Hradec, Klatovy, Kroměříž, Kunštát, Liberec, Lipník, Litoměřice, Litovel, Louny, Mikulov, Mladá Boleslav, Moravská Třebová, Most, Olomouc, Pelhřimov, Písek, Polička, Prachatice, Prostějov, Tábor, Velké Meziříčí, Znojmo aj.

Zatímco o věžních trubačích vždy nevíme, zda tvořili samostatný cech, jsme zpraveni alespoň z některých míst o existenci muzikantských cechů, tzv. muzikářů. Tyto cechy máme doloženy převážně v Čechách, například v Bečově n. Teplou, Bělé p. Bezdězem, Doksech, Chebu, Chlumci n. Cidlinou, Jindřichově Hradci, Kutné Hoře, Mnichově Hradišti a v Praze. Měly podobné stanovy jako literátská bratrstva a plnily podobné úkoly jako věžní trubači. V Jindřichově Hradci byli hudebníci přijímáni do cechu až po zkoušce u trubače. Pražští muzikáři pěstovali pouze taneční hudbu a od roku 1727 hrávali též na zmíněných plesích J. S. Vusna. Z matrik větších moravských měst známe zase jména mnohých hudebníků, kteří jsou označováni jen jako muzikanti. Také tito lidé se živili pouze hudbou, nejspíše taneční. Nevíme, zda byli cechovně organizováni, sociálně však stáli mezi ostatními kategoriemi hudebníků na nejnižším místě. V Praze hrávali až do místodržitelova zákazu v roce 1718 k veřejným tanečním zábavám též studentské kapely.

V místech s velkým počtem židovského obyvatelstva existovaly též židovské kapely. Jejich působnost se nejčastěji omezovala jen na židovské obyvatelstvo, ale v Praze hrávali židé v polovině 17. století i k zásnubám, svatbám a křtinám křesťanů, což vyvolalo roku 1650 rozhořčený protest křesťanských hudebníků. Téhož roku kardinál Harrach a později roku 1691 znovu císař Leopold I. potvrdili židovským hudebníkům staré právo hrát i pro křesťany. Židé se nevěnovali jen taneční hudbě, ale pěstovali též každý pátek večer v synagóze uměleckou instrumentální hudbu. Roku 1716 uspořádali oslavný koncert na počest narození císařského prince, ve kterém účinkovalo 9 trubačů, 8 houslistů, 4 hornisté, 4 tympanisté a varhaník. Židovské kapely máme doloženy v pobělohorské době též v Jindřichově Hradci, Lipníku, Hranicích a Bzenci. Bzenecká kapela se skládala ze dvou houslistů, basisty



a cimbalisty. Zdá se, že podobné obsazení měly i židovské taneční kapely v Praze v 17. století. Dochovaný výčet hudebníků pražských židovských kapel z roku 1651 dovoluje totiž usuzovat na obsazení: 2 houslisté, basista, cimbalista nebo cembalista. Židovské kapely byly oblíbeny asi proto, že byly levnější a vyznačovaly se rázovitým přednesem. Sám F. Benda vzpomínal s obdivem na hru slepého židovského houslisty Loebla, v jehož kapele ve svém rodišti v mládí hrával.

**POČÁTKY OPERY V ČECHÁCH** Opera se dostávala do Čech v 17. století jen s císařským dvorem, což se stalo během sta let jen třikrát. Do styku s ní přišel nepatrný počet lidí, a proto také nemohla vzbudit větší zájem. Kromě toho byla tehdejší opera neobyčejně nákladnou záležitostí. Například Zamponiho opera *Ulisse al Isola di Circe*, uvedená roku 1650 pod patronací olomouckého biskupa arcivévody Leopolda Viléma v Bruselu, stála 50 000 zlatých. Z těchto důvodů nezatažili po opeře ani nejbohatší feudálové v Čechách, nehledě k tomu, že by museli angažovat italské zpěváky, poněvadž domácí pěvecké sly by na tento úkol nestačily. Ke změně došlo po roce 1700. Nákladný typ benátské opery se vyžíval a po Evropě se začala šířit tzv. neapolská opera, která kladla největší důraz na hlasovou virtuozitu sólistů a omezovala scénický aparát. Propagovaly ji kočovné italské operní společnosti, které se buď daly najímat do soukromých služeb šlechtických dvorů, nebo si pronajímaly divadelní sály ve městech, kde hrály za vstupné. Impresářiové těchto společností slučovali často v jedné osobě kapelníka, skladatele i libretistu a celý soubor se skládal z lidí, kteří si věděli rady se všemi dramatickými disciplínami od opery až po pantomimu. (Takovou byla i benátská společnost G. F. Sartoria, která hrála v Praze v tzv. Regnardovském domě v letech 1701—1705. Kromě několika libret a drobných zpráv o její činnosti nic nevíme. Neodnesla si patrně nejlepší zkušenosti, protože po jejím odchodu nenavštívila Prahu téměř 20 let žádná podobná společnost.) Teprve ve dvacátých letech 18. století se přece jen probudil u české aristokracie vážnější zájem o operu. Původně byl uváděn do přímé souvislosti s ohlasem korunnovačnické opery J. J. Fuxe *Costanza e Fortezza* (viz s. 164), ve skutečnosti si však někteří feudálové zřídili soukromé operní scény mnohem dříve.

**OPERA V JAROMĚŘICÍCH, KROMĚŘÍŽI A VE VYŠKOVĚ** Již od roku 1722 dal provádět opery ve svém zámku v Jaroměřicích n. Rokytnou hrabě Jan Adam z Questenbergu. Operní provoz zde dosáhl takové intenzity, že během roku 1738 bylo nastudováno 8 oper. I když hrabě byl v osobním styku s vídeňskými hudebníky a skladateli A. Caldarou, Francescem a Ignaziem Contim, N. Porporou, G. Bonnoncinim a dvorním divadelním výtvarníkem G. Galli-Bibienou, prováděli opery jeho jaroměřičtí poddaní. Pro podmínky jaroměřické scény upravoval italské opery Questenbergův kapelník F. V. Míča (1694—1744), který byl obratný, ale nepřilíh osobitý skladatel. Pro jaroměřickou operu bylo typické zapojení místních poddaných do operního dění jako účinkujících i jako diváků, což bylo v té době patrně evropskou raritou. Zpěváci, instrumentalisté a tanečníci byli jaroměřičtí občané. Aby měli poddaní z opery větší užitek, dal hrabě provádět některé opery v českém pře-

kladu, což bylo v době všeobecné nadvlády italštiny na operních scénách vzácným jevem. (Například v roce 1730 byla zde česky provedena Míšova opera *O původu Jaroměřic*.) Českými představeními a občasným připuštěním poddaných do divadla nesledoval hrabě jen osvětové cíle, ale též utvrzení své autority. Opera se v Jaroměřicích udržela až do roku 1750. V jejím repertoáru převládali tehdy oblíbení autoři: A. Bioni, A. Constantini, E. Bambini, B. Galuppi, M. Lucchini, G. Giacomelli, D. Sarri, L. Leo, L. Vinci, G. B. Pergolesi, J. A. Hasse. Nové opery získával hrabě přímo z Vídně, Benátek a Neapole, členové jeho kapely udržovali styky s Vídní, Brnem, Holešovem, Olomoucí, Prahou a snad i s Kuksem. Přesto nelze společenský dosah jaroměřického operního ohniska přeceňovat. Šlo o feudální instituci, jejíž přímý vliv málokdy přesáhl hranice panství.

Podobného typu, ale užšího společenského dosahu byla opera, kterou dal ve stejné době provádět ve svých rezidencích v Kroměříži a ve Vyškově olomoucký biskup kardinál Wolfgang ze Schrattenbachu. Schrattenbachův zájem o tuto hudební formu byl nepochybně podněten jeho dvouletým pobytem (1719—1721) ve funkci místokrále v Neapoli, středisku světové operní tvorby. Po návratu na Moravu dal kardinál provádět svými hudebníky a za vydatné pomoci chovanců piaristického hudebního semináře v Kroměříži v letech 1722—1737 opery od G. Bonnonciniho, E. Peliho, G. Giacomelliho, J. A. Hasseho, N. Porpory, L. Lea a též od jednoho ze svých kapelníků Václava Matyáše Gureckého, odchovance kroměřížských piaristů a žáka A. Caldary. Zpočátku řídil operní představení Neapolitán A. Leporati (asi do roku 1729), po něm Gurecký a v letech 1736—1738 snad C. Tessarini. V operách zpívali blíže neznámí Italové a studenti piaristického semináře, mezi nimiž byli také dva výborní italští hudebníci Carlo a Giuseppe Zuccariové. Kromě italských oper byly na Schrattenbachově dvoře provedeny též latinské opery, což byla zásluha rektora piaristického semináře, skladatele P. J. Kopeckého (*P. David a s. Joanne*).

**OPERA V KUKSU A V PRAZE** Když bývalý královský místodržící hrabě František Antonín Sporck (1662—1738) vybudoval po roce 1720 své lázně v Kuksu, velice mu záleželo na tom, aby je navštěvovala česká šlechta. Měla tomu napomoci mimo jiné i opera. Jako první měla být operou uctěna kněžna Eleonora Amálie Schwarzenbergová, která se vydala do Kuksu na pokyn císařovny. Hrabě Sporck pozval k této příležitosti v polovině roku 1724 do Kuksu operní společnost Antonia Denzia přímo z Benátek. Sporckův původní záměr se sice zhatil, protože společnost dorazila do Kuksu až po odchodu kněžny, ale přesto ihned zahájila činnost. Denziova společnost měla celkem 23 osob, z toho 7 zpěváků, 6 zpěvaček, kapelníka a výtvarníka. Od 15. srpna až do 24. září hrála třikrát týdně po šest týdnů operu *Orlando furioso* od svého kapelníka G. A. Bionioho (některé prameny uvádějí jako autora A. Vivaldiho a Bionimu přisuzují jen recitativy). Poněvadž přes zimu provoz v lázních ochabl a česká šlechta se sjížděla do svých paláců v Praze, Sporck dal přes zimu Denziově k dispozici své pražské divadlo, které nařídil pro tento účel narychlo adaptovat. Denzio zde zahájil svou první pražskou sezónu 22. října 1724 opět

*Orlandem*, kterého vydržel hrát s velkým úspěchem celé dva měsíce. Jeho společnost tehdy čítala údajně jen 8 zpěváků a 11 instrumentalistů. Vstup do opery byl dovolen každému, kdo zaplatil vstupné, a šlechta měla možnost předplatit si lóži na celou sezónu za 70—160 zlatých. V Kuksu, kde bylo divadlo lépe vybaveno, hrál Denzio ještě v létě 1725 a 1726, zatímco v Praze se s potížemi udržel až do roku 1735. Přes řadu technických zlepšení v Sporckově pražském divadle a přes ožívování repertoáru novými inscenacemi začal již v sezóně 1725—1726 zájem šlechty o operu silně upadat, takže se někdy hrálo jen jednou v týdnu. Úpadku nezabránil ani Denziův útok na vlastenecké city Pražanů provedením opery *Praga nascente da Libussa e Primislaov* v roce 1734. Od roku 1729 se hrabě Sporck, upadnuvší do podezření z kacířství, přestal o operu starat a roku 1735 se Denziiova společnost pro dluhy rozpadla. Za 20 let své činnosti v Kuksu a v Praze (v létě 1726 též v Karlových Varech) uvedla celkem 57 oper. Většina z nich byla od benátských skladatelů A. Vivaldiho (7 oper), se kterým byl Denzio v úzkém styku, T. Albinoniho (6 oper), G. A. Bionniho (5 oper), A. Lottiho (4 opery) a teprve od roku 1729 se mezi autory oper objevil první neapolský skladatel (N. Porpora). Po Denziiově odchodu 1735 zůstala Praha bez opery až do roku 1737, kdy ve Sporckově divadle začal hrát Santo Lapis.

**OPERA V BRNĚ A HOLEŠOVĚ** Poměrně pozdě poznalo operu Brno. Na podzim roku 1732 povolila městská rada italskému impresářiovi Angelu Mingottimu, aby si postavil pod Špilberkem dřevěnou divadelní arénu a od roku 1734 mu dovolila hrát v novém městském divadle. Mingotti, v jehož ansámblu působili někteří členové bývalé Denziiovy společnosti, hrál v Brně od podzimu 1732 třikrát týdně „pro všechny stavy“ až do jara 1736, kdy odešel do Štýrského Hradce. Mingottiho společnost patřila k nejlepším v Evropě, o čemž svědčí i to, že hrála též v Hamburku, Lipsku, Drážďanech, v Bonnu a 1743—1746 i v Praze. Na rozdíl od Denzia preferoval Mingotti neapolské skladatele, jako byli A. Constantini, B. Galuppi, E. Bambini, M. Lucchini a D. Sarri. V létě, kdy se v brněnském divadle nehrálo, dávali se někteří členové společnosti najímat pro hudební produkce na panstvích moravské šlechty, zvláště k Rottalům do Holešova. Po odchodu Mingottiho společnosti nastala v Brně taková přetržka v operním provozu jako v Praze po odchodu A. Denzia, ale opera zde již nebyla pěstována tak často a na tak vysoké úrovni jako za Mingottiho.

Příklad hraběte Questenberga a kardinála Schrattenbacha i přítomnost vynikající operní společnosti v Brně podnítila k epizodickému opernímu podnikání v letech 1733—1739 též hraběte Františka Antonína Rottala v Holešově. Operu tu prováděli především členové hraběcí kapely, z nichž někteří později prosluli v cizině: v letech 1737—1740 řídil kapelu I. Holzbauer, který se jako jediný z hudebníků té doby u nás mohl honosit titulem *componista ducalis*, a v kapele účinkovali I. Mara (od roku 1742 činný v pruské dvorní kapele) a J. G. Orsler (od roku 1758 houslista vídeňské dvorní kapely). Mezi zpěváky nalézáme vedle zaměstnanců dvora a zpěváků z Mingottiho společnosti též členy hraběcí rodiny, což připomíná zvyklosti francouzského dvora; je z toho patrné, že opera měla v Holešově privátní, domácí ráz.

Základ repertoáru holešovské kapely tvořili neapolští skladatelé, I. Holzbauer a J. A. Hasse. Zánik opery a patrně i kapely v Holešově souvisel zřejmě se zákazem veřejných zábav po smrti Karla VI. a s úspornými opatřeními v důsledku válek s Pruskem.

**OHLAS OPERY V ČESKÝCH ZEMÍCH** Zvýšený zájem o operu je v té době patrný i u dalších šlechticů. Probošt brněnské kapituly hrabě Jan Matyáš z Thurnu a Vallessassiny (1683—1745) měl ve své hudební sbírce 12 kompletních oper a 18 oratorií, k ojedinělým operním představením došlo snad ve Valticích, v Litomyšli, Jindřichově Hradci a Českém Krumlově, ale doklady k tomu dosud nebyly nalezeny. Vědomosti o počátcích opery v českých zemích vůbec vykazují ještě velké mezery, podobně jako znalosti o šlechtických kapelách. Všeobecně lze říci, že opera k nám pronikla ve své pozdně barokní fázi a byla hlavní nositelkou slohově progresivních prvků. Přestože byla v Praze, v Brně a s výhradou i v Jaroměřicích dostupná i nižším společenským vrstvám, nevzbudila nikde trvalý zájem. Nejen šlechta, ale i měšťanstvo dávalo na sklonku vlády Karla VI. přednost lehčím scénickým žánrům. Zhodnocení oper, provedených u nás po roce 1700, je zatím téměř nemožné, poněvadž jejich hudba se z velké části nedochovala nebo je uložena v zahraničních archívech. Hlavními prameny pro dějiny opery u nás jsou tištěná operní libreta, která nám kromě skladatelova jména o hudbě neprozrazují nic.

---

## 4

---

**SPOLEČENSKÁ PODMÍNĚNOST BAROKNÍ HUDBY** Vstup baroka do českých zemí měl povahu kulturního importu. V oblasti výtvarných umění působil nový sloh převratně, protože vliv renesance byl v českých zemích velmi nevýrazný a nové umění se často střetávalo ještě s gotickým dědictvím; většina kostelů u nás měla v první polovině 17. století gotický ráz, poněvadž renesance se s výjimkou několika profánních staveb v našich zemích neuplatnila. Slohový přechod v literatuře a hudbě nebyl tak příkrý, protože v těchto oblastech navazovalo baroko na mladší slohové vrstvy renesance a humanismu. Nové umění neslo pečeť katolicity, modernosti a vyšší kultury, která mu v situaci po Bílé hoře zajišťovala postavení oficiálně uznávaného umění. Nový sloh však musel odpovídat i životnímu pocitu doby, neboť byl přijímán spontánně, rychle zdomácněl a stimuloval domácí tvorbu.

Baroko bylo v Evropě posledním slohovým obdobím, ve kterém byl charakter téměř veškeré hudby určován společenskou funkcí a byl na ní bytostně závislý. S touto vázaností hudby souviselo několik důležitých skutečností. Opakovatelnost funkce připouštěla i opakovatelnost nebo podobnost hudebního tvaru, což bylo často příčinou stereotypnosti některých druhů hudby i „beztrestného“ využívání hudebních myšlenek a postupů jiných skladatelů. Dějiny hudby však dokazují, že tyto skuteč-

nosti nebyly pro silné osobnosti brzdou a průměrným skladatelům usnadňovaly zařadit se mezi dobový standard. Vázanost hudby na společenskou funkci dávala ostatně každé hudbě přesný smysl a činila ji obecně srozumitelnou. Přesvědčení o obecné srozumitelnosti výrazových prostředků vedlo k pokusu o vytvoření kodexu všeobecně platných, typizovaných výrazových prostředků (viz dále nauku o figurách), a také některé nástroje, například trumpety, byly nositeli určitých významů.

Pro poučeného posluchače barokní doby byla při hodnocení díla rozhodující především úroveň skladatelské techniky. I když zvládnutí techniky není totožné s uměním, je jeho součástí a je objektivně posuzovatelné. Kdybychom podrobili rozboru hodnotící výroky hudebníků z doby baroka, zjistili bychom, že se u svých současníků nejvíce obdivovali technické dovednosti, která spočívala především ve správném vedení hlasů (kontrapunktu) a plynulé harmonii (generálním basu). Tím spíše je třeba upozornit na skutečnost, že se v českých hudebních pramenech 17. století nejdnou setkáme se skladbami, které svou neumělostí působí jako začátečnické pokusy. Sem patří instrumentální věty a písně J. K. Hirschmentzela, některé anonymní skladby v kroměřížském archívu, *Dialogus* děkana B. M. Zelenky a další. Zda je výskyt těchto primitivních skladeb typický pouze pro české hudební poměry, nedovedeme říci. Určité rozpaky vyvolávají i zralé skladby Vejvanovského, neboť jejich technická stránka je na biskupského kapelníka poměrně slabá. K mistrům českého hudebního baroka patří po technické stránce J. Brentner, Š. Bixi, B. M. Černoهورský, K. K. Gayer, V. G. Jacob, A. Michna, F. Tůma, Č. Vaňura a J. D. Zelenka.

**PRŮBĚH HUDEBNÍHO BAROKA V ČESKÝCH ZEMÍCH** Barokní sloh se v českých zemích projevil nejdříve ve skladbách importovaných z Itálie, jako byly například italské monodie ve sborníku císařského rady F. G. Troila z Lessothu (1612) nebo v tiscích G. Finettiho (v Příboře již 1614). Počátky domácí tvorby v novém slohu jsou nejasné, ale můžeme je klást s určitostí již do let třicetileté války. Obdobu italských monodií z první čtvrtiny 17. století v tvorbě českých skladatelů nenajdeme a dokonce ani nevíme, zda se čeští hudebníci mohli s nimi blíže seznámit. Druhy hudby, které v té době v Čechách převažovaly, nepřipouštěly ostatně uplatnění tohoto radikálního projevu nového stylu. V tvorbě českých hudebníků se nový sloh projevil především homofonií a generálním basem. První doloženou homofonií na české půdě představuje katolický kancionálek J. P. Svošovského, vydaný v roce 1624 v Litoměřicích, a *Magnificat* od J. Sixta z Lerchenfelsu, vytištěné 1626 tamtéž. Vyhraněnou homofonií se vyznačuje i *Česká mariánská muzika* od A. Michny z Otradovic (Praha 1647), která je současně dokladem výskytu prvního tištěného generálního basu v české hudbě. Generální bas však byl u nás znám již za třicetileté války. Dokazují to generálbasové party mší od blíže neznámého J. Kozelského a od kladrubského benediktýna J. K. Rybnického (zemřel 1639), zapsané ve sborníku skladeb děkanské knihovny v Rokycanech z první třetiny 17. století. Tento sborník obsahuje též doklady o dodatečném připojování generálbasového doprovodu ke skladbám minulé slohové epochy. Snad ještě dříve vznikl generální bas, uvedený mezi tabulaturami královského rychtáře v Uherském Hradišti 1632.

Barokní sloh se u nás nešířil rovnoměrně rychle a také nevytlačil naráz skladby staršího slohu. Tak například inventář Týnského kostela v Praze (1653) obsahoval pouze polyfonní „partes“ a starý sloh převažoval i v inventáři kůru v České Lípě (1652). Na mnohých kůrech, zvláště tam, kde se udržela literátská bratrstva, se ještě v sedmdesátých letech 17. století zpívaly české písně s melodií ve středním hlase, například v Příboře nebo v Rychnově n. Kněžnou. Dokladů o zdomácnění nového slohu známe zatím více z Moravy než z Čech, jak to dokazují inventáře z Kroměříže (1659), z Litovle (1672) a od strážnických piaristů (1675), vykazující pouze barokní repertoár. Na těchto kůrech proběhla stylová přeměna již koncem padesátých let 17. století. Z předchozí slohové epochy se na repertoáru udržovala do konce 17. století ještě některá díla Palestrinova, Gallusova (Handlova) a některé literátské vícehlasé úpravy českých duchovních písní s melodií v tenoru. Tento repertoár však byl po třicetileté válce na ústupu. Jinak však klade hudba první poloviny 17. století mnoho otázek. Jednou z nich je například hudební seminář v Oslavanech za vlády hrabata Althanů, pro jehož potřeby vyšla kromě učebnice C. Abbateho (viz s. 213) též první část monumentálně koncipované sbírky duchovních skladeb *Flores Verni* (Oslavany 1628). Mezi autory je v ní třikrát jmenován S. Bernardi s titulem M. (magister, musicus?) Oslaviensis, což dává podnět k domněnce, že tento skladatel měl před svým jmenováním kapelníkem katedrály v Salcburku (1628?) úzký vztah k Oslavanům.

Po třicetileté válce, kdy se české země dokořán otevřely románským vlivům, se u nás plně uplatnily i další rysy barokní hudby: obligátní použití hudebních nástrojů ve vokálních skladbách a jejich uplatnění v samostatných úsecích (sonátách, symfoních, ritornelech), dělení hlasů na sólové (in concerto) a sborové (in cappella, ripieno), uplatnění koncertantních principů v nejširším smyslu slova a recitativu v sólovém zpěvu, a konečně postupná rehabilitace kontrapunktu na generálbasovém základě.

**HUDEBNÍ ŘEČ: MELODIKA** Barokní melodika v podstatě zúžila dřívější mody na moderní dur a moll, modalita přežívala u nás do sedmdesátých až osmdesátých let 17. století v kolísání některých tónů stupnice, hlavně šestého a sedmého. Důraznost závěrů s důsledně zvyšovaným 7. stupněm byla využita jako členící a formový činitel. Akordický způsob hudební představivosti, daný generálním basem, umožnil též použití akordických prvků v melodice; ty se dříve objevovaly jen ojediněle. Dalším přínosem baroka v melodice byla koloratura sólových hlasů, založená na stupnicových bězích a sekvencích. V souvislosti s tím dodejme, že na rozdíl od předešlé epochy začaly být nejvyšší hlasy chápány jako nejpohyblivější, zatímco bas byl považován za poměrně statický hlas. Tato skutečnost vyplynula též z respektování specifických vlastností jednotlivých hlasů a nástrojů.

Barokní melodika vykazovala mnohem větší množství druhů a tvarů než melodika předešlého slohového období. Jejím východiskem zůstal až do počátku 18. století především lidský hlas a jeho technické možnosti; skladatelé počítali s lehkými, pohyblivými hlasy a s perfektní technikou. I u nás kvetlo v baroku improvizované zdo-

bení sólové melodie. Naše prameny ze 17. století obsahují jen nedůsledně naznačované trylky a po roce 1700 i opory. Poměrně nejbohatší ornamentiku měla loutnová hudba. Vokální party byly prováděny asi pestřeji, než jak nám je představují jejich notové záznamy. Často šlo spíše o regionální ozdobné manýry než o vypracovanou ornamentiku. Zdá se, že k tomuto druhu ozdob patří i finální floskule některých Michnových písní. T. B. Janovka uvedl ve svém slovníku (1701) již 8 různých ozdob, o nichž však nemůžeme tvrdit, zda byly u nás skutečně používány. Zvláštností jsou některé podrobně vypsané ozdoby v duchovních skladbách J. D. Zelenky. Objevem barokní hudby byla expresivní melodika a recitativ. Tyto výrazové prostředky se mohly uplatnit pouze v homofonii, kde byly umocňovány harmonií, nikoliv v polyfonii, kde se melodika musela podřizovat obecným zákonitostem vedení hlasů. U českých skladatelů najdeme recitativní prvky nejdříve u Adama Michny. Po třicetileté válce byly recitativní úseky a expresivní melodika běžné v sólových částech mší a jiných chrámových skladb. K jasnému oddělení recitativních částí od ariózní nebo sborové části skladby došlo až v první čtvrtině 18. století pod vlivem italské opery a oratoria.

V době baroka byly vytvořeny též idiomy charakteristické pro melodiku jednotlivých nástrojů, takže se nadále daly poznat na první pohled party smyčcových nástrojů (zvl. houslí) od partů vokálních nebo dechových. Tyto idiomy spočívaly v rozsahu a poloze partu, v možnosti rychlého opakování stejných tónů, v možnosti skoků, rozložených akordů, rychlých běhů apod. U nás můžeme tento proces sledovat až od šedesátých let 17. století v partech Liechtensteinovy kroměřížské hudební sbírky. Zatímco například Michnovy figurální skladby obsahují nástrojových idiomů poměrně málo, kompozice P. Vejvanovského počítají již s rozvinutou, charakteristickou instrumentální melodikou.

**METRIKA A RYTMIKA** Podstatně se v baroku změnila metroritmická základna hudby. Zatímco minulá slohová epocha udávala metroritmickým předznamenáním pouze poměr rytmických hodnot mezi sebou a rychlost pohybu, nabyla tato předznamenání v průběhu první poloviny 17. století povahy moderního taktu s první dobou pravidelně přízvučnou. V druhé polovině 17. století ztratilo metroritmické předznamenání až na výjimky funkci tempového údaje a plnilo již jen úlohu ukazatele metroritmické organizace taktu; tempo začalo být vypisováno slovy *grave*, *allegro*, *largo*, *vivace* atd. (Zatímco tedy v první polovině 17. století znamenalo předznamenání *allabreve* určité tempo, v druhé polovině století mohla být věta s tímto předznamenáním provedena v různém tempu.) Nové bylo v barokní metrice pojetí taktu jako neměnné číselné jednotky s konstantní soustavou přízvučných a nepřívzučných dob. V imitačních větách začalo být neobvyklé, aby nástupy tématu nerespektovaly řád těžkých a lehkých dob, poněvadž by narušovaly metroritmický půdorys. Jestliže imitace porušují půdorys přízvučných dob (např. v Michnově *Svatováclavské mši*, kolem 1669), jde o zřetelný archaismus. Jiným typickým archaismem v hudební metrice prvních dvou třetin 17. století byly též hemioly, používané převážně v závěrech: krátké změny lichého metra v sudé nebo naopak bez změny taktového před-

znamenání, naznačené pouze změnou tvaru nebo barvy not. Toto rytmické rozkolísání používal z českých skladatelů nejvíce Adam Michna ve svých českých písních. V chrámové hudbě se hemioly ojediněle udržely i po roce 1700 v dílech pražských skladatelů, např. u K. K. Gayera.

V okamžiku, kdy byla hudba spoutána taktem s pravidelným střídáním těžkých a lehkých dob, vyvstala nutnost nově řešit formu hudebního díla, protože pravidelnost členění usnadnila přehled po celku. Pravidelný návrat těžké taktové doby mj. způsobil, že se hudba dala silně ovlivnit tancem; podobně ve středověku nacházíme skladby, komponované na básnické předlohy s pravidelnou strofickou stavbou. Pravidelný metroritmický půdorys přijala mezi své výrazové prostředky i chrámová hudba, a tak bylo pronikání prvků taneční hudby do kostela těžko kontrolovatelné a prakticky neomezené. Zatímco jezuita Václav Šturm vytýkal ještě v roce 1576 českým bratřím, že uvedli do svých kancionálů některé nápěvy, které v mládí slyšel zpívat v krčmách, v roce 1647 už Adamu Michnovi žádná z církevních autorit nevytkla, že oslavuje Pannu Marii a svaté v rytmech dobových tanců.

**RECITATIV** Recitativ (nazývaný zpočátku *stile rappresentativo*) byl v baroku druhem hudby, jehož rytmus byl určován zákony řeči, a nikoliv pravidelnou pulsací těžkých a lehkých dob. Recitativ měl hlavní poslání v světských dramatických hudebních formách, v chrámové hudbě se vyskytoval v oratoriu, kantátě, ale též v některých partiích mší a jiných chrámových skladbách. Byl též samozřejmou složkou některých prokomponovaných školských melodramat. Čeští hudebníci 17. století recitativ dobře znali, i když jim byla odepřena návštěva oper. Kadence recitativů v duchovních skladbách většinou ještě respektovaly těžké taktové doby a nebyly metricky tak uvolněné jako recitativy pozdější italské opery. Lze se o tom přesvědčit na recitativních duchovních kankát ve zbrnce *Opella ecclesiastica* od J. A. Plánického (1723). Proslulý dualismus recitativu a árie vykrytalizoval u nás přibližně ve stejné době. Pokud jde o větnou sazbu, zaslouží si pozornost sborový recitativ. Ve snaze ušetřit čas a nezkrátit liturgický text zhudebňovali barokní skladatelé některé části textu, zvláště v nešporách, krátkými rytmickými hodnotami celého sboru na jednom akordu nebo s malými harmonickými změnami. Tato technika připomíná starodávné „falsi bordoni“ s tím rozdílem, že rytmus slov byl ve sborovém recitativu přesně členěn do taktu a též harmonie se podřizovala celkovému formálnímu rozvrhu skladby. Významnou novotou barokního sborového recitativu byla nová funkce hudebních nástrojů. Jejich úkolem bylo hudebně zpestřit jednotvárnost sborově skandovaného textu. Zatímco v 17. století byla většina nástrojů v těchto partiích vedena *colla parte*, v 18. století se party prvních a druhých houslí samostatně rozvinuly tak, že se dílo místy podobalo samostatné instrumentální skladbě, do které byly vokální hlasy teprve dodatečně vloženy.

**GENERÁLNÍ BAS A HARMONIE** Generální bas změnil od základu pohled na zvukovou strukturu hudby ze starého horizontálního nazírání v nazírání vertikální, akordické. Nauku o generálním basu v 17. století nicméně ještě nelze ztotožňovat s na-



ukou o tonální funkční harmonii, jak ji známe dnes. Generální bas byl původně jen pragmatickou pomůckou harmonické představitosti pro hráče na klávesové nástroje a pro skladatele, a teprve vertikální chápání hudebních souzvuků přivedlo později teoretiky k nauce o správném spojování akordů.

Provedení skladby bez continua, složeného z akordického a melodického nástroje, bylo v baroku nemyslitelné, poněvadž by na posluchače působilo prázdně. Potřeba continua byla tak silná, že v 17. století byly opatřovány dodatečně generálním basem i skladby minulého slohového období (viz s. 182). Ze stejného důvodu byly v pašijovém týdnu nahrazovány varhany strunným klávesovým nástrojem, poněvadž v tyto dny byla hra na varhany přísně zakázána.

Podobně jako v melodice, také v harmonické složce hudby 17. století byly redukovány staré mody na dur a moll. Z církevních modů byl poměrně nejdéle tolerován frygický modus, o kterém ještě M. Vogt poznamenal, že se hojně vyskytuje v kancionálech. I když někteří skladatelé označovali na počátku 18. století své skladby po staru I., II., III. toni atd., harmonická struktura těchto skladeb byla spíše durmollová v moderním smyslu než modální. Modalitu nejvíce narušilo zavádění citlivých tónů v kadencích, které se stalo pravidlem již v 16. století. Zbytky modálního cítění a častá změna harmonie v generálním basu obohacovala harmonickou stránku hudby 17. století, takže nám připadá zajímavější a pestřejší než harmonie století osmnáctého. Zhruba do šedesátých let 17. století nalézáme tu a tam i v dílech A. Michny překvapivé akordické spoje (nejčastěji terciové příbuznosti) a kuriózně harmonizované chromatické postupy, které byly v hudbě následující doby nemyslitelné. Užití těchto spojů lze vysvětlit jednak neujasněným tonálním cítěním, oslabeným modalitou, jednak zálibou skladatelů v expresivní hodnotě těchto spojů. Koncem 17. století se harmonie jako by zklidnila a ustálila na charakteristických spojeních základních funkcí.

**SEKVENCE A PARALELISMY** Akordy a výrazové možnosti jejich spojů byly fascinující novinkou. Je to patrné i na sekvenci, kterou předešlá slohová epocha neznala a kterou baroko povýšilo na základní stavební prvek hudební věty. Ještě teoretik z kláštera v Plasích M. Vogt rozvíjel v *Conclave* všechny myšlenky sekvencním způsobem, jako by sekvencování tématu mohlo nahradit nedostatek skladatelovy invence. Sekvence byla ceněna proto, že skýtala možnost rychlé harmonické změny a použití akordů, které by jinak zůstaly nevyužity. Tato okolnost působila v počátcích harmonie na hudebníky oslnivě. Z těchto důvodů nejsme oprávněni paušálně zazlívát barokním skladatelům nadužívání sekvence, která patří k nejcharakterističtějším stavebním prvkům barokní hudební věty. Než se sekvence stala mechanickým, stejnosměrným posouváním modelu ve stejném intervalu, prošla vývojem, který máme dobře doložen ve skladbách A. Michny: setkáváme se zde s několikanásobným přeložením motivu, ale nikoliv vždy ve stejném směru a ve stejném intervalu. Tento způsob, připomínající sekvenci, lze nazvat spíše posunutím motivu.

Již v 16. století využívala hudba paralelních tercií a sext. V době baroka se terciové (decimové) a sextové paralely staly charakteristickým útvarem nejen ve skladbách

pro dva melodické hlasy a continuo, ale i ve skladbách pro velké obsazení. Často byla harmonie věty utvářena tak, že kromě kadencí byla dvojice nejvyšších hlasů vedena převážně v tercích. Zatímco v Michnových figurálních skladbách (např. v *Amen*) měly paralelní tercie ještě povahu zdvojení melodie, v poslední třetině 17. století a v 18. století se staly výrazem živelné radosti z rychlého pohybu ve vyšších hlasech, nejčastěji v šestnáctinových hodnotách. Zálibu v tercování nelze vysvětlovat vlivy české lidové hudby, poněvadž tercování bylo charakteristické pro barokní hudbu celé Evropy, zatímco s jistotou nevíme, zda tento prostředek česká lidová hudba v té době vůbec znala.

**HOMOFONIE A KONTRAPUNKT** Pro začátek baroka až asi do poloviny 17. století bylo typické zdůrazňování homofonie, protože homofonie umožnila rozvoj výrazových hodnot, které byly charakteristické pro hudbu nového stylu. Způsob skladby s melodií v nejvyšším hlase a s ostatními hlasy stejně rytmizovanými nebyl před rokem 1600 něčím zcela neznámým, ale byl pouze okrajovým doplňkem polyfonie. Baroko vytvořilo s pomocí generálního basu typ homofonie, jejímž základem byl dvojhlas nejvyššího hlasu jako jediného nositele melodie a basu jako latentního představitele harmonie. Ostatní hlasy mohly být pojaty melodicky nesamostatně jako basem předurčená harmonická výplň. Vertikální souzvuky (harmonie) nabyly v homofonii dosud netušených výrazových možností. Také v české hudbě byla homofonie poznávacím znamením skladeb nového stylu (viz s. 182). Pro barokní homofonii byla typická snaha samostatně harmonizovat většinu rytmických hodnot v basu, takže změna harmonie v ní byla četnější než v homofonii následujícího slohu. Nejtypičtější barokní homofonií u nás jsou písňové skladby v Holanově kancionálu *Capella regia musicalis* (Praha 1693).

Z hlediska využívání hlasové polohy prodělala hudba v poslední třetině 17. století velkou změnu. Zatímco všechny klasické učebnice harmonie doporučují největší rozestup mezi basem a tenorem, obsazovali skladatelé 17. století někdy nižší (basovou a tenorovou) polohu hustěji. Přetěžování spodních zvukových poloh lze zčásti vysvětlit raně barokním instrumentářem, který používal řady nástrojů nízké polohy, zvl. trombonů a viol. Zvýšený důraz na housle v druhé polovině 17. století přispěl k tomu, že koncem 17. století přestala být spodní tónová poloha přetěžována a těžiště hudebního dění se soustředilo do jednočárkové a dvoučárkové oktávy. Je to též jedna z příčin, proč i hudba českých skladatelů po roce 1700 je ve srovnání s hudbou 17. století jakoby zvukově projasněná.

Kontrapunktické umění Bachovo, Händelovo a Fuxovo navodilo v 20. století mylnou představu, že kontrapunkt byl základní složkou barokní hudby. Ve skutečnosti si vedle kontrapunktu udržovala po celou dobu baroka své opodstatnění i homofonie; v jednotlivých fázích baroka se pouze měnil důraz na první nebo druhý druh sazby. Homofonie pochopitelně nevytlačila nikdy z hudební praxe polyfonii. Polyfonie byla základní sazbou vícehlasé hudby. Byla respektována katolickou církví po Tridentinu a obsahovala příliš vzácně hudebně estetické hodnoty, než aby se jich skladatelé chtěli zříci. Ostatně brzy se ukázalo, že polyfonie se docela dobře snáší s generálním basem a v tzv. smíšeném stylu (*stile misto*) je příjemnou změnou a dokonce ozdobou homofonní věty. Ani dvojhlas krajních hlasů v homofonní větě se trvale neobešel bez základních pouček kontrapunktu. I když

tědy první výboje nového stylu proběhly na poli homofonie, neztratila polyfonie své opodstatnění a všichni velcí skladatelé 17. století byli současně též vynikajícími kontrapunktiky.

**KONTRAPUNKT V DÍLECH DOMÁCÍCH AUTORŮ** Uvažujeme-li o kontrapunktu v českých zemích v době baroka, musíme zcela zapomenout jméno J. S. Bacha. Kontrapunkt, který od 17. století ovlivňoval naše skladatele, byl zcela jiného rodu. V 17. století byl reprezentován jmény A. Bertali, H. Biber, G. F. Sances, J. K. Kerll, G. Valentini, v 18. století jmény J. J. Fux, J. K. F. Fischer, A. Caldara, M. Öttl, J. G. Reinhardt a v oblasti varhanní hudby jmény G. Frescobaldi, J. J. Froberger, G. Muffat, A. Poglietti, J. Speth. Od Bachova kontrapunktu se jejich kontrapunkt lišil především menšími plochami, zřetězováním několika kratších úseků s obměněnými subjekty po způsobu *ricercaru*, příklonem k vokální a gregoriánské tematice, volnějším a méně důsledným zacházením s hlasy, jejich počtem i polohovým umístěním a hojnějším používáním sekvencí.

Kontrapunktická výzbroj českých skladatelů v 17. století nebyla velká. A. Michna a jeho starší vrstevník A. Mazák byli svým založením spíše homofonici, což bylo v jejich době hodnoceno jako přednost. Polyfonie Michnových figurálních skladeb se rozvíjela na krátkých subjektech a jejich imitační odpovědi málem narušovaly svou neukázněností harmonii věty. Byly však přirozenější a technicky dovednější než imitace o jeden a půl generace mladšího P. Vejvanovského. Vejvanovský tvořil v době, kdy se stalo normou zpracovávat některé části ve mších a motetech kontrapunkticky. Tuto zvyklost hleděl respektovat, ale s nevalným úspěchem; s imitacemi v přísném smyslu si nevěděl rady, a tak je nakonec jen naznačoval charakteristickými intervalovými kroky a rytmem. Jeho vrstevníci a snad bývalí spolužáci z Opavy H. Biber a Ph. J. Rittler ho převyšovali jak v kontrapunktu, tak ve skladebné technice.

Vyšší úroveň dosáhla kontrapunktická práce v dílech českých skladatelů první třetiny 18. století. Nejvíce děl tohoto druhu nám zanechali pražští skladatelé K. K. Gayer, V. G. Jacob, Š. Brixl, B. M. Černohorský, Č. Vaňura a A. Reichenauer. Kontrapunkt těchto skladatelů si nezadá s obratností a elegancí kontrapunktu jejich italských nebo vídeňských současníků. Byl více projevem spontánní radosti z imitací a komplementárního pohybu než výsledkem konstruktivistické spekulace. Imitační nebo fugované plochy nebyly až na výjimky příliš rozsáhlé, protože byly nejčastěji organickým článkem skladeb, ve kterých se rovnoměrně uplatňovala též homofonní technika. Ve střídání homofonních a kontrapunktických úseků smíme snad spatřovat jeden ze znaků stylu, který roku 1699 označil svatovítský kapelník M. F. Wentzely za německočeský. Obdivuhodně rozsáhlé, stavebně dokonale zvládnuté kontrapunktické plochy dokázal ve svých motetech vybudovat zejména Černohorský. Kolem roku 1700 došlo v Praze k pozoruhodnému oživení palestrinovské kompozice, které se vyznačovalo vokální polyfonní sazbou, oproštěnou od tehdy obvyklých instrumentalismů v melodice a vyloučením obligátních nástrojů s výjimkou generálbasové skupiny. Hlavním představitelem těchto archaizujících tendencí byl pražský varhaník J. A. Besnecker. Palestrinovské tendence však byly v té době typické i pro chrámovou hudbu vídeňské dvorní kapely. Podíl a úroveň kontrapunktu ve skladbách mimopraž-

ských skladatelů z této doby zatím nelze hodnotit pro nedostatečnou znalost pramen-  
né základny.

Výše uvedené skutečnosti se zdají potvrzovat starou tezi o sklonu české hudby k jednoduchosti a prostotě. Navíc si připomeňme, že výzkumy po druhé světové válce oslabily dřívější čestné postavení Černoorského jako zakladatele české varhanní kontrapunktické školy, aniž mu podstatně přidaly zásluh v oblasti vokálního kontrapunktu. Zato se dostalo od zahraničních muzikologů nového ocenění kontrapunktickému mistrovství J. D. Zelenky. Tento syn louňovického kantora, kontrabasista pražské Hartigovy kapely a od roku 1710 člen královské saské dvorní kapely v Drážďanech, dlouho zastíňovaný tehdy módním J. A. Hassem, se nyní jeví jako ojedinelý mistr kontrapunktu pozdního baroka. Na rozdíl od většiny skladatelů, kteří žili ve vlasti, byl pro Zelenku kontrapunkt (stejně jako pro J. S. Bacha) bytostnou vyjadřovací formou v době a prostředí, které kontrapunktu již nepřálo. Přesto dokázal Zelenka budovat ve svých 20 velkých mších (některé mají délku trvání až 90 minut) a v dalších chrámových skladbách obrovské kontrapunktické plochy osobního, neopakovatelného výrazu a obdivuhodné formální sevřenosti. Ať už považujeme Zelenku za výjimku či nikoliv, znamená jeho dílo rehabilitaci pověsti českého kontrapunktu v 18. století. Na své zhodnocení čeká ještě kontrapunkt F. I. A. Tůmy. Také tento skladatel napsal ve Vídni ve službách vdovy po císaři Karlu VI. množství ušlechtilé duchovní hudby, ve které kontrapunktu připadá významná role. Patrně nikoliv náhodou bylo Černoorskému, Zelenkovi a Tůmovi dopřáno poznat v mládí hudbu v evropských metropolích a studovat u slavných mistrů své doby.

**KONCERTANTNÍ PRINCIP** Za jeden z přínosů baroka se všeobecně považuje také koncertantní princip. Nemá nic společného s moderním instrumentálním koncertem a není ani alegorickým zápasem jednotlivců nebo skupin s doprovodným orchestrem. V 17. století byla považována za koncertantní veškerá hudba komponovaná ve *stile nuovo*. Koncertantnost byla spatřována v možnosti relativně samostatného uplatnění jednoho, několika nebo všech členů souboru v průběhu skladby. I když byly hlasy souboru členěny na koncertantní (*in concerto*) a ripienové (*in cappella*), nebyl mezi nimi po technické stránce činěn rozdíl. Koncertantní hlasy navíc vystupovaly i v místech tutti, kde byly pouze zesíleny ripienovými hlasy. Z těchto důvodů bývaly ripienové hlasy někdy předpisovány jen ad libitum a byly obsazovány poměrně malým počtem hráčů nebo zpěváků. Většina skladeb 17. století byla proveditelná i bez ripienových hlasů. V české hudbě je koncertantní princip naznačen již v *Magnificat* J. Sixta z Lerchenfeldu; v latinské figurální tvorbě A. Michny se stal samozřejmostí. Rovnováha v technické obtížnosti koncertantních a ripienových hlasů byla typická pro celou barokní hudbu. Výrazné odlišení virtuózních partí sólisty od statictějších partí doprovodného souboru bylo již dokladem raně klasického slohového cítění.

S koncertantností má mnoho společného vícesborovost. Polychorální princip, vy-  
pěstovaný na přelomu 16. a 17. století u Sv. Marka v Benátkách, se v průběhu 17.  
století rozšířil po celé Evropě a ještě počátkem 18. století kvetl v Rusku v díle V.  
Titova. Ve své klasické formě k nám přišel již v rudolfínské době a po třicetileté válce  
přetrvával v dílech benátských skladatelů, kteří tehdy působili ve Vídni. U nás byl  
polychoralitou nejvíce ovlivněn P. Vejvanovský ve svých duchovních skladbách.  
V jeho době se polychorální princip jen zřídka projevoval rozdělením hudebníků do  
dvou rovnocenných, vzájemně si odpovídajících sborů (chorus I., chorus II.), ale čast-  
těji tím, že daný soubor se dělil na různé kontrastní skupiny, například 3 vyšší hlasy

proti dvěma nižším, smyčce proti žesťům apod. Sestavy jednotlivých skupin nebyly stále pro celou skladbu, ale v jejím průběhu se měnily. Takový druh polychorality se pochopitelně velmi blížil koncertantnímu principu. Je pravděpodobné, že i tento druh polychorality počítal s různým prostorovým rozmištěním jednotlivých částí souboru. Posláním vícesborové techniky bylo obohatit zvukové kontrasty skladby. Koncem 17. století se vícesborovost vyžila a nadále jí bylo používáno jen při zvláštních příležitostech k dosažení zvukových efektů.

**FORMOVÉ PRINCIPY** Hudba 17. století neznala formu s vnitřní hierarchizovanou strukturou věty. Byl znám pouze princip stupňování a princip mechanického kontrastu. Z těchto důvodů byla například barokní sonáta volným útvarem bez závazné formy, forma vokálních skladeb byla ovlivňována obsahovou, syntaktickou nebo básnickou složkou textu. Pouze taneční formy měly nejčastěji dvoudílnou písňovou formu s repeticemi. Pro českou barokní hudbu, která byla z největší části určena pro kostel, byla typická forma, kterou lze nazvat multisekcionální. Mníme tím formu složenou z různého počtu různě dlouhých úseků, navazujících bezprostředně na sebe. Jednotlivé úseky měly různé metrum, různou délku i různé nástrojové obsazení a sazbu. Na první pohled je zřejmé, že tato forma vyplynula především z povahy textu, většinou prózy, a že byla teprve v druhé řadě ovlivňována hudebně tektonickými hledisky. V miniaturní podobě ji najdeme již v Michnových českých písních. Velmi podobnou formu měly ve stejné době chrámové sonáty, které u nás psal P. Vejvanovský. Další vývoj směřoval k cyklické formě, ve které se bývalé sekce (úseky) rozrostly v samostatné věty s vlastním formovým organismem. Také ve vokální hudbě kolem roku 1700 šel vývoj k omezení počtu částí se současným narůstáním jejich délky. Vnitřní výstavba vět byla založena na dosud osvědčených postupech: na opakování, sekvenci, obměňování (variaci), plynulém rozvíjení melodiky (Fortspinnungstechnik) nad motorickým basovým základem nebo technikou komplementárního pohybu, na kontrapunktické imitaci a na koncertantnosti. Střídání a kombinování těchto prvků však málokdy vytvářelo novou samostatnou strukturu vyššího řádu.

**VARIAČNÍ FORMY, FORMA ABA** Zdá se, že variování bylo v české hudbě uplatňováno nejdříve ve formě variací nad ostinátním basem, které byly v první polovině 17. století velmi rozšířeny v celé západoevropské hudbě. Na tomto principu vystavěl svou třetí mši v *Sacra et Litaniae* A. Michna (Praha 1654), ve které zopakoval osmitaktový bas s konstantní harmonií devětačtyřicetkrát. Michna sice zdaleka nebyl prvním skladatelem, který použil ostinátního basu k výstavbě mše, ale z neitalských zaalpských skladatelů byl asi jediný, kdo princip ostinata uplatnil důsledně a vynalézavě v celém mešním cyklu. Zatímco se ve variacích nad ostinátním basem často uplatňovaly polyfonní prvky, v 17. století nabyly na významu spíše variace vysloveně homofonní povahy, jejichž těžiště spočívalo ve virtuózních pasážích vedoucího melodického hlasu. I zde bylo často užíváno ostinátních chaconnových basů a harmonie zůstávala neměnná. V jednotlivých variacích bylo téma melodicky

obměňováno podle určité figury, která řešila nějaký problém hráčské techniky. I když z první poloviny 17. století neznáme z našeho území žádné skladby tohoto druhu, je pravděpodobné, že se u nás hrály variace na cembalo, spinet nebo klavichord, stejně jako variace pro housle s doprovodem generálního basu. Roku 1648 vyšlo dokonce v Praze v luxusním vydání 36 variací W. Ebnera na téma císaře Ferdinanda III. Variací pro housle a generální bas z doby po roce 1660 se dochovalo poměrně mnoho v Kroměříži: patří k nim zvláště skladby H. Bibera a některých anonymů. K variačním formám patřilo též double v tanečních větách, tj. variované opakování určitého tance s virtuózními pasážemi vedoucího hlasu, zpravidla prvních houslí.

Nejjednodušším způsobem výstavby formy bylo doslovné opakování celých úseků. Sem patří především forma da capo, která je totožná s formou ABA, ve které je díl B podstatně kratší než díl A. Ačkoliv tato forma se odedávna vyskytovala například v mešním Kyrie a v některých středověkých písních, nepoužil jí ani V. K. Holan ve skladbách svého kancionálu z roku 1693. Zdá se proto, že arie da capo se středním kontrastním dílem se u nás objevila až po roce 1700 pod vlivem árie operní. V naší domácí produkci se s ní v náznaku setkáváme v kantátách J. L. V. Dukáta *Cithara nova* (1707) a ve vyhraněné formě až v Brentnerově sbírce *Harmonica duodecatometria* (1716), dříve mylně nazývané *Harmonia divina*. Několikrátý návrat stejného motivu, připomínající rondovou formu, byl u nás rovněž znám a byl nejčastěji dán opakovaním stejné slovní fráze, jako je tomu v kantátě *Threnodia huius temporis* od J. I. F. Vojty.

**INSTRUMENTÁŘ: SMYČCOVÉ NÁSTROJE** V baroku došlo k zásadní změně instrumentáře. Řada dosavadních nástrojových typů nebo jejich členů v průběhu 17. století zanikla a udržely se nebo byly vynalezeny nástroje, které s většími nebo menšími zdokonaleními tvoří dosud základ symfonického orchestru. Na rozdíl od velmi pestrého renesančního instrumentáře, ve kterém byly jednotlivé nástrojové typy stavěny ve všech hlasových polohách, barokní instrumentář chápal jednotlivé typy nástrojů v úzké návaznosti na konkrétní hlasovou polohu a specifické technické možnosti nástroje. Poznání idiomů charakteristických pro melodiku a funkci jednotlivých nástrojů vedlo v 17. století k rozvoji samostatné literatury pro jednotlivé nástroje podle jejich zvukových vlastností a způsobu hry na ně. Rozvoj samostatných nástrojových technik však ještě nevyvolal smysl pro nástrojovou barvu, jak ji chápeme dnes.

Na základě materiálů hudební sbírky Karla Liechtensteina-Castelcorna v Kroměříži můžeme říci, že ještě po třicetileté válce u nás přežívala renesanční instrumentační praxe, která dovoľovala alternativní obsazení partů různými typy nástrojů stejné polohy, například violami místo trombóny nebo houslemi místo cinků. Speciální hrací techniku a výrazové prostředky si vytvořili nejdříve houslisté. V kroměřížské kapele bylo několik výborných houslistů, jako např. komorníci H. I. Biber, U. Heger a kaplan Ph. J. Rittler. Soudě podle houslových partů byl výborným houslistou nebo alespoň znalcem houslové virtuózní techniky i Vejvanovský. S obdobnou technickou vyspělostí se setkáváme též u našich hráčů na violu da gamba, pro kterou byla charakteristická vícehlasá hra v akordech. Zdá se, že v ansámblové hře byly různé typy viol během druhé poloviny 17. století redukovány na dnešní typ altové

violy se čtyřmi strunami, která byla označována jako altová, tenorová nebo diskantová podle polohy, ve které hrála. Basová poloha byla obsazována gambami a violony s různým ostruněním. A. Planyavsky se domnívá, že již v druhé polovině 17. století se na Moravě začalo užívat velkého kontrbasu. Smyčcové nástroje byly základem barokního instrumentáře a již před koncem 17. století se u nás ustálila v ansámblové hře praxe přidělovat dvojici prvních a druhých houslí vedoucí roli v melodice, pohybu a virtuoze, zatímco zmíněná altová viola byla degradována na pasivní, doprovodný nástroj s technicky nenáročnými party.

**DŘEVĚNÉ DECHOVÉ NÁSTROJE** Dřevěné dechové nástroje byly zastoupeny hlavně zobcovými flétnami, které byly stavěny ve všech hlasových polohách. Jejich skutečné použití v naší hudbě však není jasné. Zdá se, že byly používány převážně nebo výlučně v světské, zvláště taneční hudbě. I když ikonografické a literární doklady naznačují jejich použití i v hudbě chrámové, dochované hudební materiály to nepotvrzují; v rozsáhlé kroměřížské sbírce jsou zobcové flétny zastoupeny jen v několika světských skladbách. Od které doby se u nás začalo používat příčné flétny, není zatím známo, ale zdá se, že k tomu došlo až v druhém desetiletí 18. století. Podobné otazníky jsou též u šalmajů, u kterých nevíme, zda šlo o jednoplátkové nebo dvojplátkové nástroje. I jejich použití je doloženo pouze ve světské hudbě. Hoboj se u nás objevil v devadesátých letech 17. století; z té doby pochází o něm záznam v inventáři kroměřížské kapely a premonstráti na Hradisku u Olomouce se ve svých análech chlubil, že jejich hudebníci se naučili hrát na tento nástroj jako první na Moravě již roku 1695. Přesto, že šlo původně o nástroj vojenských hudeb, zdomácněl hoboj nejpozději kolem roku 1710 i v chrámové hudbě. Je možné, že býval veden paralelně s houslemi, a proto byl v materiálu vypisován jen tam, kde měl obligátní sólový part. Mnohem dříve se u nás ujal v chrámové hudbě fagot. V kroměřížské kapele byl běžný již v šedesátých letech, což dovoluje předpokládat, že v chrámové hudbě zdomácněl již před polovinou 17. století. Typické francouzské trio dvou hoboju a fagotu pěstoval ve svých instrumentálních dílech zvláště J. D. Zelenka, který vystupňoval technické nároky na tyto nástroje na hranici hratelnosti.

**CINKY, TROMBÓNY A TROMPETY** Neodmyslitelnou součástí hudby 17. století byly cinky a trombóny. Tyto nástroje byly typické pro instrumentář věžních trubačů. Poněvadž doménou cinků byla diskantová poloha, sloužily často jako náhrada za trumpety. Cink byl poměrně často předpisován v chrámových skladbách a zdá se, že u nás vymizel z hudební praxe dříve než v jiných zemích Evropy: P. Vejvanovský cink ve svých skladbách už nepředpisoval a inventáře po roce 1700 jej zaznamenávají jen ojedinelé. V dochovaných skladbách z 18. století se s ním setkáváme zřídka. Trombóny byly od renesance obligátními doprovodnými nástroji vokálních hlasů v chrámové hudbě. Diskantový trombón vymizel u nás patrně již po třicetileté válce, nadále byl používán hlavně trombón tenorový a basový (zvaný též kvartový). Není vyloučeno, že trombonisté někdy zdvojovali mužské ripienové hlasy v místech tutti, i když to v partech nebylo přímo vypsáno. Po roce 1700 používala chrámová hudba

obligátních trombonů podstatně méně než v 17. století, kdy se trombon uplatňoval též sólově. V instrumentáři věžních trubačů však zůstal trombon po celou dobu baroka, i když se přímé doklady o jeho využití v této oblasti bohužel nedochovaly.

Charakteristické pro barokní dobu byly trompety, které byly na rozdíl od následující slohové epochy využívány v celém znějícím rozsahu od  $c$  po  $c^3$  i výše. Party trumpet, obsahující tóny od  $c^2$  nahoru, byly nazývány clarino, a tento název pak přešel na celý nástroj. Již dvě klariny spolu s dvojicí tympanů ve funkci basu tvořily samostatný hudební soubor, který stačil hrát jednoduché fanfárové nebo taneční věty. V době rozkvětu trubačského umění v 17. století vznikaly tam, kde bylo dostatek trubačů, skladby pro 6 i více trompet. Při souhře trompet s jinými nástroji a s lidskými hlasy docházelo k neřešitelným intonačním problémům, které však byly z ohledu na jásavý a průrazný tón těchto nástrojů trpěny. Další slabou stránkou trumpet bylo omezení na jedinou durovou tóninu podle ladění (nejčastěji v C, výjimečně v D nebo v B) a na přirozené tóny, což snižovalo možnost jejich hudebního použití a téměř znemožňovalo hru v mollových tóninách. V použití tóniny g moll tkví proto světová popularita trubačské *Sonaty b-mollis* od P. Vejvanovského. Skladatel, který chtěl klarinami zvýšit lesk svého díla, byl omezen tónově i harmonicky, poněvadž mimo základní tóninu nemohl klarin použít. Snad právě z těchto důvodů rezignoval na použití trumpet ve svých harmonicky bohatých mších J. D. Zelenka. Přes tyto nevýhody byl zvuk trumpet v době baroka mimořádně oblíben ve všech společenských vrstvách jako výraz triumfu, moci a slávy.

**LESNÍ ROHY** Čechy byly první zemí ve střední Evropě, kde se rozšířil lesní roh. Zásluha o to se všeobecně přisuzuje hraběti F. A. Sporckovi, který za svého pobytu ve Francii (1680—1681) poznal typ lesního rohu používaného při štvanicích královského dvora a poslal do Francie své dva myslivce Václava Svídu (Švédou) a Petra Rölliga, aby se naučili hře na tento nástroj. Oba myslivci jsou dnes, byť s některými výhradami, považováni za učitele prvních dvou generací hráčů na lesní roh nejen v Čechách, ale ve střední Evropě. Lovecký roh plnil původně i u Sporcka funkci fanfárového nástroje při štvanicích, ale nejpozději roku 1715 se začal i v Kuksu používat jako orchestrální nástroj. Umělecké využití lesního rohu vyžadovalo typ nástroje s méně robustním a méně pronikavým zvukem, než měl původní, tzv. parforní roh. Typ symfonického lesního rohu s tmavým, jemným tónem vytvořili před rokem 1703 bratři Leichnamschneiderové ve Vídni, snad na přímou Sporckovu objednávku. Tento typ lesního rohu se v Čechách neobyčejně rozšířil a čeští hráči na lesní roh prosluli od druhé čtvrtiny 18. století jako nejlepší v Evropě. K rozšíření lesního rohu přispěla okolnost, že hra na tento nástroj nebyla vázána žádnými privilegii a zvuk lesního rohu stačil nahradit zvuk trumpet. Po roce 1706 nacházíme trubače na lesní roh ve službách klášterů Teplá, Osek a dalších. V chrámové hudbě se lesní roh začal uplatňovat asi již v druhém desetiletí 18. století v dílech A. Reichenauera a Š. Brixiho. Řadu otázek staví před nás rukopis anonymní sonáty z kroměřížského hudebního archivu s partem označeným *Corno di caccia* (sign. B IV 81). Poněvadž zmíněný part je skutečně hratelný na lesní roh a rukopis pochází z doby kolem roku



1680, nabízí se domněnka, že kromě Lysé n. Labem byla Kroměříž dalším místem v českých zemích, kde byl lesní roh znám již v poslední třetině 17. století. Naproti tomu kronikář kláštera Hradisko zaznamenal, že v roce 1702 poslal prelát jednoho alumna do Vídně, aby se tu naučil hře na lesní roh, který byl tehdy považován za nový druh trompety.

**VARHANY A LOUTNA** Z klávesových nástrojů byly u nás v době baroka nejvýznamnější varhany. Na rozdíl od západní Evropy, severního Německa a Slezska převládaly u nás menší nástroje, nejčastěji jednomanuálové nebo dvoumanuálové; třímanuálové byly výjimkou. Dvoumanuálové varhany měly 15—25, někdy až 29 rejstříků. Po třicetileté válce přestaly být u nás stavěny jazýčkové hlasy, které zůstaly nadále typické pro západoevropské varhany. V našich varhanách převládaly tedy retné rejstříky, zatímco jazýčkové hlasy se občas vyskytly jen v pedálu největších varhan. Snad právě v souvislosti s opomíjením jazýčkových hlasů přestalo se u nás již na počátku 18. století používat regálu, který se jinde udržel v praxi ještě déle. Typologicky patřily naše varhany k druhu nástrojů, jaký převládal v Rakousku a v jižním Německu. Spodní oktávy v manuálech neobsahovaly tóny *Cis, Dis, Fis, Gis* (tzv. krátká oktáva), což mělo závažné důsledky pro styl varhanní hry. Pedál, vybavený nejčastěji rejstříky jen do čtyřstopové polohy, obsahoval 12, nejvýše však 18 nejhlubších chromatických tónů, a proto nebyl použitelný pro hru samostatné melodie. Z těchto důvodů se nedaly hrát na českých varhanách skladby s obligátním pedálem, jaké komponoval J. S. Bach a severoněmečtí varhaníci. České barokní varhany plnily zcela jinou funkci než varhany protestantského Německa, a proto vyžadovaly i jiný způsob hry a jiný repertoár.

Z nástrojů pro domácí muzicírování jednotlivců byla nejvíce rozšířena loutna, o níž T. B. Janovka napsal, že ji v jeho době bylo možno nalézt v Praze v každém domě. Z původně jistě rozsáhlé loutnové literatury se bohužel dochovalo jen velmi málo památek, zaujímají však v evropském měřítku čestné místo jak svým repertoárem, tak technickými nároky na hráče. Loutna byla zřejmě nejsilnějším prostředníkem francouzských vlivů u nás, neboť její repertoár byl složen převážně z francouzských tanců. Jako akordický nástroj používala se loutna též v *continuu* v chrámových skladbách. Doklady o tom přináší Liechtensteinova sbírka v Kroměříži. V podobné funkci se u nás vyskytovala i harfa, která např. u premonstrátů na Hradisku patřila na přelomu 17. a 18. století k nejoblíbenějším nástrojům.

**VÝROBCI HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ** Z výrobců hudebních nástrojů známe zatím nejlépe varhanáře. Na sklonku třicetileté války varhanářské řemeslo u nás téměř vymizelo, ale v druhé polovině 17. století vyrostla v Praze, Lokti, Králkách a Brně řada věhlasných varhanářských dílen, ke kterým přibýlo na počátku 18. století mnoho dalších v jiných místech. Zatímco varhany s pedálem byly výsadním nástrojem chrámové hudby, malé varhany se 4—6 rejstříky, zvané pozitivy nebo portativy, nacházely uplatnění i v hudbě světské a plnily mnohdy v domácnostech zámožných měšťanů podobnou funkci jako levnější klavichordy, spinety a cembala. Také tyto ná-

stroje vyráběli u nás především varhanáři. Dosud není objasněno, odkud byla saturována po třicetileté válce poptávka po smyčcových a dechových nástrojích. Až do počátku 18. století máme totiž o výrobcích nástrojů poměrně málo zpráv. Trombóny a trumpety byly odedávna dováženy hlavně z Norimberka a později též z Vídně, cinky a flétny se dovážely též z Lipska, lesní rohy téměř výhradně z Vídně. Vysoká šlechta si objednávala smyčcové nástroje z Vídně nebo až z Itálie, olomoucký biskup dokonce přímo u slavného J. Stainera. Zdá se, že výroba všech druhů hudebních nástrojů se rozvinula dříve v Brně než v Praze, která byla až do dvacátých let 18. století spíše distribučním než výrobním centrem. Teprve na sklonku vlády Karla VI. došlo u nás k rozvoji výroby vysoce kvalitních nástrojů, zvláště smyčcových, v Praze, Kraslicích, Brně, Olomouci a jinde, zčásti zásluhou mistrů, kteří se k nám přistěhovali z Německa a Rakouska.

**DYNAMIKA** Z nástrojů používaných v baroku byly schopny dosáhnout největší dynamické síly varhany, ostatní nástroje byly v průměru dynamicky slabší než stejnojmenné nástroje používané dnes. Z tohoto hlediska a s ohledem na komorní obsazovací praxi byla barokní hudba až na výjimky ve srovnání s hudbou následujících slohových epoch tichá. Ze stejných důvodů se v baroku zpívalo a hrálo plným tónem, jak to hlasy nebo nástroje podle své povahy dovolovaly. Jen jako zvukový kontrast nebo jako náhrada za prostorový efekt bylo používáno zeslabení při opakování stejné fráze na způsob echa. Doklady zeslabování z *p* do *ppp*, které najdeme v kroměřížských materiálech, jsou ojedinělé a byly motivovány nějakou mimohudební příčinou. Základním dynamickým stupněm bylo forte. Dimenzi dynamiky nahrazovala barokní hudba prostým zněním tónů a jeho citlivým přerušováním. Zpravidla se říká, že barokní dynamika byla terasovitá, čímž se rozumí přiřazování ploch různého dynamického stupně bez plynulého přechodu. Ve skutečnosti nebyly zmíněné plochy vytvářeny pouze dynamickým rozdílem, ale též střídáním nástrojových nebo hlasových skupin ve smyslu koncertantnosti. Tímto způsobem můžeme zčásti vysvětlit funkci ripiena. Pouhé zdvojení nebo ztrojení hlasů nemohlo mít za následek náhlou dynamickou, ale spíše zvukovou změnu v širokém smyslu. V chrámové hudbě, která u nás v baroku převažovala nad jinými druhy hudby, nenajdeme téměř stopy po tom, čemu se říká propracovaná dynamika, Více než dynamické vypracování oživuje tuto hudbu správná, přesná, jasná artikulace a dokonalé technické ovládání hlasů i nástrojů.

**Vliv rétorických figur** Snaha italských monodistů z počátku 17. století o realistický až expresivní hudební výraz byla v průběhu století vystřídaná pokusy o typizaci hudebně výrazových prostředků. Některým hudebním obrátům začaly být přiřuzovány konstantní sémantické hodnoty, neboť panovalo přesvědčení, že existují přímé paralely mezi výrazovými prostředky hudby a řečnictví. Řečnictví, kterému se na jezuitských školách vyučovalo podle antických vzorů, mělo vypracovanou škálu formálních prostředků zvaných figury, kterými vyvolávalo různé emoce v posluchačích. Barokní hudební teoretikové se pokusili aplikovat řečnické figury na hudbu

a vytvořili jakési vzorníky hudebních figur. Použití těchto figur v hudební skladbě mělo mít na emoce posluchačů podobný vliv, jako měly figury rétorické. Význam některých figur plynul z logiky věci. Například *anaphora* jako opakování stejné fráze znamenala tvrdošijnost a neústupnost. *Similiter desinens figura* bylo opakování stejné fráze se stejnou kadencí a znamenalo souhlas nebo odpor. U jiných figur šlo spíše o dobovou konvenci a u dalších byl význam tak mnohoznačný, že jejich sémantická hodnota byla téměř nulová. Koncem 17. století se figury formalizovaly v hudebním smyslu; přeměnily se v doporučené melodicko-rytmické obraty (nejčastěji v šestnáctinových hodnotách) pro rozvinutí melodie a koloratury, bez přímé vazby na mimohudební obsah. S tímto pojetím figur se setkáváme například i v u nás známých spisech německého teoretika W. K. Printze. T. B. Janovka chápal figury částečně ještě jako nositele sémantických hodnot, M. Vogt o nich už psal jen jako o formální pomůcce skladatelské práce. Zatímco v Čechách se asi nikdo nepokusil napodobit stile rappresentativo italských monodistů, vliv teorie o figurách se v druhé polovině 17. století ve skladbách českých skladatelů jistě nějak odrazil. Šlo však spíše o obecný vliv rétoriky než o napodobování konkrétních figur. Stopy rétoriky jsou nejlépe patrné v recitativech a v emocionálně vypjatých áriích.

**DRUHY HUDBY: FIGURÁLNÍ MŠE** Mezi druhy hudby, pěstovanými v českých zemích, zaujímala vedoucí postavení latinská figurální chrámová hudba. Byla reprezentována hlavně různými typy mší, nešporami, litaniami, vložkami a dalšími formami, které se uplatňovaly při bohoslužbě. Pro nižší sociální vrstvy na venkově byly určeny české nebo německé duchovní písně. Náročnější instrumentální hudba zaznívala buď v kostelích v sonátách da chiesa, nebo v suitových orchestrálních kompozicích v rezidencích aristokracie. Dramatická hudba byla zastoupena hlavně oratorními produkcemi v kostelích, školními hrami a melodramaty v jezuitských a piaristických kolejích. Po roce 1720 pronikla do Prahy, Brna a některých šlechtických rezidencí také opera. Světská hudba věžních trubačů, stejně jako taneční hudba venkovského obyvatelstva, dosahovala jistě nemalé intenzity, ale není nám známa.

Mše jako základní část katolické bohoslužby zaujímala též přední postavení mezi formami chrámové hudby. Jen stěží lze v době baroka najít v některé katolické zemi hudebníka, který by neměl ctižádost složit mši. Většina skladatelů složila více mší (A. Michna nejméně 7, P. Vejvanovský nejméně 17, J. D. Zelenka více než 20 a V. G. Jacob 25—30). Potřeba mší byla tak velká, že některé kůry měly v jednom roce na repertoáru i několik desítek mší. Poněvadž v té době nebylo zvykem pořizovat hudebniny jen z archivních nebo sběratelských důvodů, smíme věřit tomu, že většina hudby, zaznamenané ve starých inventářích, byla skutečně prováděna. Podle toho bylo například v Kroměříži u Sv. Mořice roku 1695 na 300 mší, u benediktýnů v Rajhradě roku 1725 přes 80 mší, u piaristů v Kosmonosích roku 1731 přes 90 mší a u cisterciáků v Oseku roku 1733 bylo dokonce na 400 mší. Jen kapelník loretského kůru v Praze K. A. Taubner pořídil od července roku 1727 za jediný rok opisy 70 mší. (V počtu mší se odráží i slabá intenzita kostelní hudby po třicetileté válce: farní kostel v Kroměříži měl roku 1659 asi jen 15 mší, farní kostel v Litovli 1671 29 mší, piaristé

v Kroměříži 1691 35 mš.) Potřeba velkého počtu mší je patrna i z liturgických pořádků pro jednotlivé kostely. Tak například u Sv. Mořice v Kroměříži byla předepsána figurální bohoslužba téměř pro 120 dní v roce a v olomoucké katedrále se konala figurální mše stosedmkrát v roce.

Poněvadž text mešního ordinaria je jediný a neměnný, nebylo snadné vytvořit na poli mešní kompozice něco zásadně nového, což se ostatně ani od skladatele nežádalo. Mše a některé další druhy chrámové hudby byly chápány jako funkční hudba, jejíž forma byla podřízena v různých dobách určité konvenci. Jen tak si dokážeme vysvětlit, proč bylo v době baroka složeno tak obrovské množství mší, které se sobě vzájemně podobaly, aniž se opakovaly. Vynalézavost skladatelů při zhudebňování téhož prozaického textu byla opravdu obdivuhodná.

Pod pojmem figurální mše se rozuměly vícehlasé mše s doprovodem hudebních nástrojů. Kromě figurálních mší existovaly též tiché (čtené) mše, chorální mše s gregoriánským chorálem a na venkově též mše s lidovým zpěvem. Podle stupně slavnosti, povahy svátku a provozovacích možností kůru bylo ve figurálních mších odstupňováno obsazení, délka skladby, skladebné prostředky a technické nároky. V hudebně dobře vybavených kostelích skýtala mše a chrámová hudba vůbec přehled téměř všech vymožeností soudobé hudby. Mše pro adventní nebo postní dobu bývaly doprovázeny jen varhanami, popřípadě též pozouny, a někdy se v nich uplatňovalo *stile antico*. Nejběžnější byly mše s doprovodem varhan a smyčců a pro zvlášť slavnostní mše bývaly předepisovány trumpety a klariny. Použití těchto nástrojů naznačovalo v 17. století téměř vždy spojitost skladby s aristokratickým prostředím nebo se zvlášť slavnostní příležitostí. Po roce 1700 nebyla již tato spojitost tak výlučná a po roce 1730 začaly být trumpety nahrazovány lesními rohy. Jednotlivé části mešního textu byly zhudebňovány ustálenými způsoby. „Cum sancto spiritu“ v Gloria nebo Amen bývalo zhudebňováno imitačně nebo fugovaně, části Credo, týkající se Kristova života, byly s oblibou zhudebňovány dramaticky až teatrálně a ve slovech „descendit“, „ascendit“, „vivos et mortuos“ byla uplatňována zvukomalba. Pro „Et resurrexit“ byla volena fanfárová melodika. Již z dřívější doby byla převzata praxe dávat Kyrie formu ABA nebo ABC a používat hudbu prvního Kyrie i pro „Dona nobis pacem“ a Amen z Gloria opakovat i na konci Credo. Zdá se, že u nás byl poměrně málo pěstován typ polyfonní monotematické mše, jaký kvetl kolem poloviny 17. století v Polsku (B. Pękiel aj.). Ve mších českých skladatelů převažovala homofonie nebo smíšený styl (střídání homofonie a kontrapunktu). Ve větších skladbách převažovala multisekcionální forma, jejíž členění bylo podmíněno textem. Jednotlivé úseky neměly povahu samostatných hudebních vět a plynule přecházely jeden ve druhý. Kolem roku 1700 získala větší samostatnost instrumentální složka, která se projevila především větší pohyblivostí partů prvních a druhých houslí. V rozsáhlejších mších se dřívější sekce začaly osamostatňovat v autonomní hudební věty a mše začala nabývat charakter kantáty. V kantátových mších se Gloria a Credo podobalo cyklu uzavřených árií, duet, sborů apod. Po roce 1700 trval na kontrapunktu ve mši důsledně z českých skladatelů jen J. D. Zelenka, zatímco domácí skladatelé dávali přednost smíšenému stylu, kde kontrapunkt vystupoval spíše jen jako ozdo- ba. Je zajímavé, že mše za zemřelé v baroku zcela postrádaly chmurnost a dramatické líčení hrůz posledního soudu v Dies irae, na které jsme zvyklí od doby Mozartova *Requiem*. Překvapuje to tím spíše, že motiv smrti a pomíjivosti života byl baroknímu umění neobyčejně blízký. Hudba barokních rekviem však byla ve výrazu většinou umírněná, střízlivá až k bezbarvosti a v Dies irae často používala pro jeho délku sborový recitativ. Ve mších za zemřelé význačné státní a církevní hodnostáře byla naopak obvyklá určitá dávka slavnosti. V tom se tyto mše podobaly umělým nákladným smutečním architekturám, tzv. castra doloris, které byly stavěny v kostelích k uctění památky právě zemřelých vládnoucích osobností. Vlastní typ jednoduché figurální mše si vytvořili františkáni. Šlo o jednohlasé skladby s doprovodem varhan, nezávislé na melodice gregoriánského chorálu a monotematické v tom smyslu, že se v nich ve všech částech opakovala táž melodie se stejnou har-

monií; melodie byla pouze rytmicky přizpůsobována danému textu. Autoři těchto mší nejsou známi, některé z nich jsou označeny názvem místa konventu, ve kterém asi vznikly (např. *Missa Brunensis*).

**OSTATNÍ DRUHY A FORMY FIGURÁLNÍ HUDBY** Rozsahem a hudební závažností se mši podobaly nešpory se závěrečným slavnostním Magnificat, určené pro hlavní svátky církevního roku. Poněvadž v nešporách šlo vždy o zhudebnění poměrně dlouhého prozaického textu, používalo se v nich hojně sborového recitativu. Nešpor bylo v baroku potřeba téměř stejné množství jako mší, protože o většině svátků s figurální mší byly předepsány figurální nešpory. Intimnější ráz měly litanie, z nichž nejčastěji byly zhudebněny litanie loretánské. Jejich obliba souvisela s řadou fundací, především pak s rozvojem mariánského kultu a s uctíváním některých význačných mariánských obrazů a soch. I v litaních se hojně uplatňoval sborový recitativ, ale již u A. Michny se vyskytl typ, který přetrval až do nedávné doby: text litaní byl rozdělen podle oslovovací formule na několik oddílů, ve kterých pak bylo oslovení a prosba zpracovávána stejným způsobem. Takto získaly litanie vlastní hudební formu.

Dobrou polovinu duchovní hudební produkce tvořily vložky ke mši. Vložkami je nazýváme proto, že byly vkládány na místo těch částí mše, kde nemuseli ani kněz ani sbor nahlas přednášet předepsaný text. K tomu byla příležitost nejčastěji před evangeliem (graduale), při obětování (offertorium) a při přijímání po Agnus (communio). Vložky byly komponovány buď na texty daného mešního propria, nebo na nově složené básnické texty, jež souvisely s liturgií a formulářem daného svátku jen volně. Používání těchto nových textů se ujalo teprve v baroku a bylo pro tuto dobu typické. Vložky se vyskytovaly pod různými názvy, jako bylo offertorium, concerto, aria, moteto, liturgický název svátku anebo jen první slova textu. Názvy charakterizovaly vložku po hudební stránce jen zcela povšechně. Výjimku tvořila árie, kdy šlo pravidelně o árii pro sólový vokální hlas, ať už byla forma dvojdílná nebo trojdílná, ritor-nelová či kantátová; od konce 17. století bývaly některé árie uváděny vstupním recitativem. Concerto bylo nutno chápat v širokém smyslu jako skladbu pro několik sólových hlasů s eventuální spoluúčastí nástrojů nebo i sboru (tutti, chorus, cappella). Rozsáhlejší concerto připomínalo již kantátu. Jako moteto byly v baroku označovány skladby podobné concertu i kantátě, ač zdaleka nemuselo jít o polyfonní kompozice ve starém stylu. Ostatní názvy nevyprávěly o hudební stránce vložky vůbec nic. Jako vložky byly použitelné i strofické písně s eventuálním nástrojovým doprovodem a ritornely. Ve funkci vložek byla snad používána v Kroměříži v 17. století dokonce oratoria G. Carissimiho, jejichž délka málokdy přesáhla 20 minut.

Umělecky méně závažné byly pohřební skladby, ve kterých bylo dovoleno zpívat národním jazykem. Příkladem mohou být z této doby čtyři německá moteta za zemřelé od J. Brentnera. Te Deum mělo ráz účelové skladby a velkou, prokomponovanou formou se vyznačovala jen Te Deum pro zvlášť slavnostní příležitosti. Účelový charakter měly též skladby k rorátům, k obřadům pašijového týdne a k procesím, v nichž šlo hlavně o to, aby daný text mohl být přednášen sborem. Od skladeb tohoto druhu se velkorysým způsobem zpracování a subjektivním výrazem odlišují Zelenkovy *Lamentationes Jeremiae*. V adventní a postní době docházely uplatnění i skladby starého slohu a cappella, zvláště od G. P. Palestriny a Orlanda di Lasso. Po celé baroko a snad i později bylo

v českých zemích zvykem zpívat na Velký pátek k uctívání kříže Gallusův motet *Ecce quomodo moritur iustus*, který uveřejnil anonymně ve svém kancionálu ještě J. J. Božan roku 1719. Při vzkříšení se zpívalo před Regina coeli buď česky *Vstalt jest této chvíle* či *Bůh všemohoucí*, nebo německy *Christ ist erstanden*.

**FIGURÁLNÍ SKLADBY NA ČESKÉ TEXTY** Uplatnění češtiny v liturgické figurální hudbě bylo poměrně malé. Nejvýznamnějším dokladem o používání českého jazyka ve figurální hudbě je Holanův kancionál, který obsahuje mnoho českých vložek ve formě ritornelových písní pro sólové hlasy s doprovodem nástrojů. Jim se podobají české nebo německé skladby, nazývané *cantiunculae*, *canticulae* nebo *strophulae*, vyskytující se roztroušeně v našich hudebních pramenech po celou dobu baroka. Šlo o strofické písně s ritornely, které se obsahově vázaly nejčastěji k vánoční nebo postní době nebo později k Janu Nepomuckému. Tyto skladby byly zřejmým ústupkem lidovým vrstvám v obdobích církevního roku, kdy byla liturgie k národním jazykům tolerantnější. Nezdá se, že by Němci v Čechách měli příležitost slyšet v kostele ve svém jazyku více hudby než Češi. Dosud nejsou plně objasněny motivy, které přivedly J. D. Zelenku, aby složil v Drážďanech české moteto *Chvaltež Boha silného*. Tato skladba je pouze důkazem, že Zelenka si uchoval i v cizině vztah ke své mateřštině. Česká skladba na této úrovni je však v době baroka výjimkou.

**INSTRUMENTÁLNÍ CHRÁMOVÁ HUDBA** Církevní předpisy připouštěly i po tridentském koncilu při určitých příležitostech instrumentální hudbu jako rovnocennou náhradu zpěvu. Praxe střídání zpěvu a varhan (*alternatim*) je zatím doložena jen u premonstrátů v Zábřevicích roku 1672. Zato krátké nástrojové úvody ke *Kyrie*, *Sanctus* nebo *Agnus* pod názvem *sonata* nebo *symphonia* (*sinfonia*) byly u nás běžné již v polovině 17. století. Rovněž byl u nás v liturgii používán typ chrámové sonáty benátského typu při *graduale* nebo *offertoriu*. K tomuto účelu komponoval své sonáty i P. Vejvanovský. Pro dobu po roce 1700 nemáme zatím dostatek materiálu o pěstování instrumentální hudby v liturgii. Hlavním posláním varhan v kostele byla hra generálního basu, úvodů k vokálním skladbám, samostatné slavnostní přede hry a dohry při bohoslužbách (pokud se netroubily fanfáry) a mezihry mezi jednotlivými částmi liturgie. Pro improvizaci při pozdvihování byly mnohé varhany vybaveny zvláštním chvějivým rejstříkem italského původu *Bifarou* (italsky *Voce umana*). Styl varhanní hry lze v době baroka rozdělit na *toccatový* a *imitační*. V *toccatách* se střídaly v pravé a levé ruce běhy, rozložené akordy a vůbec rychlé pasáže, v *imitačních větách* (nazývaných *ricercar*, *versetto*, *canzona*, *fuga*, *fantasia*) šlo o různé druhy volné imitační práce. Většina sólové varhanní hry byla improvizována. Přesto víme, že u nás byla známa díla G. Frescobaldiho, A. Pogliettiho, G. Muffata, J. K. Kerlla a J. Spetha. Domácí tvorba nebyla úměrná počtu postavených varhan: kromě několika varhanních fug B. M. Černoorského a J. Zacha vznikla většina českých varhanních skladeb až po roce 1740. Od varhaníků proslulých ve své době, jako byl mladoboleslavský V. N. Červenka, olomoučtí S. Zindel a K. J. Einwald nebo brněnský, jinak skladatelsky velmi plodný J. Brixides, není známa ani jedna varhanní

skladba. Varhanní tvorba J. N. Segera spadá již do následující epochy, protože do roku 1741 byl Seger v Týně pouze houslistou.

**LITURGICKÝ CHORÁL** Ještě v první polovině 17. století reprezentoval katolickou chrámovou hudbu především gregoriánský chorál. Během druhé poloviny 17. století ustoupil figurální hudbě a byl nadále pěstován hlavně v řádových a katedrálních kostelích. Jeho úrovni však nebyla věnována žádná péče, i když byl považován za disciplínu, kterou musel ovládat každý kostelní zpěvák. Ve stejné době byl gregoriánský chorál v úpadku v celé Evropě. Po vzoru současné hudby byl někdy menzurován a nápěvy byly přizpůsobovány soudobé durmollové hudbě. Pokud byl gregoriánský chorál doprovázen na varhany, byly mu podkládány harmonie cizí jeho modální podstatě.

**ČESKÁ DUCHOVNÍ PÍSEŇ** Doba baroka se v českých zemích vyznačovala rozmachem lidového kostelního zpěvu, který se v té době rozšířil v celé střední Evropě. Kořeny tohoto rozvoje sahají do reformačního období před Bílou horou, kdy se většina obyvatelstva hlásila k nekatolickým církvím a sektám, které viděly v duchovním zpěvu v národním jazyku základní část své bohoslužby. Katolická církev se proto snažila nahradit nekatolické písně vlastními písněmi. Současně využila písní k rozšíření katolické nauky a tam, kde nebyla možnost provádět latinskou hudbu, tolerovala zpěv lidu při bohoslužbách. Šíření nových duchovních písní se stalo hlavním posláním pobělohorských literátských bratrstev (viz s. 168).

Význam lidového duchovního zpěvu pro pokatoličení obyvatelstva byl nejdříve pochopen na Moravě, kde vyšly již na počátku 17. století dva významné kancionály: J. Rozenpluta ze Švarcenbachu (*Kancionál*, Olomouc 1601) a J. Hlohovského (*Písně katolické*, Olomouc 1622). V Praze vyšel ještě za třicetileté války roku 1642 velký kancionál Jiřího Šipaře. Slohový zvrát v katolickém duchovním zpěvu znamenaly kancionály A. Michny *Česká mariánská muzika* (1647) a *Svatoroční muzika* (1661), které obohatily dosavadní kancionálový repertoár o písně v duchu soudobého nápevného stylu. V podobném duchu byly též písně vánočního kancionálu *Jesličky* od Bedřicha Bridela (Praha 1658), považované někdy za začátek českých pastorel, které však po hudební stránce hodně čerpaly z německých zahraničních předloh.

Michnovy písně se staly během jedné generace kmenovou součástí všech katolických zpěvníků. V osmdesátých letech 17. století nastala doba největšího rozkvětu českého katolického duchovního zpěvu, což se odrazilo ve vydání několika velkých kancionálů. První z nich vydal pod názvem *Český kancionál* jezuita V. M. Šteyer (Praha 1683, 1687, 1697, 1712, 1727, 1764). Tento kancionál přinesl již v 1. vydání 851 textů a 680 nápěvů a patřil až do začátku 19. století k nejpobulárnějším katolickým zpěvníkům. F. A. Sporck podpořil vydání druhého nejvýznamnějšího barokního kancionálu, jímž byl *Slavíček rajský* od J. J. Božana (Hradec Králové 1719). Jeho předností byl generálbasový doprovod pro potřebu varhaníků, který byl připojen k většině písní. Zvláštním typem kancionálu byla *Capella regia musicalis* od V. Holana Rovenského (Praha 1693), která obsahovala kromě duchovních písní též pěvecky náročnější české strofické písně pro jeden a více hlasů s nástrojovým doprovodem a ritornely, patrně z pera vydavatele. Hudbymilovný olomoucký biskup Karel Liechtenstein-Castelcorn připojil k latinské agendě své diecéze (*Novae agendae Olomucensis Directorium chori*, Brno 1695) 42 českých a 40 německých duchovních písní, které se měly zpívat hlavně před kázáním. Kromě těchto notovaných zpěvníků vyšlo v pobělohorské době množství kancionálků nebo i jednotlivých písní bez not. Z nich byla nejvíce oblíbena poměrně obsažná *Cithara Nového zákona* od jezuitu

A. Koniáše (Hradec Králové 1727<sup>1</sup>), která se do konce 18. století dočkala osmi vydání. Někteří kantoři a písmáci na venkově si psali vlastní kancionály. Většina písní v těchto kancionálech je přejata z tištěných předloh, ale některé písně, zapisované podle paměti, odrážejí též místní, neoficiální repertoár a varianty.

Český duchovní zpěv byl nejvíce podporován v 17. a na počátku 18. století. Byl pěstován především na venkově, kde nebyla možnost provádět latinskou figurální hudbu, ale žil patrně i v menších městech. Zdá se, že v hudební struktuře doby byl považován za projev nižších sociálních vrstev, protože česky zpívalo skutečně hlavně venkovské obyvatelstvo a část měšťanů. I když v této době existovaly katolické zpěvníky i v Rakousku a Německu, zdá se, že české země měly ve zpěvu v národním jazyce převahu a v jeho použití při mši dokonce primát. Přesto, že potridentská katolická církev úzkostlivě lpěla na latině jako jediném přípustném jazyku při mši a přesto, že oficiální církevní dokumenty o zpěvu v národním jazyce při mši mlčív, nacházíme již po třicetileté válce v rukopisných kancionálech cykly písní, parafrázujících český text ordinaria; nepřímou dokazují, že se i při mši zpívalo česky. Jak obecný byl tento zvyk, neumíme zatím odhadnout, ale musel být církevními úřady tolerován, protože písně ke mši přinesl i Šteyerův kancionál r. 1683. Božanův Slavíček rajský doporučoval zpívat ke mši dokonce i písně bez přímého vztahu k textu ordinaria. Jinak byla převážná část písní určena ke zpěvu před kázáním a při mimoliturgických příležitostech, jako byly pouti a různé pobožnosti. Po umělecké stránce obsahovaly kancionály písně různé úrovně. Je však omylem se domnívat, že kancionály byly zdrojem literárního a hudebního nevkusy; naopak Michnovy i mnohé anonymní písně patří ke skvostům české barokní poezie a hudby.

Tajní nekatolíci zpívali ze starých bratrských kancionálů. Podle počtu dochovaných exemplářů se zdá, že od druhé poloviny 17. století používali nejvíce Komenského kancionál (Amsterdam 1659). Byl to poslední velký českobratrský kancionál, který kromě žalmů obsahoval 644 písňových nápěvů a jehož texty byly již zasaženy barokní atmosférou. Z nekatolických kancionálů, které k nám byly v 18. století pašovány ze Saska, byl nejpopulárnější nenotovaný kancionálek V. Kleycha (1. vyd. Žitava 1717), nazývaný pro svůj tvar a velikost „špalíček“. Na rozdíl od katolických kancionálů měly nekatolické kancionály po textové a hudební stránce konzervativnější ráz. Část nápěvů, pocházejících z 15. a 16. století, byla společná katolickým i nekatolickým zpěvníkům.

Český katolický i nekatolický duchovní zpěv měl nepopíratelný vliv na hudební představitelství lidových vrstev a na světskou lidovou píseň. Tento vliv však zatím nebyl vážně studován.

**NĚMECKÁ DUCHOVNÍ PÍSEŇ** Duchovní zpěv německého obyvatelstva v Čechách nebyl dosud probádán, ale vyvíjel se podobně jako duchovní zpěv český. První domácí německý kancionál vyšel hned po třicetileté válce v Praze i s generálním basem pod názvem *Alte und Neue Catholische Kirchen Gesänge* (1652<sup>1</sup>, 1655<sup>2</sup>, 1676<sup>3</sup>) a jeho první vydání přineslo 113 písní s 96 nápěvy, čerpanými většinou z jihoněmeckých kancionálů. V severozápadních Čechách vydal ředitel kůru v Chebu



J. G. F. Braun mimo jiné kancionál *Egerisches Gesangbuch* (Sultzbach 1664), jehož druhé vydání z roku 1675 obsahovalo již 211 písní a 143 nápěvů. Všechny německé kancionály byly silně závislé na repertoáru německých kancionálů ze zahraničí, na Moravě na rakouském kancionálu D. G. Cornera (1. vyd. 1625), v Čechách na kancionálech jihoněmeckých, zvláště na kancionálu würzburgském (1. vyd. 1627). Zahraniční kancionály snad nahrazovaly v některých dobách nedostatek německých kancionálů vydaných v Čechách. Soudě podle počtu dochovaných německých kancionálů a jejich repertoáru nedosáhl německý duchovní zpěv v českých zemích v době baroka té intenzity a kvality jako duchovní zpěv český. Na rozdíl od Čechů měli Němci poměrně záhy kancionály pro soukromou domácí pobožnost, z nichž byl nejvýznamnější patrně *Annus seraphicus* od olomouckého jezuita B. Christelia (Olomouc 1678). Posledním německým kancionálem vydaným na našem území v baroku byla nenotovaná Koniášova *Die lobklingende Harffe* (Hradec Králové 1730), jež byla protějškem jeho české *Cithary Nového zákona*.

**ORATORIA** S chrámovou hudbou souviselo též provádění oratorií na Květnou neděli a o velkých svátcích. Díla zakladatele oratoria G. Carissimiho byla u nás známa již na sklonku šedesátých let. Několik se jich dochovalo též v Kroměřžsi, kam se dostala nejspíše prostřednictvím olomouckých jezuitů. Od konce 17. století byli hlavními pěstiteli oratoria jezuité v Praze, Olomouci a Brně, piaristé v Kroměřžsi a křižovníci v Praze. V kostelích ostatních řádů, jako byli premonstráti, benediktýni nebo kapucíni, nedocházelo k oratorním produkcím pravidelně a též účinkující bývali jen hosté. Nejhorlivějším podporovatelem italského oratoria mladšího typu byl na Moravě v dvacátých letech 18. století olomoucký biskup kardinál Wolfgang ze Schrattenbachu. Oratorium bylo nejčastěji dvouaktové s instrumentální předehrou na začátku a s tutti všech účinkujících zpěváků (chorus) na konci; bylo především záležitostí sólových zpěváků a skládalo se z uzavřených recitativů a árií, popřípadě též duet, podobně jako tehdejší italská opera. Většina oratorií, uvedených u nás, pocházela od Italů A. Lottiho, L. Lea, N. Logroscina, D. Sarriho nebo od vídeňských autorů A. Caldary, J. J. Fuxe, N. Porpory a J. G. Reinhardta. Z domácích autorů komponovali v této době oratoria V. M. Gurecký, F. V. Míča, J. F. Slavíček a A. M. Taubner, ale jejich díla se bohužel nedochovala. Z několika velkých italských oratorií, složených J. D. Zelenkou v Drážďanech, byla snad některá provedena za skladatelova života u pražských jezuitů a křižovníků. Zvláštním druhem oratoria bylo sepolkro, určené pro pobožnosti u Božského hrobu na Velký pátek; vzniklo údajně ve Vídni, ale českému prostředí imponovalo miniaturností formy a otevřeností k formám lidové zbožnosti. Prvním českým autorem sepolker byl F. V. Míča.

**ŠKOLSKÉ HRY A MELODRAMATA** Hudba patřila též k školským hrám, které byly pěstovány z pedagogických a propagačních důvodů v jezuitských a piaristických školách. Někdy měla tato představení povahu uzavřených, soukromých akcí (např. na počest vznešené návštěvy), jindy se konala pro širší veřejnost (při udělení odměn

za dobrý prospěch na konci školního roku nebo o význačných církevních svátcích). Představení měla povahu velkých alegorických her, konala se někdy pod širým nebem a počet diváků při nich dosahoval až dvou tisíc. Zpočátku šlo z ohledu na interprety, jimiž byli žáci různého věku, o technicky nenáročné až primitivní, poměrně krátké nástrojové nebo vokální vložky, jako byly jednoduché taneční věty nebo písně z kancionálů. Od druhé poloviny šedesátých let 17. století začali však jezuité v Praze, Olomouci, Brně a Hradci Králové uvádět hudebně prokomponované hry, nazývané melodramata, která byla jakýmsi primitivním druhem oper alegorického náboženského obsahu. Hudbu k nim psali nejčastěji členové příslušných řádů. Poněvadž tyto skladby měly pouze příležitostný ráz a málokdy byly opakovány více než dvakrát až třikrát na tomtéž místě, jejich hudba se nám až na dvě výjimky nedochovala. O většině melodramat jsme informováni jen z jejich tištěných stručných obsahů, tzv. synopsí, anebo jen z kronikářských záznamů. Pod názvem melodrama bylo roku 1723 uvedeno jezuitskými žáky v Klementinu na počest Karla VI. Zelenkovo dílo *Sub olea pacis et palma virtutis*, které se však rozsahem i uměleckými nároky podobalo spíše oratoriu staršího typu se sólisty a sbory. Od konce 17. století začali melodramata provádět také piaristé. Prostřednictvím školských melodramat a oratorních produkcí mělo u nás poměrně mnoho lidí příležitost seznámit se s dramatickou hudbou.

**SVĚTSKÁ INSTRUMENTÁLNÍ HUDBA** Konkrétní doklady o pěstování instrumentálních forem (kromě chrámových sonát v kostelích) máme zatím jen ze zámků v Kroměříži, Tovačově, Nových Benátkách, Roudnici a Českém Krumlově, z cisterciáckého kláštera v Oseku a z piaristických kolejí ve Slaném, Kosmonosích a Strážnici, ale můžeme z nich usuzovat na obdobnou praxi i v ostatních zámcích a církevních institucích. V případě sonát je někdy obtížné určit, zda šlo o skladby pro liturgickou potřebu nebo pro poslech ve světském prostředí. Všude tam, kde v 17. století existovala úzká souvislost hudební sbírky nebo kapely s kostelem, lze předpokládat, že skladby označené jako sonáta plnily především funkci sonát da chiesa. Platí to o většině sonát v Kroměříži a též o sonátách *Dulcis fidium harmonia*, které věnoval opatovi kláštera Hradisko Norbertu Želeckému z Počenic B. A. Aufschnaiter (Augsburg 1703). Některé sonáty byly však skládány již s úmyslem, aby sloužily pro chrámové i světské účely, jak to vyjádřil například H. I. F. Biber v názvu své sbírky *Sonatae tam aris quam aulis servientes* (Salcburk 1676), která se unikátně dochovala v Kroměříži. Nejstarším dokladem pěstování světských sonát u nás je tisk Marca Uccelliniho (1645), dochovaný v Kroměříži. V poslední třetině 17. století se u nás těšily největší oblibě sonáty od H. I. F. Bibera, H. Schmelzera, G. Fingera, J. K. Dolara a J. M. Zachera. Pod pojmem sonáta se však v 17. století skrývaly velmi rozdílné hudební útvary od sonát pro sólové housle s generálním basem až po sonáty s nejrůznějším počtem nástrojů. Již v Kroměříži lze pozorovat v druhé polovině 17. století zájem o virtuózní sólové sonáty pro housle nebo pro violu da gamba a po roce 1673 nápadně vzrostl zájem o sonáty pro housle se změněným laděním. Poměrně záhy k nám pronikly triové sonáty A. Corelliho. Kroměřížská biskupská

kapela vlastnila již Corelliho opus 1 (1689), v roce 1697 získali Corelliho sonáty piaristé ve Slaném a roku 1712 i piaristé v Kosmonosfch. Po roce 1700 byly v českých zemích známy též sonáty G. M. Albertiho, T. Albinoniho, G. B. Bassaniho, A. Caldary, F. Contiho, G. Mossiho, G. Porsileho, G. Torelliho a A. Vivaldiho. První vydání svých koncertů opus 8 z roku 1725 věnoval Vivaldi hraběti Václavu Morzinovi.

Vedoucí instrumentální formou v druhé polovině 17. století však byla taneční suita nazývaná ballo, balletto, parthia, ouvertura; jsme často na pochybách, zda plnila úlohu taneční nebo poslechové hudby. Z domácích autorů pěstoval tuto formu nejvíce P. Vejvanovský a J. K. F. Fischer, od cizích skladatelů byly u nás hrány taneční suity především od autora vídeňských dvorních baletů J. H. Schmelzera, dále od A. Pogliettiho, H. I. F. Bibera, blíže neznámého Johanna Fischera a J. Prinera. Kromě skladeb dochovaných v Kroměříži máme zprávy o tomto druhu hudby pouze z inventářů.

Instrumentální hudbu komponovali i domácí skladatelé, ale v mnohem menší míře než hudbu duchovní. Nejplodnějšími skladateli tanečních suit a chrámových sonát na náš půdě byli P. J. Vejvanovský a Ph. J. Rittler, u nichž kompozice těchto skladeb vyplývala z jejich zaměstnaneckých povinností. Pouze z inventářů známe jména dalších domácích skladatelů instrumentální hudby: taneční suity psali F. B. Artophaeus, K. K. Gayer, F. L. Poppe, A. Reichenauer, sonáty, ouvertury apod. T. A. Albertini, J. Brentner a J. Vojta. V našich pramenech se nedochovala ani díla vytištěná na našem území (Brentner), ani díla věnovaná českým feudálům (zmíněné dílo Aufschnaiterovo a *La Stravaganza* od C. Tessariniho, věnovaná kardinálu Schrattenbachovi). Nejstarším dokladem světské instrumentální tvorby v Praze jsou Brentnerovy sonáty *Horae pomeridianae* z roku 1720 pro hoboj, housle, violu, violoncello a continuo. Jinak je příznačné, že nástrojové skladby psali převážně skladatelé působící v zahraničí, na prvním místě J. D. Zelenka, který složil v Drážďanech 6 komorních sonát a 9 orchestrálních skladeb typu *concerta grossa*. Zelenkovy sonáty, *capriccia* a ouvertury vystupují v dobovém hudebním kontextu jako samostatné cyklické útvary, vybavené originální melodikou, nezvyklými rytmy a osobitou instrumentací. Přibližně z třicátých let 18. století se dochovaly ve Wiesenteidenu a v Drážďanech violoncellové a houslové koncerty od J. A. Gureckého, jehož životní osudy známe blíže až od roku 1743, kdy se stal kapelníkem olomoucké katedrály. Rovněž sonáty dnes málo známého V. Vodičky vyšly v Paříži roku 1739. Z těchto skutečností soudíme, že pro rozvoj samostatné instrumentální hudby v době baroka nebyly u nás příznivé podmínky.

**SVĚTSKÁ VOKÁLNÍ HUDBA** V české barokní hudbě nehrála ani opera až do dvacátých let 18. století téměř žádnou roli (viz s. 178). Rukopisy oper z doby před rokem 1720 dochované v našich pramenech asi nebyly u nás nikdy použity k praktickému provedení, což platí i o Schmelzerově serenátě *Hercules a Omphale*, složené roku 1676 ke sňatku arcivévodkyně Marie Antonie se španělským králem Karlem II. a dochované unikátně v Kroměříži. V domácí produkci byla světská vo-

kální tvorba zastoupena nejméně. Sólová kantáta, která v 17. století někdy nahrazovala aristokracii operu, se u nás nepěstovala buď proto, že o ni nebyl zájem, nebo že nebyli k dispozici kvalifikovaní zpěváci. Od hlavního mistra světské sólové kantáty G. Carissimio se v Kroměříži dochovala z doby před rokem 1680 pouze neúplná kantáta *Sciolto havean dall' alte sponde*. Nevíme, co zaznívalo v manětýnském zámku za vlády Marie Gabriely Lažanské v letech 1711—1738, která prý byla nadšenou zpěvačkou. V našich zemích nemáme doloženu ani světskou ritornelovou píseň. Ještě méně jsme informováni o domácím muzicírování v rodinách měšťanů. Podle pozůstalostních spisů pražských a olomouckých měšťanů se zdá, že jejich hudební vkus před Bílou horou byl značně ovlivněn duchovní písní. O to více překvapuje inventář královského rychtáře v Uherském Hradišti J. J. Piškuly z roku 1632, v jehož vokální části zcela převažuje světský mezinárodní madrigalový repertoár.

**LIDOVÁ SVĚTSKÁ HUDEBNOST** O lidovém světském zpěvu v době baroka u nás víme mizivě málo. Můžeme jen konstatovat, že existoval a že již v této době začaly být pocítovány odlišnosti mezi hudební kulturou obyvatelstva jednotlivých krajů. S určitostí to můžeme říci o hanácké hudbě, o které máme zprávy již z počátku 17. století. Nedovedeme však dosud přesně vymezit ani rysy hanácké hudby (na cizince působila exoticky), ani rozsah území, na kterém žila. Měla asi mnoho společného s hudbou na Lašsku a ve Slezsku (rytmus tance starodávného) a byla typická pro venkovské obyvatelstvo mnohem většího území, než je dnešní Haná. Památek české lidové hudby z doby baroka je dochováno tak málo, že nedovolují učinit si o ní celkový obraz. Drobnosti lze najít ve sbornících strahovského premonstráta E. J. Košetického z doby kolem roku 1690, ve sbornících velehradského cisterciáka K. Hirschmentzela a jednotlivě v dalších pramenech. Sbírký lidových písní z počátku 19. století, jako je sbírka Rittersberkova, Erbenova a Guberniální, jistě obsahují i písně z doby baroka, ale jejich rozpoznání je nesnadné.

Bylo by nehistorické spatřovat v lidové hudbě 17. století statický, konzervovaný útvar, který existoval v naprosté izolaci od hudby umělé. Naopak v pobělohorské době přicházely obě tyto hudební sféry stále častěji do styku, což se neobešlo bez vzájemného ovlivnění, ve kterém vzhledem k danému sociálnímu řádu jednoznačně převažoval vliv hudby umělé. Jaké povahy byl tento vliv a jak byl intenzivní, neumíme odhadnout, ale musíme s ním počítat. Jeho důsledkem bylo přinejmenším to, že lidová hudba alespoň vnějškově přebírala z umělé hudby prvky charakteristické pro její stylové proměny. Základní obsazení lidové taneční hudby od 17. století bylo dvoje housle nebo jiné diskantové smyčcové nástroje a basa, rozšířené v některých krajích o malý cimbál (například v západních Čechách a na Valašsku) nebo dudy. Již toto obsazení prozrazuje souvislost se strukturou barokní hudby. Základní zvukový tón byl tedy odvozen ze zámecké hudby; i dnešní cimbálové kapely bez klarinetu jej připomínají. Jistě i o lidové hudbě v Čechách platilo svědectví W. K. Printze z let 1676—1677, podle něhož se hudba vesnických muzikantů vyznačovala především oktávovými a kvintovými paralelami se směsí heterofonních prvků,

kde základní rytmus a elementární harmonii udržovala basa. Hudba měšťanů měla především bohatší instrumentář a její interpreti byli kvalifikovanější. Ani její repertoár neznáme a jen z nepřímých dokladů víme, že například věžní trubači hráli kromě trubačských signálů, fanfár a sonát hlavně dobové společenské tance a ve zvláštních případech i poslechové nástrojové skladby.

---

## 5

---

**KVALIFIKACE HUDEBNÍKŮ** Jedním z rysů hudebního života v době baroka byl proti předchozí epoše vzrůst profesionalismu: přibýlo míst, kde hudba tvořila hlavní pracovní náplň a na uchazeče o tato místa byly kladeny stále vyšší a speciálnější nároky. Hudební kvalifikace byla v baroku posuzována podle hudebníkovy všestrannosti. Žádalo se, aby hudebník ovládal hru na několik nástrojů, chrámový hudebník musel být především dobrý zpěvák (někteří varhaníci museli v době, kdy platil zákaz hry na varhany, zpívat společně s ostatními zpěváky), profesionální kostelní zpěváci hráli zase na housle, violy, kontrabas nebo na trombón. K úplné kvalifikaci ředitelů kůru a kapelníků patřilo ovládnutí hry generálního basu, řízení hudebního souboru a komponování. Ve skladatelství nebyla spatřována zvláštní, samostatně oceňovaná profese, ale jen rozšíření základní kvalifikace. Nejvzdělanější hudebníci nacházeli zaměstnání v církevních službách, kde se kromě znalosti všech hudebních disciplín vyžadovala též znalost latiny a liturgie. Z těchto důvodů se ředitelé kůru, varhaníci a zpěváci často rekrutovali z řad absolventů jezuitských a piaristických škol. Pouzí instrumentalisté nebyli ceněni a v kostelních službách bývali za své výkony méně placeni než zpěváci. S výjimkou kapelníka nebývali u nás valně hodnoceni ani instrumentalisté zámeckých kapel. U věžních trubačů se za dostatečnou kvalifikaci považovalo zřejmě vyučení u některého věžního mistra v oboru příslušných nástrojů, podobně jako tomu bylo u řemeslníků. Hudebníci tanečních kapel na venkově a v malých městech neměli žádné zvláštní vzdělání a většinou byli samouci.

**HIERARCHIE HUDEBNICKÝCH POVOLÁNÍ** Z hlediska postavení na společenském žebříčku i z hlediska kvalifikace lze u nás v době baroka dělit hudebníky do několika skupin.

①. Hudebníci kostelů pod přímou církevní správou, jako byly katedrální (biskupské) kostely, kostely s kapitulou a klášterní kostely, které zaměstnávaly též laiky. Předností hudebních míst v těchto institucích byl slušný stálý příjem, definitivita a poměrně důstojné společenské postavení. Místa byla obsazována konkursem a uchazeči kromě kapelníka se museli podrobovat kvalifikační zkoušce. Kapelnická nebo varhanická místa u katedrál byla považována za nejvyšší metu, jaké mohl ctizádstivý hudebník v českých zemích v době baroka dosáhnout.

②. Hudebníci městských kostelů. I zde byla většinou výhoda stálého platu s případnou možností vedlejšího výdělků, definitivita a někdy i slušné společenské postavení. Ředitelé kůru a varhaníci městských farních kostelů byli zejména vážení, když se jim podařilo stát se měšťany (a tedy vlastnit dům). Předmětem sporů bývala někdy otázka, zda je představeným hudebníků farář, nebo městská rada. Postavení zpěváků (choralistů) a instrumentalistů bylo mnohem nižší, mezi hudebníky kostelů jednotlivých měst však byly značné rozdíly v platech i kvalifikaci, dané významem a bohatstvím určitého města. Ředitelé kůru v menších městech bývali současně řediteli městské školy a měli titul *rector chori et scholae*.

③. Hudebníci vesnických kostelů. Šlo většinou o místní učitele, často bez odborné kvalifikace, kteří současně zastávali funkce předzpěváka a varhaníka, jestliže kostel měl varhany. K jejich povinnostem patřovalo též natahování kostelních hodin, zvonění proti mrakům, psaní zpovědních lístků atd. Jejich představeným býval farář (u patronátních kostelů vrchnost), ale o výživu a byt se starala obec, která to často činila jen z donucení. Místa venkovských kantorů patřila k nejobožejším vůbec.

④. Hudebníci zámeckých kapel. Zde byl velký rozdíl mezi svobodnými hudebníky zjednanými za plat (jací byli například v holešovské kapele nebo italsí hudebníci ve službách šlechty v Čechách), a mezi poddanskými hudebníky příslušné vrchnosti. Svobodní hudebníci byli přijímáni na základě smlouvy a směli si do jisté míry klást podmínky, poddanští hudebníci neměli v případě nespokojenosti žádného zastání. V mnoha případech není jasné, v jakém vztahu k vrchnosti někteří hudebníci stáli; P. Vejvanovský byl sice biskupovým poddaným, ale za své služby byl placen stejně jako biskupův osobní lékař nebo štolba. Postavení hudebníků ve službách šlechty bylo značně různorodé. Někdy se jim dostávalo velkých hmotných výhod a na jejich společenskou prestiž dopadal i odlesk panské slávy. Tyto skutečnosti byly však často převáženy nevýhodami společnými pro všechny menší šlechtické kapely: s hudebníky se jednalo jako s kategorií sluhů a existence kapely byla mnohdy nejistá. Hudebníci mohli být kdykoliv propuštěni (respektovala se čtvrtletní propouštěcí lhůta, poněvadž plat se vyplácel čtvrtletně), nebo převedeni na jinou, nehudební práci podle momentálních potřeb vrchnosti.

⑤. Hudebníci duchovních řádů. V řádech pěstujících figurální hudbu pocházeli nejčastěji z řad žáků a noviců, někdy i z členů konventu. Vzhledem k pravidelnému dennímu pořádku a disciplíně měli tito hudebníci poměrně nejvíce klidu k studiu a ke zkouškám a byli existenčně dobře zajištěni. Minorité udělovali hudebně zasloužilým členům svého řádu titul *magister musicae* (honosil se jím například B. Artophaeus a B. M. Černošský), u jezuitů a piaristů však tento titul neznamenal hodnot, nýbrž funkci. Laičtí hudebníci ve službách klášterů požívali podobných výhod jako hudebníci uvedení v bodě 1.

⑥. Věžní trubači a měšťtí hudebníci. Města uzavírala s jednotlivými trubačskými mistry samostatné smlouvy a v tom případě chránila i jejich práva. Věžní trubač měl postavení živnostníka, který si najímal tovaryše a učně. Zdá se, že tito hudebníci tvořili uzavřenou kategorii, ze které byl přechod do jiné kategorie možný jen s obtížemi. Snad nejspíše se mohli uplatnit ve šlechtických kapelách. I když byli smluvně

zavázání vypomáhat v kostele při figurální hudbě, působili v ní jen jako instrumentalisté, ne jako zpěváci. Rozdíl mezi věžními hudebníky a kostelními hudebníky spočíval spíše v kvalifikaci než v hmotných podmínkách.

⑦ Polní a zemští trubači. Šlo o privilegovanou kategorii poddůstojníků, kteří zpravidla ovládali hru jen na trompetu, která byla jejich výsadou. Pokud sloužili v armádě, dostávali žold, pokud byli ve službách šlechty nebo zemského sněmu, patřili k svobodným, placeným hudebníkům. Měli stavovskou hrdost a cítili se být povzneseni nad ostatní hudebníky, snad s výjimkou hudebníků uvedených v bodě 1. Kromě polních trubačů a tympanistů sloužili v armádě ještě pištcí a bubenčí, kteří však stáli hodností na úrovni obyčejných vojáků. Od dvacátých let 18. století měly pěší pluky své vlastní kapely s kapelníkem. Zprávy o plukovních kapelách však jsou jen náhodné a kusé.

⑧ Venkovští hudebníci. Myslíme tím jednotlivce nebo sehrané skupiny (kapely) hudebníků, kteří hráli k tanci, ve městech snad někdy vypomáhali i městským trubačům. Pokud se tito hudebníci živili pouze hudbou, stáli jen o stupínek výše než žebraři.

Pouze hudbou se vlastně živili jen hudebníci ve skupině 1 a 6 a někteří ve skupině 8. Ve všech ostatních skupinách byly hudební funkce spojeny více nebo méně s nehudebními úkoly, které ve skupině 3 a 4 dokonce převládaly. Osmá skupina představovala v pravém slova smyslu hudební proletariát.

STUPEŇ DOCHOVANOSTI TVORBY DOMÁCÍCH AUTORŮ Kdyby se historik barokní hudby v Čechách opíral jen o dochované skladby, získal by o jednotlivých tvůrčích osobnostech zkrácený obraz, neboť mezi počtem dochovaných děl a skutečným významem jednotlivých tvůrců často existuje velký nepochopitelný poměr. K osobnostem, jejichž dílo je z větší části dochováno, patří A. Mazák (1609–1661), A. Michna z Otradovic (1600–1676), F. I. A. Tůma (1704–1774), P. J. Vejvanovský (1633?–1693), J. D. Zelenka (1679–1745). O uměleckém významu těchto skladatelů si lze z jejich díla učinit spolehlivý obraz. Výčet těchto jmen však současně dokazuje, že počet dochovaných děl není přímo úměrný uměleckému významu jednotlivých osobností, neboť například Vejvanovského nelze stavět po bok Zelenkovi. Přitom se od Vejvanovského dochovalo dokonce množství kompozičních náčrtů, které od jiných skladatelů z této doby nemáme dochovány.

Druhou skupinu autorů tvoří skladatelé, jejichž dílo se nám dochovalo ve výběru, který lze s výhradou považovat za reprezentativní; s výhradou proto, že jde o část mnohem rozsáhlejší a ve své době hojně provozované tvorby. K těmto autorům patří B. Artophaeus (1651–1721), J. A. Besnecker (začátek 18. století), J. Brentner (1689–1742), Š. Brixi (1693–1735), J. A. Brückner (třetí čtvrtina 17. století), B. Bulovský (šedesátá léta 17. století), B. M. Černohorský (1684–1742), A. Dix (kolem 1669–1719), J. L. V. Dukát (1684–1717), A. Eckstein (kolem 1657–1720), K. Einwald (1679?–1753), J. J. Flixius (z. 1709), J. K. K. Gayer (z. 1734), J. A. Gurecký (1709–1769), V. M. Gurecký (1705–1743), V. K. Holan Rovenský (1644–1718), V. G. Jacob (1685–1734), J. R. Keller (1705?–1774), J. A. Losy z Losintalu (Losymtalu) (kolem 1650–1721), J. Mašát (1692–1747), J. Melcelius (1624–1693), F. V. Miča (1694–1744), J. Pecelius (druhá polovina 17. století), H. Peškovic (první třetina 18. století), J. A. Plánický (1691–1732), F. L. Poppe (1670–1730), A. Reichenauer (1694?–1730), Ph. J. Rittler (1637?–1690), Č. Vaňura (z. 1736), M. F. X. Wentzely (z. 1722), B. Willicus (1702?–1731).

Vedle těchto autorů existuje početná skupina skladatelů, od nichž se dochovalo tak málo děl, že nejsme schopni utvořit si objektivní názor o jejich skladatelském profilu. Do této skupiny patří např. J. J. Aberspach (druhá polovina 17. století), T. A. Albertini (1660?–1736), J. V. Augustus

(druhá polovina 17. století), M. F. Faber (z. 1673), J. Haura (1704—1750), Libertini (druhá polovina 17. století), Ch. Maysenberger (druhá polovina 17. století), J. G. Orsler (1698—1770), K. Pelikán (z. 1702), V. Pelikán (1642—1701), A. L. de Rupe (druhá polovina 17. století), M. Vogt (1669—1730), J. I. F. Vojta (kolem roku 1700), J. Vrba (poslední třetina 17. století).

Konečně zbývá ještě mnoho jmen, která známe pouze z pramenů druhého řádu. K těm patří např. mladoboleslavský varhaník V. N. Červenka (1677—1752), Magera (polovina 17. století), Sporckův kapelník T. Seemann (první třetina 18. století), kantor na Petrově a skladatel oratorií J. F. Slavíček (1682?—1746), brtnický kapelník S. Welz (1709—1774), olomoucký dómský varhaník S. Zindel (z. 1703) a dlouhá řada skladatelů různých řádů, z nichž ve své době byli zvláště plodní jezuit V. Majer, J. Pošival a A. Svoboda. Tvorba těchto skladatelů většinou zmizela beze stopy se sbírkami, v nichž byla původně uložena. Jistě nešlo o tvůrčí osobnosti prvního řádu, ale ztráta jejich děl nás neopravňuje k domněnce, že šlo o bezcennou hudbu.

Pro většinu skladatelů v době baroka byla charakteristická velká kompoziční plodnost. Typ skladatele, který by vytvořil jen několik byt' geniálních děl, v baroku neexistoval; i pro největší velikány barokní hudby je typický až neuvěřitelně vysoký počet skladeb. Z tohoto pohledu je nápadné, jak málo děl se dochovalo od obdivovaného B. M. Černohorského. Černohorského proslavilo nejvíce jeho umělecky vynikající zhudebnění nově zavedeného křesťanského pozdravu *Laudetur Jesus Christus*, které Labaun pohotově vydal tiskem a tím přispěl k jeho rozšíření i za hranice Čech. Jinak je od Černohorského dochováno v našich i zahraničních pramenech méně skladeb než např. od Brentnera, Jacoba nebo jeho řádového spolubratra Vaňury, což lze částečně vysvětlit tím, že Černohorský strávil z tvůrčího období svého života jen 11 let v Čechách a z nich téměř 5 let (1726—1730) z restu v Horažďovicích. Proto si musíme klást otázku, zda Černohorský mohl hrát jako skladatel ve své době v Čechách takovou roli, jakou mu zatím historici pro jeho kontrapunktické mistrovství přisuzovali.

**ŠÍŘENÍ SKLADEB OPISOVÁNÍM** Hudební skladby se šířily především opisováním, protože hudební tisky byly až do konce epochy poměrně vzácné a drahé. Opisování předpokládalo síť spřátelených institucí a jednotlivců, kteří byli ochotni bezplatně zapůjčit předlohy. Tyto vztahy měly rozhodující vliv i na repertoár hudebních institucí a jejich odhalení patří k důležitým úkolům naší hudební historiografie. Zatím lze s jistotou předpokládat úzké hudební vztahy mezi kláštery stejného řádu a mezi některými šlechtickými kapelami. Nejméně zatím víme o vzájemných vztazích hudebníků farních kostelů a o vztazích kostelních hudebníků k ostatním hudebníckým kategoriím. Zdá se, že pouze v katedrálních a klášterních kostelích byly hudebniny majetkem kostela, zatímco ve farních kostelích patřily jednotlivcům a jen málokdy přecházely do vlastnictví kostela. V šlechtických kapelách patřily hudebniny zpravidla vrchnosti. Psaní not patřilo v baroku k povinnostem všech hudebníků, zvláště kapelníka. (V kroměřížském hudebním archívu je více než jedna třetina not psána rukou kapelníka P. Vejvanovského, v řadě dalších rukopisů opsál Vejvanovský alespoň generální bas nebo v nich prováděl opravy a doplňky.) Partitury byly u nás sestavovány jen k studijním účelům, nebo při komponování kontrapunktických úseků. Dirigovalo se podle partu generálního basu, který byl někdy opatřen poznámkami o nástupu jednotlivých hlasů. Řízení souboru bez partitury předpokládalo mimořádnou sluchovou představivost, ale určitý schematismus skladebné techniky zase usnadňoval rychlou orientaci ve větné sazbě. K dirigování se používalo u nás již v 17. století taktovací hůlky, která byla někdy dokonce ze stříbra.



**HUDEBNÍ TISK** Přesto, že v našich pramenech zcela převažují rukopisy, existoval i u nás v době baroka nototisk, a to na poměrně dobré úrovni. Důvody, které vedly k vydání skladby tiskem, nejsou vždy jasné. Velmi často plnil tisk úlohu okázalého dedikačního exempláře, jímž si chtěl skladatel získat přízeň a podporu vlivné osobnosti. Toho druhu byl např. *Threnon musicum* od M. F. Fabera (Víděň 1664), věnovaný právě zvolenému olomouckému biskupovi, nebo *Sacra et Litaniae* od A. Michny (Praha 1654), věnované regentovi statků olomouckého biskupa M. Reiterovi z Hornberka. Nevíme, v jakém nákladu hudebniny vycházely, ale zdá se, že náklady byly tak nízké, že exempláře měly povahu bibliofilských tisků. Ekonomický zájem nakladatele nebo tiskaře na vydání určité hudební skladby začal hrát významnější roli až asi na sklonku 17. století. Umělecké důvody pro vydání určitého díla nebyly dlouho rozhodující, neboť i velká nakladatelství v Augsburgu a Norimberku v první polovině 18. století vydávala z devíti desetin díla málo významných nebo dnes zcela zapomenutých skladatelů. Naproti tomu byla díla významných autorů tištěna poměrně málo. Skladby dvorních hudebníků J. J. Fuxe a A. Caldary, které byly u nás nejvíce ceněny, se šířily pouze v opisech. Nevíme určitě, zda jejich tisku bránil nějaký oficiální zákaz, uplatňovaný u některých dvorních i šlechtických kapel (např. v Drážďanech), podle něhož nebylo dovoleno pořizovat opisy a tisky skladeb členů kapely bez svolení vrchnosti. (Tento zákaz ve vídeňské dvorní kapele buď neexistoval, či nebyl dodržován, poněvadž v našich pramenech se dochovalo unikátní množství dobových opisů Fuxových a Caldarových skladeb.) Je možné, že se dostávaly „ven“ jen prostřednictvím osobních známostí; tímto způsobem získával přímo z Vídně Schmelzerovy, Pogliettiho, Bertaliho a Kerllovy skladby olomoucký biskup. A. Michna byl jediný z českých barokních skladatelů, kterému většina skladeb vyšla tiskem. Snad k tomu přispěly jeho úzké styky s jezuitou, neboť všechny tisky Michnových skladeb z let 1647—1661 pocházejí z jezuitské *Akademické tiskárny* v pražském Klementinu a představují hlavní nebo dokonce téměř jedinou její hudební produkci. Naproti tomu P. Vejvanovskému asi ani nepřišlo na mysl, aby zalichotil svému chleboďarci věnováním tištěné skladby; buď to nepovažoval za nutné, nebo se mu k tomu nedostávalo prostředků; v každém případě považoval biskup jeho díla za svůj výhradní majetek. Díla Vejvanovského skutečně nebyla za jeho života rozšířena: kromě kapely hraběte Julia ze Salmu, který byl s biskupem spřátelen, je vlastnila pouze piaristická kolej ve Slaném, benediktýnský klášter v Kremsmünsteru a smíme pouze předpokládat, že se hrála též v Olomouci, Vyškově a v Holešově. Fakt, že skladby členů kapely patřily jejímu pánovi, byl příčinou toho, že nevyšlo nic tiskem od J. D. Zelenky, ač o to v letech 1749—1756 velmi usiloval sám G. Ph. Telemann za pomoci M. Pisendela.

Hlavními centry hudebního tisku v době baroka byl ve střední Evropě Augsburg a Norimberk. Produkce J. J. Lottera v Augsburgu byla v první polovině 18. století tak mohutná, že zbrzdila i vznik samostatného hudebního nakladatelství ve Vídni. Lotterovy tisky ovlivňovaly i repertoár některých našich kůrů, které si je mohly dovolit kupovat. Skladby z Lotterových tisků si někteří ředitelé kůrů též opisovali. Tím pozoruhodnější je skutečnost, že i v této konkurenci se udržel notový tisk v Če-

chách. Pomineme-li několik tisků s notovou přílohou z Brna a Olomouce, stala se od roku 1693 centrem hudebního tisku v našich zemích Praha a na sklonku epochy se k ní připojil ještě Hradec Králové. V Praze rozvinul nototisk ve své tiskárně Jiří Labaun v letech 1693—1731. Kvalitou si Labaunovy tisky nezádaly s tisky Lotterovými, i když počtem titulů nemohly s augsburskou firmou soutěžit; zatímco Labaun vydal od roku 1693 do roku 1731 na 16 hudebních tisků, Lotter vydal v letech 1705—1731 celkem 28 titulů. Díla vydaná na našem území pocházela pouze od domácích autorů; Labaun se soustřeďoval převážně na vydávání děl pražských autorů, V. Tibéli v Hradci Králové tiskl spíše díla autorů mimopražských. Několik děl autorů z českých zemí vydal však i Lotter.

**AUTOŘI TIŠTĚNÝCH SKLADEB** Následující přehled uvádí soupis dosud známých tisků domácích skladatelů, vydaných v době baroka. Místo a tiskárna jsou vyznačeny těmito zkratkami: PA – Praha, Akademická tiskárna; PL – Praha, J. Labaun; PLr – Praha, P. Lochner; PF – Praha, N. Fitzky; VC – Vídeň, M. Cosmerovius; VR – Vídeň, M. Rictius; HK – Hradec Králové, V. Tibéli; AL – Augsburg, J. J. Lotter; B – Budyšín.

1642	Michna: <i>Obsequium Marianum</i>	VR
1647	Michna: <i>Česká mariánská muzika</i>	PA
1648	Michna: <i>Officium vespertinum</i>	PA
1649	Mazák: <i>Cultus harmonicus I</i>	VC
1650	Mazák: <i>Cultus harmonicus II</i>	VC
1653	Michna: <i>Loutna česká</i>	PA
1654	Michna: <i>Sacra et Litaniae</i>	PA
před 1655	Michna: <i>Cantiones sacrae</i>	PA
1661	Michna: <i>Svatoroční muzika</i>	PA
1664	Faber: <i>Thronon musicum</i>	VC
1693	Holan Rovenský: <i>Cappella regia musicalis</i>	PL
1699	Wentzely: <i>Flores verni</i>	PL
1701	Janovka: <i>Clavis ad thesaurum magnae artis musicae</i>	PL
1706	Kridel: <i>Neueröffnetes Blumengärtlein</i>	B
1714	Jacob: <i>Anathema gratiarum</i>	PL
1715	Janovka: <i>Clavis</i> , 2. vyd.	PL
1716	Brentner: <i>Harmonica duodecatometria</i> Op. 1	PL
1717	Brentner: <i>Offertoria sollemiora</i> Op. 2	PL
1718	Brentner: <i>Laudes matutinae</i>	PL
1719	Vogt: <i>Conclave thesauri magnae artis musicae</i>	PL
1719	Božan: <i>Slavítek rajský</i>	HK
1720	Brentner: <i>Horae pomeridianae</i> Op. 4	PL
1720	Einwald: <i>Vocalis decalogus</i>	HK
?	Jacob: <i>Psalmi vespertini</i>	PL
1723	Willicus: <i>Lieblicher Ehren-Klang</i>	HK
1723	Plánický: <i>Opella ecclesiastica</i>	AL
1725	Jacob: <i>Acratismus pro honore Dei</i>	PLr
1725	Jacob: <i>Te Deum laudamus</i>	PL
1728?	Černohorský: <i>Laudetur Jesus Christus</i>	PL
1731	Vaňura: <i>VII brevissimae... Litaniae... Op. 1</i>	PL
1732	Peškovic: <i>Flores coelestes</i>	HK

Pozn. V roce 1648 vydala neznámá tiskárna v Praze skladbu W. Ebnera: *Aria... Ferdinandi III.* V Oslavanech vytiskl C. Haugenhooffer 1626 *Regulae contrapuncti* C. Abbateho a 1628 sbírku *Flores verni*.

Je možné, že se časem podaří vyplnit některé nelogické přetržky v ediční činnosti pražských tiskáren, z nichž nejnápadnější je interval 1702—1713 u Labauna. Nutno však upozornit, že s podobnými mezerami ve vydavatelské činnosti se setkáváme i v počátcích Lotterova nakladatelství v Augsburgu. Některé z uvedených titulů jsou dochovány neúplně, unikátně nebo jsou známy pouze z literatury.

Podle počtu vydaných titulů se zdá, že benediktýn V. G. Jacob a malostranský hudebník J. Brentner, každý se 4 tituly, byli v době Karla VI. nejhranějšími pražskými skladateli. Tuto skutečnost potvrzuje hojnost dochovaných rukopisných a tištěných skladeb těchto autorů v pramenech nejen z našich zemí, ale i z Rakouska, Německa a Polska. Je však otázkou, proč Labaun nevydal též skladby Š. Brixiho, K. Gayera a A. Reichenauera, které byly v opisech známy i mimo Prahu; přitom řediteli minoritského kůru u Sv. Jakuba Č. Vaňurovi vyšly dvě celé hudební sbírky. Neznáme též odpověď na otázku, jak je možné, že Tibéli vydal tiskem sbírku B. Willicuse a H. Peškovice. O prvním je zatím známo, že byl členem královské saské kapely ve Varšavě, o druhém neví hudební historie dosud téměř nic. Pro výše zdůrazněný převážně náboženský charakter hudby v době baroka v Čechách je příznačné, že pouze jeden z uvedených titulů (Brentnerovy *Horae pomeridiana*e) byl věnován instrumentální hudbě, zatímco v přibližně stejné době tvořila instrumentální hudba v Lotterově nakladatelství již pětinu všech titulů. Všichni autoři vydávaní v Čechách byli také buď členové duchovních řádů, nebo byli zaměstnání v církevních službách; ani jeden z nich nebyl ve službách světské šlechty. I z toho je patrné, že u nás tištěné hudebniny byly určeny především pro chrámové kůry.

**HUDEBNÍ TEORIE** Za charakteristický rys české hudebnosti byl tradičně považován sklon k bezprostřednímu, citovému projevu, jehož opakem je smysl pro tektoniku, polyfonní sazbu a teoretické uvažování. I když je tento názor poněkud jednostranný, zůstává skutečností, že teoretické uvažování nebylo silnou stránkou naší hudby od doby Blahoslavovy *Muziky* téměř do konce 17. století. Vyučování hudbě mělo ryze prakticistní ráz, patrný ostatně z učebnic, které byly u nás používány. Speciální způsob výuky skladatelů neexistoval. Studium skladby spočívalo v osobním nabývání zkušeností při opisování a provádění děl jiných skladatelů a v napodobování technik a postupů v nich odpozorovaných. Je těžké říci, kolik skladatelů v českých zemích i jinde v Evropě pociťovalo v 17. století potřebu postavit svoji tvorbu na širší teoretický základ. Velkých, filozofujících skladatelů, jako byl H. Schütz, bylo pramálo. Předpoklad k hlubšímu teoretickému pohledu mohli mít skladatelé, kterým bylo dopřáno vzdělávat se u některé silné tvůrčí osobnosti. V plné míře se toho dostalo jen J. D. Zelenkovi a F. V. I. Tůmovi, jejichž mocní zaměstnavatelé jim umožnili studium u největší dobové autority v oboru kontrapunktu, J. J. Fuxe. Zelenka byl Fuxovým žákem v letech 1715—1716, tedy ještě

před vydáním slavného Fuxova díla *Gradus ad Parnassum*, Tůma o řadu let později.

Zatímco v 17. století hudební teorie kvetla v Německu (M. Praetorius, Chr. Bernhardt, J. A. Herbst, W. K. Printz) a částečně i v Rakousku (A. Poglietti, G. Muffat, J. Prinner), v českých zemích se s výjimkou filozoficko-matematických úvah na univerzitách setkáváme s prvním hudebně teoretickým spisem domácího autora až roku 1701. Ital Claudio Abbate vydal sice roku 1626 v Oslavanech příručku *Regulae contrapuncti* podle Zarlínových zásad, ale pro válečné události se toto dílko nemohlo rozšířit a na našem území se ani nedochovalo. Spis opata emauzských benediktýnů Jana Karamuela Popela z Lobkovic *Arte nueva de Música* vyšel roku 1669 v Římě a u nás asi nebyl znám. Zlomky generálbasových cvičení z druhé poloviny 17. století od varhaníka olomoucké katedrály S. Zindela spadají zase do kategorie ryze praktických pomůcek. Tím překvapivější bylo vydání věcného hudebního slovníku *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* roku 1701 v Praze (2. vyd. 1715) od učeného varhaníka Týnského kostela v Praze T. B. Janovky. *Clavis* dosáhl v krátké době neobyčejné popularity a Janovka platil po celé 18. století v evropské hudebně teoretické literatuře za autoritu. Přitom zdaleka nešlo o původní dílo, ale o výsledek excerptce z poměrně rozsáhlé literatury, doplněný o některé Janovkovy osobní zkušenosti. Janovkův nápad zpracovat vědění o hudbě slovníkovou formou měl nicméně v evropské hudbě prvenství, neboť dosavadní slovníky byly pouze terminologické soubory italských hudebních názvů, připojované k některým větším teoretickým pojednáním. (Z těchto slovníčků byl v 17. století nejznámější *Isagoge artis musicae* od libereckého rodáka Ch. Demantia, 1. vyd. 1602.) Svě vlastní názory hodlal Janovka uplatnit v chystaném spisu *Doctrina Vocalis et Instrumentalis Musicae*, který však nevyšel a snad ani nebyl napsán. Roku 1719 vydal v Praze plaský cisterciák rodem z Bavorska M. Vogt učebnici hudební skladby pod názvem *Conclave thesauri magnae artis musicae*. Vogtova učebnice, připomínající snad záměrně svým názvem Janovkův slovník, však nedosáhla popularity Janovkova spisu. Myšlenkově byla snad originálnější, ale trpěla pojmovou neujasněností a složitým promísením praktických rad se spekulací. Poměrně největšího ocenění dosáhly zatím Vogtovy názory o stavbě varhan, zatímco ostatní části spisu zůstaly pro obtížnou srozumitelnost nevyužity. Janovkův i Vogtův spis je důkazem, že v době vrcholícího baroka došlo u nás k zdatnému oživení zájmu o hudební teorii. Pro oba teoretiky je charakteristické, že sami jako skladatelé příliš nevynikli.

Většina jezuitských a piaristických knihoven v době baroka vlastnila mohutný spis *Musurgia universalis* (Roma 1650) od pansofika jezuitského řádu A. Kirchera. K němu přibyl po roce 1701 Janovkův *Clavis*, po roce 1719 v některých případech Vogtovo *Conclave* a po roce 1725 si mnohé knihovny zakoupily sumu kontrapunktického vědění *Gradus ad Parnassum* od J. J. Fuxe. Nevíme, zda tyto knihy byly používány k praktické výuce; dochované exempláře nejeví stopy většího opotřebování. Podle Janovkova svědectví byly v Praze na konci 17. století zájemcům k dispozici spisy hudebních teoretiků G. Rhawa, A. Gumpelzhaimera a blíže neznámého Reicha a Steidelmayera. K nejrozšířenějším hudebním příručkám patřily *Grund-Regeln zur Singkunst* s připojenou naukou o generálním basu (Augsburg 1689<sup>1</sup>), připisované

G. Carissimimu, dále *Grundrichtiger... Unterricht der Musikalischen Kunst* od D. Speera (Ulm 1689) a *Fundamenta Partiturae* (Salcburk 1727<sup>1</sup>) od M. Gugla. Všechny hudebně teoretické příručky a spisy, které u nás byly používány, byly psány německy, latinsky nebo italsky, Guglovu učebnici přeložil do češtiny pro své žáky teprve roku 1761 šlapanický rektor J. Tiray. Z těchto skutečností je patrné, že studium hudební teorie bylo u nás dostupné jen hudebníkům s určitým stupněm všeobecného vzdělání, jehož součástí byla též znalost cizích jazyků. Předpoklady pro teoretický přístup k hudbě měli zvláště odchovanci jezuitských a piaristických škol. Jezuité se někdy při plnění misijních úkolů dostávali do situací, kdy mohli s úspěchem využít svých hudebních znalostí. Příkladem může být jezuitský misionář K. Slavíček, bratr brněnského skladatele J. F. Slavíčka, který svých hudebních zkušeností využíval za svého pobytu v Číně. Kolem roku 1717 zde sepsal dokonce svá pozorování o čínské hudbě, jejichž text se však nedochoval.

BAROKNÍ HUDBA V ČESKÝCH ZEMÍCH Z DNEŠNÍHO POHLEDU Člověk 20. století přistupuje k barokní hudbě zcela jinak než člověk 17. století. Pro člověka 20. století je barokní hudba jednou z historických a stylových hudebních kategorií, ve které se orientuje pomocí prověřených kritérií odvozených z děl Monteverdiho, Schütze, J. S. Bacha, Lullyho, Purcella, Händela nebo Vivaldiho. Člověk barokní doby nedovedl ještě chápat hudbu v její historické dimenzi a považoval hudbu své doby za nejlepší a jediné možnou. Až na výjimky neměl ještě přehled o celé evropské hudbě, ale znal z ní jen výseky, a proto nemohl mít ani hodnotovou hierarchii, kterou kodifikovali až hudební dějepisci a koncertní praxe 20. století. Černohorský se ve svém životě asi nikdy nesetkal se jménem J. S. Bacha a Vejvanovský asi nikdy neslyšel Schützovu hudbu. Kolem roku 1700 bylo i jméno Monteverdiho většině hudebníků neznámé, protože Monteverdiho hudba byla příliš stará, a proto nepotřebná. A nezapomeňme ani, že přístup k hudbě v baroku byl spíše účelový a funkční než estetický. Stěžl se nám podaří vnímat barokní hudbu tak, jak ji vnímal člověk 17. století, ale musíme si být vědomi rozdílů, které nás dělí od člověka barokní doby, abychom ji dokázali spravedlivě historicky hodnotit.

U historických památek nás často upoutává jejich slohová složka tak, že ztrácíme smysl pro jiné jejich složky. Podobně je tomu s památkami z doby baroka, které vytvořilo soustavu řemeslně dokonalých a ve své době závazných forem. Tyto formy dokáží často zamaskovat i nedostatek originality, chudobu nebo banalitu obsahu. Barokní forma nás proto může zmást i při posuzování osobností a děl z barokní doby, zejména děl nově objevených. Nesmíme proto ztratit se zřetele výše zmíněné společenské a historické souvislosti, ale mít na paměti, že i v barokní hudbě se uplatnilo to, co Francouzi nazývají *art moyen* a J. Válka masovou kulturou (*Studia comeniana et historica* 8, 1978).

Je pravda, že některé hudební formy a druhy se v době baroka u nás dostatečně nerozvinuly. Platí to především o světské instrumentální hudbě, reprezentované sonátou, orchestrální suitou a koncertem, o světské kantátě a opěře, které tehdy bohatě kvetly v Itálii, Anglii a ve velkých evropských městech s bohatým, politicky

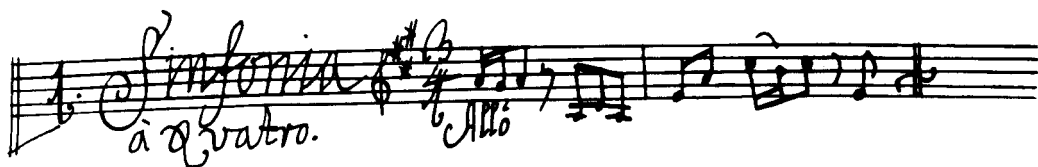
silným měšťanstvem. Ve srovnání s těmito centry jeví se až na výjimky naše hudební poměry malé a chudobné. O to více překvapuje, že naši hudebníci, vychovaní pouze v prostředí latinské chrámové hudby, se dobře vyrovnávali s úkoly hudby světské, byla-li jim k tomu dána příležitost. Vysvětlujeme to zčásti tím, že v době baroka stačila chrámová hudba ještě držet krok s rychle se rozvíjející hudbou světskou a že poskytovala hudebníkům dokonalou technickou a uměleckou přípravu. Na druhé straně nelze popřít, že společenské poměry po Bílé hoře přispěly k ochuzení hudby v českých zemích o výše zmíněné formy a druhy.

Z celoevropského hlediska byly české země v pobělohorském období rovnocenným článkem katolické části střední Evropy, který v prvních dvou třetinách epochy více přijímal než dával. Teprve od konce 17. století vzrostl tvůrčí potenciál českých zemí natolik, že se domácí tvorba vyrovnala kvantitou a v tvorbě některých jedinců i kvalitou importu a začala pronikat do sousedních zemí. Je paradoxní, že lexikograf Janovka, jako skladatel bezvýznamný, stal se již za svého života nejznámější postavou pražské hudby ve světě, zatímco tvorba Černohorského byla známa jen některým hudebním kruhům. Bylo by možno namítnout, že již v 17. století měla česká hudba svého opravdu českého Michnu a Vejvanovského, jejichž díla docházejí nyní uznání i v zahraničí. Je však nutno si uvědomit, že v 17. století byl Michna znám s výjimkou Vratislavi jen v českých zemích a Vejvanovský jen v olomoucké diecézi a některých piaristických kolejích, a je zbytečné si namlouvat, že tito dva skladatelé nyní zaujmou místo po boku H. Schütze a H. Bibera, i když jim nikdo neupře jejich specifické hodnoty. Pro nás je jejich tvorba důkazem, že i v 17. století psali čeští hudebníci díla, která mají co říci ještě člověku naší doby. Ještě jeden detail však stojí za povšimnutí: snad s výjimkou Prahy po roce 1700 neměly české země v pobělohorském období centra městské nebo dvorské hudby, souměřitelná s centry panovnických dvorů a velkých svobodných měst západní a jižní Evropy. Tato historicky podmíněná nevýhoda českých zemí byla však alespoň částečně vyvážena mikrostrukturou chrámové hudby, která pronikla nejen do venkovských šlechtických sídel a provinčních městeček, ale mnohdy i do vesnic. Této široké hudební základně vděčíme za to, že české země zůstaly i v pobělohorské době hudebně kulturním územím.

ZDEŇKA PILKOVÁ

---

# Doba osvícenského absolutismu (1740–1810)



**CHARAKTERISTIKA OBDOBÍ** Období let 1740—1810 bývá v dějinách evropské hudby charakterizováno pojmem klasicismus. Tato kulturně historická kategorie, použitá poprvé v německé literární historii, odkud přešla do muzikologie, vystihuje základní rysy tohoto období podstatně lépe než názvy odvozené ze sociálně ekonomických formací. V pojmu klasicismu je totiž navozena úzká spojitost se základním myšlenkovým proudem doby, s osvícenstvím. Filozofický základ osvícenství našel bezprostřední odraz v umění, kde – na rozdíl od předcházející epochy – byly za nejvyšší hodnoty považovány přirozenost, prostota a srozumitelnost. V nejnovějších pracích o dějinách evropské hudby bývá dokonce zdůrazňováno, že v hudbě došlo k vyvrcholení osvícenských proudů a k základní slohové proměně dříve, než se odehrál revoluční zvrat ve společenské rovině, to jest ještě před francouzskou buržoazní revolucí. Proto bývá pojem klasicismus v hudbě doplňován a někdy dokonce nahrazován pojmem osvícenství.

Při podrobnější aplikaci kulturně historických kategorií na hudební vývoj však narazíme na potíže. Největší kvantum dobové tvorby, hudba duchovní, jako by se do rámce osvícenství nehodilo. Stejně tak lze osvícenské tendence uvést do přímého vztahu jen s jednou částí tehdejší hudebně dramatické produkce, se singspielem, buffou a operou comique, zatímco opera seria, tehdy stále ještě velmi provozovaný žánr, se z rámce osvícenství mnoha svými znaky vymykala. V mnohém se však tento pojem hodí na světskou instrumentální hudbu, s níž ostatně bývá hudební klasicismus v obecném povědomí ztotožňován nejčastěji.

Potíže vzrůstají při aplikaci těchto pojmů na dějiny hudby menších národů, jejichž ekonomický a společenský vývoj byl opožděn. V obecně historickém pohledu na vývoj českých zemí bývá dané období pojímáno jako součást širší epochy, sahající od roku 1620 zhruba do osmdesátých let 18. století. Jako základní znaky bývají k této epoše přiřazovány ekonomické zaostávání, zostřující se poddanství a tíživý protireformační tlak. Tím se naznačuje odlišnost od vývoje ve vyspělých evropských zemích, kde sílící měšťanská třída přinášela nejen ekonomický, ale i duchovní pohyb, projevující se velice záhy právě osvícenskými tendencemi.

Přesto, že u nás chyběla početná měšťanská třída a duchovní proudění nedosahovalo té intenzity a převratnosti jako například ve Francii, přece byly české země nejčilejším centrem osvícenských myšlenek v celé habsburské monarchii. Ačkoliv se Habsburkové snažili neprodyšně uzavřít své země před novými duchovními proudy, dostaly se k nám osvícenské myšlenky už na počátku 18. století z Lipska a z Halle. Velký vliv měly především práce filozofa Chr. Wolffa, jež byly protiváhou ortodoxní teologie a pietismu. Postupně se k nám dostávaly i další myšlenkové směry, z nichž se utvářelo osvícenství: reformní hnutí uvnitř církve samé v podobě janse-



nismu i v podobě snah o kritické dějepiscectví (benediktýni), dále zednářství a osvícenská literatura „schönggeistovského“ typu. V průběhu času se podařilo zlomit monopol jezuitů v oblasti vzdělání. Kvrcholům osvícenských snah u nás patří vznik jedné z prvních vědeckých společností na území Rakouska (*Societas incognitorum eruditorum*, Olomouc 1746), jež se snažila o vytvoření stálého kontaktu se zahraničními myšlenkovými proudy. Na tuto vědecky zaměřenou linii osvětenství navázalo roku 1774 založení *Učené soukromé společnosti*, jež pak byla roku 1784 státně uznána pod názvem *Královská česká společnost nauk*. Pronikání osvětenství napomáhalo působení K. H. Seibta na pražské univerzitě. Od roku 1764 po dvacet let šířil osvícenské myšlenky mezi mladými lidmi. Souběžně s tím k nám přicházely osvícenské ideje ve formě tereziánských a později josefínských reforem, tedy v podobě, jakou jim dal absolutistický centralismus. Projevovaly se od čtyřicátých let zmírňováním protireformačního tlaku a pokusy o zásah do ekonomické struktury českých zemí. Vlastní mezník, ohlašující v českých dějinách novou epochu, bývá kladen do osmdesátých let, do doby, kdy se v souvislosti s utvářením národa v novodobém smyslu začínají výrazněji prosazovat myšlenky ohlašující zrod národního sebeuvědomění. Do téže doby kladou počátky naší novodobé literatury i literární historikové. Vývojový předěl tam spatřují i historikové výtvarných umění, protože neobyčejně intenzivní rozvoj architektury, sochařství a malířství v době baroka byl teprve v osmdesátých letech vystřídán umělecky nepoměrně slabším obdobím klasicismu.

**ČASOVÉ VYMEZENÍ OBDOBÍ** Pokusíme-li se však při pohledu na vývoj hudby spojit hlediska obecně historická s hledisky hudebními, dospějeme nutně k jinému časovému vymezení. Koncepce jednolitě epochy, zahrnující léta 1620—1780, je z hlediska hudebního vývoje nepřijatelná: zřetelný šev se zde rýsuje podstatně dříve, již ve čtyřicátých letech 18. století, tedy zhruba shodně s obrazem evropského hudebního vývoje. Vzhledem ke zvláštním domácím podmínkám měl ovšem hudební provoz v období od roku 1620 do konce 18. století některé setrvalé rysy. Institucionální základna zůstala v podstatě po celé období táž. Strukturou institucí byla dána i trvajícím převaha duchovní tvorby nad světskou, v níž navíc zcela chyběly některé jinde běžné kompoziční druhy. Až do osmdesátých let se provozoval jazykově internacionální, tj. latinský a italský repertoár. Stejná zůstala i politicky a konfesijně daná orientace hudebního provozu, napojeného na oblast rakouskou, italskou a jihoněmeckou, zatímco sféry protestantských zemí byly odděleny ideologickou bariérou.

Zároveň se však začínaly už od čtyřicátých let objevovat nové tendence směřující k přetvoření modelu hudebního života, jenž byl do té doby dán výhradně sítí zámeckých rezidencí, klášterů a kůrů farních kostelů. Tyto tendence byly ovšem u nás ve srovnání s velkými evropskými zeměmi s výjimkou opery značně opožděné a nevýrazné. Podstatně zřetelněji začínala probíhat už od dvacátých let hluboká proměna ve struktuře hudebních děl samých. V souvislosti s ní došlo i k maximálnímu sblížení různých typů hudby, předtím i potom výrazně polaritních: hudby komponované a hudby spontánní tvořivosti, hudby světské a hudby duchovní,

hudby vokální a hudby instrumentální. Tento jev odpovídá zvláště výrazně kategoriím osvícenství a klasicismu a ve vývoji české hudby se projevil mimořádně intenzívně. Dalším výrazným znakem nové vývojové fáze byl postupný přechod od tvorby typové k tvorbě individualizované. Tento proces byl důsledkem postupného uvolňování hudby ze striktní funkční vázanosti. Příznačným rysem bylo i početně rozsáhlé a umělecky významné působení hudebníků z českých zemí v cizině, jež bylo důsledkem sociálně podmíněných migračních pohybů obyvatelstva.

V síti složitých dějinných vazeb se tedy pro vývoj hudby v českých zemích rýsují jako zřetelný mezník právě čtyřicátá léta 18. století. Začátek období je výrazně ohraničen nástupem Marie Terezie na habsburský trůn (1740), což vedlo k dalekosáhlým změnám v hospodářském a společenském životě. Soubor tereziánských a později především josefínských reforem zasáhl hluboko i do hudebního provozu. Čtyřicátá léta – stejně jako ostatní mezníky ve vývoji české hudby – nejsou ovšem mezníkem ve smyslu náhlých, pronikavých změn, rušících kontinuitu s předchozím stavem. Mnohem spíše jsou přípravným obdobím změn postupných a pomenáhlých, jejichž souhrn teprve po několika desetiletích vykrytalizoval v nový typ tvoření a provozování hudby.

Mezník, zakončující toto období, není zdaleka tak zřetelný. Z mnoha důvodů jej však lze hledat na konci prvního desetiletí 19. století: v těchto letech byl zhruba zakončen vývoj hudebního klasicismu; jeho poměrně dlouhé přeznívání u nás bylo už jen dále nerozvíjeným opakováním starých schémat. Tehdy také došlo i v sociálně ekonomické sféře k některým událostem mimořádného dosahu (státní bankrot v rakouské monarchii 1811) i k významným změnám hudebního provozu v českých zemích (otevření konzervatoře v Praze 1811). Ovšem pro výklad procesů, formujících v první polovině 19. století vývoj národního vědomí, není mezník kolem 1810 vyhovující; kořeny těchto změn je nutno hledat v sedmdesátých letech století předcházejícího.

**VNITŘNÍ ČLENĚNÍ OBDOBÍ** Období vymezené ve vývoji české hudby léty 1740 až 1810 nelze ovšem charakterizovat pouze slohovou kategorií klasicismu. To by vyžadovalo podélný řez komplexem hudebního života a tvorby, aby se v složitém pletivu historicky se překrývajících a prolínajících vrstev izolovala právě jen ona rovina, vykazující slohotvorné prvky klasicismu. Místo toho se chceme pokusit nazírat danou epochu jako složité pole vzájemně se křížících vlivů, kde se prvky starého a nového slohu prolínaly často k nerozeznání a kde až v posledních dvou desetiletích 18. století výrazně převládla slohová rovina klasicismu. Vývoj hudby v českých zemích v 18. století je dokladem toho, že mezníky ve vývoji hudební struktury a hudebního života jsou málokdy totožné. U nás je výrazně patrný velký fázový posun mezi vývojem hudebních institucí a vývojem hudební tvorby. Přeměna institucionální základny byla vzhledem k evropskému průměru podstatně opožděna: struktura hudebního života se začala zásadně měnit až po roce 1810. Na druhé straně vlastní hudební tvorba slohově žádné zpoždění nejeví, naopak v některých směrech je vzhledem k evropskému vývoji zřejmý určitý předstih.

Dané období je možno ještě dále rozčlenit zhruba na dvě etapy, ohraničené léty 1740—1780 a 1780—1810. Toto členění respektuje společenské události, jež v osmdesátých letech podstatně zasáhly do vývoje hudby v českých zemích (toleranční patent 1781, uvolnění poddanství 1781, další josefínské reformy, týkající se postavení hudby v osmdesátých letech). Odpovídá zároveň i dělení užívanému v evropské hudební historiografii (etapa raného a vrcholného klasicismu) s tím rozdílem, že obvyklou časovou hranici 1770 posunuje vzhledem k svébytným domácím podmínkám až k roku 1780. Od osmdesátých let se začínal podstatněji měnit charakter hudebního provozu, přibývalo veřejných koncertů a rostl význam operních divadel městského typu.

**VÝVOJ HISTORICKÉHO POZNÁVÁNÍ** První projev zájmu o historii české hudby epochy klasicismu byl podnícen proudy, vycházejícími ještě z osvícenského dějepiscectví; týkal se tedy historie doby současné nebo nedávno minulé. Směr, soustředěný na biografie umělců, byl v oblasti hudby poprvé reprezentován životopisem F. Tůmy a F. Gassmanna od M. A. Voigta (v *Abbildungen Böhmischer und Mährischer Gelehrten und Künstler*, 2, Prag 1775) a životopisem Myslivečkovým od F. M. Pelcla (tamtéž, 4, 1782). Zcela odlišný přístup zvolil zatím neznámý autor pozoruhodné stati *Über den Zustand der Musik in Böhmen* (*Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, 2, 1799—1800). Do zorného pole zahrnul nejen skladatele, ale celek hudební kultury druhé poloviny 18. století; s velkou znalostí a nadhledem se pokusil určit příčiny mimořádného rozkvětu do osmdesátých let a pozdějšího – podle autorova názoru – velkého úpadku. Vyvrcholením této k systematickosti spějící linie osvícenského dějepiscectví je třídílný slovník Bohumíra Dlabáče (*Allgemeines historisches Künstlerlexikon*, 3 svazky, Praha 1815), který autor uveřejnil po předběžném publikování některých přípravných materiálů. Zachytil ve slovníku velké množství cenných údajů o stovkách hudebníků 18. století z českých zemí. Informace získal Dlabáč zčásti od hudebníků samých, zčásti od jejich pamětníků, takže jeho práce má dnes v mnoha směrech hodnotu pramene. Obdobně systematicky pojaté dílo se pak po dlouhá desetiletí u nás neobjevilo. Zájem o českou hudbu epochy klasicismu se znovu výrazněji projev v polovině minulého století. Stejně jako zájem o starší českou literaturu byl stimulován především snahou dokazovat vyspělost českého národa významem jeho kulturní minulosti. V síti tehdejšího historického povědomí uvázla jen některá jména (F. X. Brixi, J. Benda, J. Mysliveček aj.), a to většinou jen se středními údaji spíše biografické povahy. Fundovaný zájem specializovaných muzikologů se datuje až od počátku tohoto století. Ve srovnání se zájmem o starší epochy vývoje české hudby byl značně intenzivní, a to nejen ze strany badatelů domácích, ale i zahraničních, zprvu německých a rakouských, v posledních desetiletích i badatelů amerických. Česká hudebně historiografická produkce vznikala mnohdy jako obrana či polemika s badatelskými výkony zahraničních historiografů. Tato skutečnost působila na vývoj bádání v této oblasti inspirativně a přispívala k jeho intenzitě. Na druhé straně však také zavinila značná zkreslení, a to jak ve výběru materiálu, tak v jeho interpretaci.

Ačkoliv je počet titulů věnovaných české hudbě tohoto období značně vysoký,

dosavadní výzkum nepostihl tuto vnitřně složitou epochu ani zdaleka komplexně. Překážky tomu klade zčásti sám materiál. Mimořádně početné notované prameny k tomuto období, dosahující několika set tisíc jednotek a mající převážně podobu nespartmentovaných hlasů, nebyly zatím jako celek přehlédnuty a utříděny. Do tohoto obrovitého materiálu byly podniknuty jen víceméně náhodné sondy, týkající se nejčastěji buď určitého autora, nebo určitého historicky vzniklého fondu skladeb. Stejně důležité prameny nenotované jsou ve formě drobných údajů doslova rozesety v materiálu nehudební, nejčastěji obecně historické povahy. A tak je obraz této epochy až do dnešní doby poznamenán tímto nedostatečným zpracováním rozlehlé pramenné báze.

V době, kdy Nejedlý poprvé formuloval svou koncepci vývoje české hudby (*Dějiny české hudby*, 1903), byla znalost tohoto období ještě zcela fragmentární a neexistovaly ani první důkladnější sondy. Nejedlý vycházel ze svého pojetí husitství jako vrcholu starších českých dějin, a proto se mu jevila doba klasicismu, neodlišena od doby baroka, jako nevýznamná etapa, kdy rozvoj domácí produkce byl podváznán a nejlepší čeští skladatelé působili v cizině. Nejedlému ještě nebyly známy zpětné vazby děl autorů tzv. hudební emigrace k domácímu prostředí, a tak jejich tvorbu z vývojových souvislostí české hudby zcela vyloučil. Ostatní práce přinášely mnohdy cenné jednotlivosti zejména biografické povahy, širší vývojové tendence jim však zcela unikaly. A tak základem dalšího výzkumu české hudby této epochy se stala až koncepce V. Helferta, vyrůstající z rozsahově monumentálních a metodicky neobyčejně invenčních sond (*Jiří Benda, I., II.*, 1929, 1934; *Hudba na jaroměřickém zámku*, 1924). Helfert se jako první v české hudební historiografii pokusil určit význam tohoto období v celkovém vývoji české hudby a vztáhnout jeho přínosy k celoevropskému kontextu. V následující badatelské generaci pak narůstala některá zkresení, jež Helfertova koncepce in nuce obsahovala; projevila se zejména nedoceněním významu hudebního vývoje na půdě českých zemí a až jednostrannou pozorností problematice tzv. české hudební emigrace (J. Racek, *Česká hudba*, 1958). V tomto smyslu mnohé popravily nové výzkumy posledních třiceti let.

**STAV A PROBLÉMY DOSAVADNÍCH ZNALOSTÍ** Vcelku je znalost tohoto období velmi nerovnoměrná. Vedle značně podrobných hloubkových sond, jejichž tematický záběr pokrývá určité výseče rozlehlé problematiky, existují rozsáhlá bílá místa, týkající se často klíčových osobností nebo problémů. Tak zatím nebyla publikována práce o nejvýznamnějším domácím skladateli F. X. Brixim, zcela stranou zájmu zůstal specifický vývoj kompozičních druhů v českých zemích, dosud chybí souhrnné studie o některých důležitých centrech hudebního provozu (např. o thunovském divadle v Praze) i o některých odvětvích hudebního života (např. o způsobech hudebního vzdělávání). Určité tematické okruhy jsou soustavně preferovány a jiné odsunovány. Tak je zcela zanedbáván výzkum tvorby duchovní, jež byla shodou okolností jedinou hudební sférou, kde vývoj probíhal kontinuálně a kde lze tedy zvlášť dobře sledovat proměny funkce, struktury i slohové posuny. Celé období je nazíráno převážně prismaticem jednotlivých osobností a určitých výsečí hudebního provozu.

Zcela je zanedbáván výzkum hudební struktury jako takové v jejím vývojovém pohybu. Soustavné budování Souborného hudebního katalogu ve Státní knihovně ČSR i důkladný průzkum některých významných hudebních fondů otevírají však předpoklady nové fázi bádání.

Literaturou o české hudbě období klasicismu procházejí setrvale určitá zkresení, jejichž kořeny tkvějí v hypotéze vyslovené kdysi Helfertem; další generace ji traktovala už jako nepochybný fakt. Helfertovo pojetí českého přínosu do evropského vývoje, jež bylo koncipováno v době ohrožení republiky a mělo tedy svou aktuální společenskou funkci, bylo nekriticky přejímáno, aniž byl podniknut pokus tuto českost doložit podrobnější analýzou. Většinou byla ztotožňována s náhodnými melodickými nebo rytmickými podobnostmi s českou lidovou tvorbou, přičemž za specificky české byly mnohdy označovány rysy společné lidové písni v celém středoevropském okruhu. Obdobně se manipulovalo i s pojmem lidovosti, jež rovněž nebyl blíže vymezen, byl však tvorbě z českých zemí automaticky přiřazován. Také některé kompoziční postupy, vyskytující se v širším středoevropském kontextu, byly označovány jako specificky české. Například při hodnocení českých pastorel nebylo zatím konstatováno, že obdobné funkční a strukturní rysy vykazuje i pastorelová tvorba z Itálie, Rakouska a Polska. Stejně tak jsou setrvale přejímána i některá tvrzení mající racionální jádro, nicméně stálým opakováním bez dalších důkazů nabývají podoby mýtů. Takovou povahu má tvrzení o Čechách jako „konzervatoři Evropy“. Opírá se o svědectví Ch. Burneyho v jeho *Hudebním cestopise 18. věku*, jež bylo upraveno a vytrženo z kontextu pro nás ne vždy lichotivého. I když pro toto tvrzení hovoří nesporná a prokázaná kvalita hudebníků z českých zemí té doby, nebyl zatím podniknut pokus doložit je seriózním rozbořem stavu a metod hudební výuky v tehdejší době u nás.

**PŘEŽÍVÁNÍ DOBOVÉ PRODUKCE** Hudební tvorba druhé poloviny 18. století byla v koncertním provozu dalších období zprvu postižena změnou hudební poetiky v době romantismu a z toho plynoucím nezájmem. Ačkoliv dlouhé přeznávání epochy klasicismu u nás udrželo na repertoáru úzký výběr z děl nejvýznamnějších cizích autorů tohoto období (především Mozarta a Beethovena), díla českých autorů klasicismu u nás v první polovině 19. století většinou hrána nebyla. Výjimečně žily dále určité jednotlivosti jako součást pedagogické literatury (např. Kramářova houslová dueta). V důsledku přeznávání provozních struktur zejména v oblasti duchovní tvorby udržel se i určitý výběr varhanních děl.

Svědčí o tom zastoupení české varhanní tvorby 18. století v edici *Museum für Orgelspieler*, kterou vydal v podobě rozlehlé sešitové série pražský nakladatel Marco Berra v letech 1832–34. Na svou dobu to byl neobvykle velkoryse koncipovaný ediční čin, odpovídající obdobným edičním tendencím v zahraničí. Podle údajů vydavatele K. F. Pitsche byli autoři 18. století z českých zemí zastoupeni takto: Seger – 55 skladeb, F. X. Brixi – 10, Černoorský – 4, Kuchař – 5. Ve skutečnosti je v řadě případů autor označen mylně: ani jedna z Černoorského skladeb není od něho, nejméně dvě skladby Brixiho jsou mu připsány omylem, obdobně je tomu u Kuchaře a Segera. Naopak od Segera pocházejí některé další skladby, otištěné pod jmény jiných autorů. I po těchto korekturách je však podíl Segerův i ostatních českých autorů 18. století mimořádně vysoký a svědčí o tom, že v té době jejich skladby ještě v praxi stále žily.

Potřebami chrámového provozu lze vysvětlit i to, že v šedesátých a sedmdesátých letech minulého století je doloženo sporadické provozování skladeb F. X. Brixiho na pražských kůrech. Jinak sonda do pražských historických koncertů té doby ukázala převahu tvorby cizí (Mozart, Beethoven, Cherubini), z české tvorby se spíše jako kuriozita začínaly v sedmdesátých letech objevovat jednotlivosti: scény ze singspielu J. Bendy *Romeo a Julie* (1872), od téhož autora melodramy *Ariadna na Naxu a Medea* (1875), Sonáta *As dur* pro klavír op. 70 J. L. Dusíka (1880), árie z Myslivečkovy opery *Ezio* (1880) aj. Od přelomu 19. a 20. století se výběr skladeb českých autorů v koncertním provozu stále rozšiřoval a ve dvacátých letech už byl na velmi slušné úrovni. Ve Vetterlově soupisu (*Katalog hudebních archivů Čs. rozhlasu, I.II., 1938/39*) zachycujícím stav rozhlasového archívu je instrumentální tvorba autorů z českých zemí období klasicismu zastoupena reprezentativně. V současném hudebním provozu (koncerty, rozhlas, gramofonové nahrávky) je ve srovnání se staršími etapami tvorba tohoto období uváděna velmi bohatě: vedle Smetany a Dvořáka patří asi k nejvíce hraným titulům z české hudby vůbec. Intenzita jejího provádění zatím dále roste a rozšiřuje se i okruh děl, jež se udržují na běžném repertoáru. Je to v neposlední řadě i zásluha specializovaných souborů, které často vlastními silami hledají, spartují a vracejí do hudebního provozu díla, jež by se tam jinak zatím nedostala.

**EDICE** Ediční obraz hudby českých zemí tohoto období se utvářel mnohem pomaleji. Pomíneme-li Riemannovu kritickou edici mannheimských autorů, zahájenou roku 1902, objevily se u nás některé jednotlivosti většinou později, a to v praktickém, nikoliv kritickém vydání. První větší vlna edičního zájmu o domácí tvorbu 18. století měla u nás podobu pedagogicky zaměřených publikací, především různých výběrů snadných klavírních skladeb. Objevovala se v nich jen jednotlivá, náhodně vybraná díla, jež pak přecházela z jednoho výboru do druhého. Soustavnou edici pramenů k tomuto období zahájil až V. Helfert v roce 1934 edicí *Musica antiqua bohemica*, jež dosud pokračuje; dnes už představuje velmi rozsáhlý soubor vydaných skladeb. I v ní se zčásti odrážejí tatáž zkreslení, jež jsou běžná v naší hudebně historické literatuře.

V prvních padesáti svazcích edice MAB (do roku 1961), zahrnujících 263 titulů, je preferována tvorba skladatelů tzv. emigrace vůči tvorbě domácí v poměru 171 ku 92, světská vůči duchovní v poměru 259 ku 4 a instrumentální vůči vokální rovněž v poměru 259 ku 4. Nejpočetněji zastoupení autoři jsou J. Benda – 59 titulů, P. Vejvanovský – 34, J. L. Dusík – 19, J. A. Losy – 13, F. X. Dušek – 12, J. Mysliveček – 11, J. Kř. Vaňhal, V. Jírovec – 9. Mezi skladateli, od nichž byl v prvních padesáti svazcích edice publikován pouze jeden titul, jsou i J. V. Stamic, F. Benda, A. Rössler, J. A. Štěpán a A. Vranický. V kompozičních druzích vysoko převládá klavírní tvorba (148), v pořadí následují orchestrální skladby včetně koncertů (50), skladby varhanní (24) a kytarové (8). Ve srovnání s těmito čísly jsou skladby pro různé komorní sestavy zastoupeny velmi slabě.

I když se pozdější svazky edice MAB otevřely i tvorbě vokální, i když je hudba tohoto období vydávána v prakticky zaměřených sériích (*Musica viva historica*) a i když se stává v posledních letech vyhledávaným artiklem zahraničních vydavatelství, je ediční obraz v porovnání s dochovaným komplexem pramenů stále velmi útržkovitý a neodpovídá současnému zájmu o provozování hudby tohoto období.

**TERITORIUM** Kulturně historické dějiště českých zemí se v letech 1740—1810 v mnoha směrech oproti předchozí etapě proměnilo. Některé změny měly charakter náhlých zlomů, většina se však uskutečňovala ponaáhlym, postupným přerůstáním. Výraznou proměnou prošlo hned na začátku tohoto období teritorium českých zemí: roku 1742 v důsledku vojenských neúspěchů Rakouska ve válce s Pruskem bylo odtrženo téměř celé Slezsko a Kladsko. I když se Slezsko od roku 1620 vyvíjelo ve správním, konfesijním i kulturním ohledu jinak než Čechy a Morava, přece jen ve sféře hudby přetrvávaly určité vazby. Hudební provoz postihlo zejména to, že v odpojeném území zůstalo i nejdůležitější slezské hudební centrum Vratislav, jež silně ovlivňovalo repertoár menších středisek v oblasti severní Moravy a mělo i další kontakty s korunními zeměmi. Zejména v oblasti operního provozu byly mezi Vratislaví, Sporckovým divadlem v Kuksu a v Praze čilé styky, zahrnující výměnu repertoáru, italských pěvců a kapelníků. Odpojením Slezska od korunních zemí tyto vazby velmi zesláblly a byly zejména na Moravě nahrazeny ještě silnější orientací na Vídeň. Nebyly však přerušeny zcela: dosvědčuje to značný počet vokalistů z českých zemí posílaných i nadále do Vratislavi, stejně jako poměrně čilý pohyb hudebníků mezi korunními zeměmi a pruskou částí Slezska. Silné byly nadále nelegální kontakty: pokračoval odchod obyvatelstva do Slezska z důvodů sociálních i náboženských, nadále byly do Čech tajně dopravovány české knihy a kancionály, ve Slezsku vydávané. Tyto styky však neměly bezprostřední vliv na hudební provoz.

**STYKY SE ZAHRANIČÍM** Základní směr hudebních styků se zahraničím určovala oficiální politická orientace habsburského státu. Hudební život českých zemí byl proto silně napojen především na Itálii a Rakousko. Českými zeměmi procházela také jedna z nejdůležitějších evropských repertoárových os: směřovala z Itálie přes Vídeň a Prahu do Drážďan. Dvůr saských králů byl jedinou enklávou na sever od nás, s níž probíhala vzájemná výměna kulturních hodnot. S Pruskem a ostatními protestantskými státy české země žádné oficiální hudební spoje neměly. Existenci této ideologické bariéry dosvědčují inventáře hudebnin z českých zemí, pocházející z té doby. Zatímco v nich najdeme mnoho děl skladatelů italských, rakouských, případně autorů z jihoněmeckých oblastí, vyskytují se v nich opisy skladeb z převážně protestantského severního a středního Německa velmi zřídka. Tak není doložen v našich inventářích opis žádného díla J. S. Bacha, který byl pořízen za jeho života. (Opisy Bachových skladeb se výjimečně najdou v rukopisných varhanních sbornících české provenience.) Dochovalo se však několik opisů Händelových kompozic, opsaných nedlouho po jejich vzniku; v druhé polovině století se u nás hojněji objevují jak opisy tak tisky jeho děl. Výskyt skladeb některých dalších autorů ze severního Německa

(G. H. Stölzela, J. F. Fasche) souvisí s jejich pobytem v českých zemích. Jedinou výjimku tvoří díla C. H. Grauna a J. A. Hasseho, která se v našich inventářích objevují v hojném počtu: ta se k nám dostávala z Drážďan a z Itálie.

To vše se týká především sbírek z kostelních kůrů a klášterů. Sbírký skladeb zámeckých rezidencí byly prosty těchto restringujících konfesijních vlivů; vedle silné orientace na Vídeň a Itálii v nich najdeme výrazné stopy kontaktů s dalšími velkými evropskými centry, především Paříží, Londýnem a Haagem, odkud se dostávala do našich zámeckých sbírek dobová produkce instrumentální hudby v podobě tisků nebo jejich opisů.

**SÍŤ HUDEBNÍHO PROVOZU A HUSTOTA OSÍDLENÍ** Vnitřní kulturní síť si uchovávala řadu rysů z předcházející etapy. Praha nebyla ani v tomto období sídelním městem; ačkoliv byla podle zemského zřízení sídlem českých králů, žádný z panovníků ji v daném období nezvolil za své sídlo a jen někteří se dali za českého krále korunovat. Vlastní centrum státu s maximem možností hudebního provozu leželo i nadále mimo země České koruny. Praha měla proto v mnoha směrech provinciální charakter se všemi neblahými důsledky pro rozvoj umění.

Praha měla počátkem 18. století 38 500 obyvatel, tedy pouze polovinu Prahy doby rudolfínské. Do roku 1770 vzrostl počet jejích obyvatel dvojnásobně (na 77 500), další růst pak pokračoval až do dvacátých let 19. století velmi pomalu. I tak však byla Praha naším jediným velkoměstem a jedním z největších městských komplexů v celé střední Evropě. Počtem obyvatel byla na konci 18. století před ní jen Vídeň, Praha byla větší než Mnichov, Drážďany, Vratislav a Budapešť.

Povahu hudebního provozu určovalo převažující venkovské osídlení země. Celková hustota obyvatelstva ve srovnání s předcházejícím obdobím výrazně vzrostla, v poměru k době předbělohorské se však nijak podstatně nezvýšila (tehdy připadalo 34,5 obyvatel na 1 km<sup>2</sup>, v roce 1754 38,2 obyvatel). Přirozený přírůstek a emigrace z německo-rakouských zemí soustátí stačily tedy vlastně jen vyrovnat katastrofický populační vývoj 17. století.

V roce 1754 měly Čechy 1 941 284 obyvatel, v roce 1786 2 754 327, roku 1806 3 686 363 obyvatel, to jest více, než měly v roce 1754 Čechy i s Moravou dohromady. Převážná většina obyvatelstva žila na venkově. Roku 1754 žilo ve městech v Čechách 380 783 obyvatel, tj. 19,6 %, na Moravě 106 905, tj. 12,2 %. Roku 1784 bylo v Čechách 11 284 venkovských obcí, 244 měst a 203 městeček. Přitom ovšem ještě roku 1791 více než polovina městských obcí měla méně než 1 000 obyvatel. Roku 1762 mělo pouze 18 měst přes 2 000 obyvatel. V letech 1790–91 byly kromě Prahy největšími městskými centry Brno (9 197), Olomouc (7 610), Cheb (7 544), Liberec (6 490), Jihlava (6 024), České Budějovice (5 537) a Plzeň (5 424).

Po uvolnění poddanství roku 1781 vzrostla výrazněji především novější soukenická města, historická města včetně Prahy rostla ještě několik desetiletí velmi pomalu.

I při převládajícím typu venkovského osídlení byla – například ve srovnání s dvacátým stoletím – síť hudebního provozu neobyčejně hustá a rovnoměrná. Základem byly kůry farních kostelů, jež často i ve velmi malých obcích uváděly po celý rok nejméně jednou týdně vokálně instrumentální hudbu. Při tehdejších postavení církvě



zasáhl tento typ hudebního provozu prakticky veškeré obyvatelstvo. Přitom repertoár se ani v malých místech příliš nelišil od repertoáru největších pražských chrámů.

**CENTRA A PERIFÉRIE** I při této hustotě a rovnoměrnosti a při poměrně malém rozdílu mezi centrem a periferií byla ovšem základní mapa hudebního provozu strukturována. Vedle Itálie a Vídně určovala repertoár hlavně Praha: byla vzhledem k ostatním místům hudebním centrem nejkomplexnějším. Její hudební život vytvářela celá řada kůrů s význačným hudebním provozem, řada konventů, z nichž zejména klementinští jezuité, strahovští premonstráti a křižovníci překračovali rozsahem a úrovní hudebního provozu značně dobový průměr. K intenzitě hudebního života přispívalo několik aristokratických kapel, dále operní divadla, aristokratické a později i měšťanské salóny a začínající veřejný koncertní provoz. Takovou komplexností se nemohlo chlubit žádné jiné místo. Mnohá města, jež později vyrostla ve výrazná hudební centra, jimi v dané době nebyla (např. Plzeň), a naopak dnes hudebně nevýznamná města žila intenzivním a do značné míry komplexním hudebním životem (např. Litoměřice, Mladá Boleslav). Oblast Moravy měla přímé kontakty s Vídní, repertoár se proto do moravských rezidencí nedostával přes Prahu. V některých případech byla dokonce vynechána oklika přes Vídeň a spojení s Itálií bylo přímé (tak v roce 1741 nakoupil hrabě Collalto pro svou brtnickou kapelu větší počet Vivaldiho skladeb přímo v Itálii).

Význam jednotlivých center nebyl dán jejich prostou velikostí, ale závažností úřadů a rezidencí, jež zde byly soustředěny. Roli hrálo, zda bylo v místě krajské hejtmanství, správa panství, biskupství, vikariát, klášter. Zejména řeholní domy vytvářely zvláštní síť, jež často mýjela velká střediska a naopak vtiskovala zcela malým lokalitám pečeť kulturního centra (např. Vyšší Brod, Teplá, Želiv, Osek, Nová Říše na Moravě, Mikulov, Kosmonosy aj.). Konventy piaristů a jezuitů, u nichž byly většinou školy, byly středisky rozsáhlého celoročního hudebního provozu. Zvláštní síť tvořily i tradiční obchodní cesty a jejich křižovatky; města na nich ležící poskytovala mnoho příležitostí k uplatnění potulným hudebníkům. Komunikační možnosti byly právě v tomto období podstatně rozšířeny soustavným budováním sítě státních silnic.

Zatím chybějí podrobnější výzkumy, zabývající se tím, zda a jak se lišil hudební život ve dvou základních typech osídlení českých zemí: v zemědělském vnitrozemí a jihu a na průmyslovém severu, průmyslovém ovšem ve smyslu 18. století, tj. osídleném obyvatelstvem, jež se převážně živilo domácíou textilní výrobou pro rozptýlené manufaktury. Stejně tak nebyl z hlediska hudebního provozu podrobněji zkoumán rozdíl mezi Čechami a Moravou ani hudební život největších manufakturních středisek 18. století – Jihlavy, Liberce a ke konci století překotně rostoucího Brna.

**SOCIÁLNĚ EKONOMICKÉ PODMÍNĚNÍ** V celkové skladbě hudebního života se obrážely základní ekonomické danosti epochy, zejména to, že sociální struktura českých zemí byla v určitém smyslu málo diferencována. Týkalo se to zejména postavení měšťanstva, jež se ve vyspělých evropských zemích už v té době stávalo místo šlechty

hlavním iniciátorem veřejného hudebního provozu. U nás však bylo měšťanstvo početně i ekonomicky slabé, jako organizátor a mecenáš nehrálo v té době ještě žádnou podstatnější roli. Mecenášství zůstávalo i nadále především záležitostí šlechty, jež byla ekonomicky mnohonásobně silnější. Ovšem právě od čtyřicátých let zásahy osvícenského absolutismu její postavení oslabovaly, což se odrazilo bezprostředně i v hudebním provozu. V druhé polovině 18. století byly mnohé šlechtické kapely rozpuštěny a zbývající většinou přetvořeny na dechový soubor, zvaný harmonie.

Vedle šlechty hrálo důležitou úlohu v hudebním životě duchovenstvo, disponující velkým majetkem i vzděláním. Zejména řádové duchovenstvo, jež do roku 1781 podstatně převyšovalo v sociálním i kulturním ohledu duchovenstvo farností, mělo v hudebním provozu velké možnosti. Jejich využívání záleželo ovšem na tradici toho kterého řádu a na jeho celkovém postoji k hudbě.

V životním stylu poddaných vrstev, vázaných dědičným poddanstvím a krutě využívaných robotním systémem, měla hudba i přes svízelné životní podmínky své stálé místo. Byl to jednak pravidelný styk s hudbou duchovní, jíž se část poddaných zúčastnila nejen jako posluchači, ale i jako interpreti, jednak vlastní spontánní hudební tvořivost s nejrůznějšími formami jak individuálního, tak kolektivního projevu. V lidových vrstvách byl v té době mimořádný zájem o dosažení určitého stupně hudebních dovedností. V poměrech zostřených poddanských vazeb a roboty bylo hudební povolání ekonomicky výhodné, přinášelo uvolnění z robotních povinností a z některých dalších poddanských závislostí. Navíc s sebou neslo i větší míru svobody pohybu (např. cestování s kapelou do Vídně) a otevíralo možnost úplného osobního osvobození ať už vykoupením se z poddanství nebo nelegálním odchodem do ciziny. Prioritu těchto sociálních důvodů dosvědčuje i výrazný pokles zájmu o hudební profesi po restringujících josefínských zásadách v osmdesátých letech.

**MIGRACE HUDEBNÍKŮ** Emigrace hudebníků z českých zemí, jež byla průvodním zjevem všech předchozích i následujících etap, dosáhla právě v této době svého ne-li početního, tedy zcela jistě kvalitativního vrcholu. Byla částí rozsáhlých migračních pohybů obyvatelstva, jež i tehdy pokračovaly. Ač měly často vnější podobu emigrace z konfesijních důvodů (směřovaly stále především do protestantských zemí – Pruska, Slezska, Saska), jejich základní příčiny byly sociální. Svědčí o tom skutečnost, že v daném období – a to již od dvacátých let – se tato emigrace na rozdíl od předcházejících dob rekrutovala převážně z poddaných venkovských vrstev, které na tom byly sociálně nejhůře a jimž často hrozily represe po nezdařených selských bouřkách a povstáních. Právě hudební profese otevírala v cizích zemích, kde se emigranti jen obtížně prosazovali vedle domácího obyvatelstva, poměrně jistou možnost dobré existence. Emigrace není ostatně příliš vhodný termín, protože vzhledem k platným předpisům bylo každé nelegální opuštění panství porušením zákona, přičemž nezáleželo na tom, zda poddaný utekl na sousední panství nebo do sousední země. Odchod do Vídně a do zemí habsburského soustátí nebyl v pravém slova smyslu emigrací, protože šlo o pohyb uvnitř státních hranic.

České země neopouštěli jen špičkoví skladatelé a interpreti, jejichž jména pronikla

do historického povědomí, ale desítky drobných hudebníků, z větších částí šumařů, kteří odcházeli jen na určitou dobu, například na trhy v cizích městech, a po sezóně se opět vraceli. Sociální rozvrstvení migrujících hudebníků bylo značné. Mezi zámeckými hudebníky se tehdy v některých evropských rezidencích utvořily malé kolonie hudebníků z českých zemí, jež vznikly tím, že za prvními úspěšnými hráči a na jejich podnět přišli další. Tyto skupiny hudebníků udržovaly často přátelské styky, jak svědčí jejich vzájemná kmotrovství dětí a sňatky.

Zatím nejsou k dispozici ověřená čísla, jež by umožňovala utvořit si celkovou kvantitativní představu o migraci hudebníků z českých zemí. Určitý obraz však poskytnou údaje, jež lze vyčíst z Dlabčova slovníku. Z celkového počtu 951 hudebníků, kteří podle Dlabče měli v období let 1740—1810 hudbu jako hlavní povolání, jich 409 působil v cizině. Z toho 360 hudebníků se usadilo v zahraničí trvale, 49 pobývalo střídavě doma a v zahraničí. Zajímavá jsou i čísla, jež je možno z Dlabče odvodit, pokud jde o sílu jednotlivých emigračních proudů. Nejvíce hudebníků (106) se uplatňovalo v jiných rakouských zemích (z toho 79 v samotné Vídni). Na druhém místě je severní a střední Německo (69), kde měly pro hudebníky z českých zemí největší přitažlivost Drážďany a Berlín. Na třetím místě je Rusko (44), kde byla centrem zájmu carská kapela v Petrohradě. Pak následuje jižní Německo (40), Uhry kromě Slovenska (29), Slezsko (19), Polsko (15), Francie (15), Itálie (7), Anglie (4), Lužice (2), Slovensko (2), Švédsko (2), Belgie (2), Španělsko (1), Terst (1). Hudebníci z českých zemí se vyskytovali — byť ojediněle — i ve značně odlehlých částech světa: v Číně (2), Jeruzalémě (1), Mezopotámii (1), Mexiku (1), Filadelfii (1) a v Indii (1). Celkem 24 hudebníků střídavě působil v řadě zemí, u 10 Dlabáč neuvádí zemi jejich pobytu.

Údaje z Dlabče potvrzují a mnohde podstatně doplňují seznamy členů některých cizích kapel. Tak ze 43 hudebníků, které zaměstnávala roku 1796 carská kapela v Petrohradě, bylo nejméně 12 z českých zemí, esterházyovská kapela jich měla v letech 1781—1790 mezi svými 23—30 členy přibližně 14, dvorní kapela ve švábském Öttingen-Wallersteinu na počátku osmdesátých let 12. Celkový počet hudebníků z českých zemí, působících v druhé polovině 18. století v jihoněmeckých kapelách (Mannheim, Koblenz, Řezno, Mohuč, Donaueschingen, Öttingen-Wallerstein), dosáhl počtu 55; z toho bylo 21 hráčů na lesní roh.

Ve srovnání s těmito čísly byla imigrace hudebníků k nám nepoměrně slabší. Ani o ní nemáme zatím celkovou představu, jednalo se však patrně jen o několik desítek hudebníků, nepočítáme-li ovšem kratší či delší pobyty členů italských a jiných divadelních společností. Z nich u nás trvaleji rostli s domácím hudebním životem někteří italské kapelníci (D. Fischietti, A. Ferradini, A. Boroni) a pedagogové (např. L. Biaggio). Shodou okolností se v kratším či delším přímém styku s českými zeměmi ocitly čtyři čelné osobnosti evropského klasicismu: J. Haydn, Chr. W. Gluck, W. A. Mozart a L. van Beethoven. Důvody, délka i charakter jejich pobytu v českých zemích byly odlišné a rozdílný byl i jejich vliv na domácí vývoj.

Joseph Haydn u nás pobýval jako kapelník hraběte Karla J. F. Morzina na hraběcích statcích v Dolní Lukavici, a to v letních sezónách cca 1757/8—1761. Jeho působení zůstalo tehdy omezeno asi na tuto rezidenci, zprávy o jeho pražském pobytu nebyly potvrzeny. Výrazný vliv Haydnův, jež dokládá četnost opisů jeho skladeb v českých zemích, se datuje až od konce šedesátých let. Chr. W. Gluck vyrůstal v Čechách od svého třetího roku. V roce 1731 se dal zapsat na pražskou filozofickou fakultu, studia však nedokončil. Znovu se pak ocitl v českých zemích jako kapelník divadelní společnosti G. B. Locatelliho v letech 1750—1752. Praha měla možnost slyšet premiéry jeho italských oper *Ezio* (1750) a *Issipile* (1752). Gluckův vliv se ani tehdy ani později v českých zemích výrazněji

neprojevil. Zato mimořádně silné a oboustranně prospěšné byly kontakty mezi W. A. Mozartem a českými zeměmi. Nepočítáme-li víceméně náhodný pobyt v dětských letech na Moravě v roce 1767 (s koncertním vystoupením sourozenců Mozartových v Brně) a dvě krátká zastavení v Praze roku 1789, byly to především tři pražské pobyty (dva v roce 1787 a jeden roku 1791). Došlo k nim na základě přátelských styků s českými hudebníky a s představiteli pražské šlechty. V Praze zazněly ve světové premiéře dvě Mozartovy opery pro Prahu napsané (Don Giovanni 1787, La clemenza di Tito 1791). Zejména mimořádný úspěch první z nich, ohlas inscenace Figarovy svatby (1786) a dalších autorových jevištních děl podnítily trvalý zájem i o ostatní jeho tvorbu a daly vzniknout mimořádně silnému mozartovskému kultu. Ten se promítl posléze do všech sfér hudby, do světské hudby instrumentální, hudby duchovní, měšťské hudby nekomponované i hudby lidové. Epizodičtější charakter měly Beethovenovy pobyty v českých zemích. Jeho pobyty v českých lázních (Teplice 1811 a 1812, Karlovy Vary 1812, Františkovy Lázně 1812) zůstaly omezeny na lázeňskou společnost, návštěvy zámku Hradce u Opavy (1806, 1811) na prostředí šlechtické rezidence. Největší význam měly Beethovenovy návštěvy Prahy, jež obohatily koncertní produkce šlechtických salónů (1796) i veřejný koncertní život (1798). I ony znamenaly určitý slohotvorný impuls, který se promítl v tvorbě autorů spadajících do dalšího období.

**HUDEBNÍ PROVOZ A CÍRKEV** Největší část hudebního provozu byla do osmdesátých let vázána na provozní mechanismy církve. I když protireformační tlak od čtyřicátých let vcelku postupně slábl, přece až do roku 1781 rostla moc katolické církve, zvětšoval se počet konventů a byly zřizovány nové řehole; tím se zvyšovalo i uplatnění hudby v této oblasti.

Před rokem 1781 bylo v českých zemích 268 konventů (z toho v Čechách 181, na Moravě 76, v opavském Slezsku 11). Některé z nich byly důležitými centry vzdělanosti: střední a vysoké školství bylo zcela v rukou církevních řádů, stejně jako veškeré vyšší hudební vzdělání. Na základě josefinských reforem bylo zrušeno 151 konventů především těch řádů, jež se nevěnovaly veřejně prospěšné činnosti. V dalších stovkách řeholních domů byl počet řeholníků často o více než polovinu restringován. Z řádů pěstujících hudbu byli postiženi zejména jezuité (řád zrušen již 1773), zatímco pozice piaristů zůstaly vcelku zachovány. Při rušení řádů došlo k mimořádným kulturním škodám, zaviněným především necitlivým způsobem provádění. Mezi zničenými uměleckými hodnotami bylo i nespočetné množství hudebnin.

Zatímco hudební provoz v rámci katolické církve přinášel po celé období i po josefinských zákazech množství vokálně instrumentální hudby, působnost tajných nekatolických komunit pochopitelně do hudebního života nezasáhla. Tajní nekatolíci ovšem byli i nadále v živém kontaktu se souvěrci ze sousedních protestantských zemí. Zejména ze Žitavy, Drážďan, Lipska a Berlína proudilo do českých zemí tajně mnoho nekatolické literatury včetně kancionálů, jež pomáhaly uchovat v povědomí i část předbělohorské duchovní písně. Protože šlo o pronásledované komunity, nejsou zprávy o tom, jak tyto písně skutečně žily.

Že se však repertoár bratrské písně v těchto komunitách houževnatě udržoval, o tom svědčí doklady z hudebního života českých předsídlenců v Prusku. Po dvou velkých skupinových odchodech z českých zemí (1732 a 1737) se v Berlíně a jeho okolí usadilo na 2 000 osob, které se nerozptýlily, ale žily v uzavřených českých komunitách. Dochovaly se zprávy, že v průběhu bohoslužeb konaných v českém jazyce zde zaznívaly písně z kancionálů Jednoty bratrské. Tyto obce byly dále pověstné vynikajícími sbory žesťových nástrojů (v nichž byly mimo jiné i pozouny) používanými při bohoslužbě. To ovšem nesouviselo se starou tradicí: soubory žesťových nástrojů začlenili v třicátých

letech 18. století do bohoslužby Herrnhutští (Moravští bratři). Od nich je zřejmě převzaly obce českých přesídlenců v Prusku.

Jak početná byla nekatolická rezistence v českých zemích, nemůžeme odhadnout ani přibližně. Na její rozsah rozhodně nelze usuzovat z počtu lidí, kteří se po vydání tolerančního patentu přihlásili k jedné ze dvou povolených evangelických konfesí.

Do roku 1787 se v Čechách přihlásilo k evangelické víře 40 000 obyvatel (ze 2 750 000), na Moravě 37 000 obyvatel (z 1 160 000). Na počátku 17. století byly v českých zemích asi dvě třetiny obyvatelstva nekatolické. Čísla po vydání patentu nejsou průkazná: je nutné brát v úvahu, že se řada lidí ze strachu nepřihlásila a že katolictví faráři vedli silnou propagandu proti patentu. Navíc dlouholetá ztráta kontaktů s církevní organizací u nekatolických obyvatel způsobila, že nevěděli, k jakému vyznání se mají vlastně hlásit; někteří se proto hlásili jako „husiti“. Je ostatně příznačné, že evangelické komunity vznikly převážně v severních oblastech Čech a Moravy, kde byly silné kontakty s protestantským zahraničím, zatímco například v kraji Plzeň, Klatovy, Prácheň, Budějovice nebyl v roce 1791 ani jeden pastor helvetského nebo augšpurského vyznání.

I po vyhlášení patentu zůstalo katolictví oficiálním státním náboženstvím a v církevně správních věcech podléhali evangelíci katolickým duchovním. V hudebním životě evangelická církev žádnou roli nehrála. Hudební provoz nebyl tedy v tomto období rozdělen podle konfesí a ani národnostní rozvrstvení na něj ještě nemělo vliv.

**NÁRODNOSTNÍ POMĚRY** Přesnou představu o kvantitativním poměru obou národností nemáme. Dobové soupisy nejsou průkazné a jejich měřítka jsou často konfuzní. Sám termín „mateřský“ či „obcovací“ jazyk, s nimiž soupisy pracovaly, byl v tehdejší době nejasný. K německé národnosti se bezpochyby hlásila řada tehdejších českých obyvatel, takže statistiky jsou silně zkresleny. Podle oficiálních záznamů byly po oddělení Slezska v Čechách údajně tři pětiny německého obyvatelstva, na Moravě asi polovina.

Při historicky vzniklém národnostním rozvrstvení obyvatelstva (převaha německého obyvatelstva v určitých krajích severních Čech a severní Moravy a v enklávách typu Jihlavska, převaha českého obyvatelstva ve středu země, v jižním a jihozápadním pohraničí) nebyl hudební provoz národnostně rozdělen ani v místech, kde žily obě národnosti těsně vedle sebe (Praha, České Budějovice a řada dalších míst). První sférou hudebního provozu, kde k tomuto rozštěpení – nejprve spíše jazykovému než národnostnímu – došlo, bylo hudební divadlo v osmdesátých letech.

**PŘÍPRAVNÁ ETAPA NÁRODNÍHO OBROZENÍ** Centralistické snahy vídeňské vlády byly v tomto období provázeny usilovnou germanizací, jež měla tehdy ještě důvody správní. Byla však soustředěná a cílevědomá, jejím nejdůležitějším nástrojem bylo školství, a byla tudíž i úspěšná. Zasáhla nejen šlechtu a bohaté měšťanstvo, ale i nižší vrstvy městské; rezistenci osvědčilo jen venkovské obyvatelstvo. Zúžení českého národního organismu na poddaný lid mělo ovšem neblahé následky pro rozvoj jazyka, vědy, kultury a tím i hudby. Český jazyk nebyl používán jako nástroj sdělení vědeckého a i jako jazyk literární byl silně funkčně omezen. K jeho úpadku přispívalo

i záměrné ničení tzv. kacířské literatury, jež uchovávala tradice češtiny 16. století. Proto se český jazyk vyvíjel dále především jako jazyk lidových vrstev s úzkým spektrem jednoduchých útvarů lidové slovesnosti – bajek, povídek, písní, pořekadel. Jen v podobě lidové mluvy se čeština dostala v tehdejší době do komponované hudby – do pastorel a lidových zpěvoher. Jednota jazyka, jeden ze základních předpokladů vytvoření novodobého národa, tehdy ještě neexistovala a jazyková otázka se stala centrální teprve v období národního obrození.

Jeho přípravná etapa začala už v sedmdesátých letech 18. století, kdy došlo ve vývoji národního vědomí ke kvalitativnímu zlomu v porovnání s obdobím baroka. Zatímco česká emigrace doby pobělohorské, přesvědčena, že národní vědomí je jen průvodním jevem ideologie obecně lidského poslání, byla postupem času národnostně stále vlažnější a v praxi se stále více orientovala na Prusko, doma se národní cítění rozvíjelo na církevní půdě (Balbín, Středovský aj.). Církev tento zemský patriotismus tolerovala, pokud zůstával ve vymezených hranicích. Zaplňoval prázdná místa v ideologii českých zemí doby pobělohorské a plnil řadu dalších funkcí; byl zejména obranou proti postupující germanizaci. Byl ovšem pouze záležitostí jednotlivců z některých církevních řádů, zatímco šlechta sledovala spíše zájmy feudálního partikularismu; v lidových vrstvách byly účinnější vazby vytvářeny náboženským přesvědčením, ať už oficiálním nebo nekatolickým. Svou roli zde hrály i těžké existenční podmínky poddanských vrstev a izolace jednotlivých panství.

Důležitou změnu přinesla osmdesátá léta 18. století. Otázka národní příslušnosti začínala soustavněji vstupovat do společenského vědomí. Národní obrození bylo průvodním jevem širšího procesu – formování novodobého národa na přelomu dvou epoch, feudalismu a kapitalismu. V českých zemích probíhalo specifickým způsobem, daným zvláštními podmínkami doby pobělohorské: málo diferencovanou společenskou strukturou, stálým oslabováním státoprávního postavení českých zemí a sílícím germanizačním úsilím ze strany centrální vlády, jakož i celkovou ekonomickou zaostalostí. Proto mělo u nás zcela jiný průběh než tam, kde národní tradice nebyly nikdy přerušeny a kde měšťanstvo bylo silnou společenskou třídou. Z vývoje národního vědomí v době pobělohorské převzalo národní obrození některé znaky: kladlo důraz především na jazykovou a etnickou stránku, hledalo posilu v české minulosti a později i v síle ostatních slovanských národů.

Zdůrazňování jazykové složky bylo pochopitelné: rozvoj češtiny byl neodmyslitelným předpokladem formování novodobého českého národa. Mělo to však své negativní důsledky: jazykové češtví se stalo zprvu pojičkem dvou společensky protichůdných sil – šlechty a měšťanstva. Trvalo poměrně dlouho, než představitelé přípravné fáze národního obrození pochopili, že šlechta prosazuje vlastní zájmy a otázky národní jsou jí lhostejné. Hledali proto oporu v myšlence slovanské vzájemnosti. Tato orientace však v tehdejších pojetí v sobě skrývala nebezpečí izolace českého národního společenství od západoevropského myšlenkového vývoje a zejména od narůstajícího demokratického a revolučního hnutí v západní Evropě. Tato tendence se zřetelně obrazila i ve vehemenci, s níž autoři buditelských textů vystupovali proti francouzské revoluci.

Přípravná etapa národního obrození byla ve svých počátcích omezena nejprve na úzkou vrstvu vzdělanců a duchovních, kteří publikovali své práce latinsky nebo německy. Teprve postupně začaly vycházet obrany jazyka také v češtině. Do té doby byla běžně v češtině k dispozici jen protireformační literatura a dále překlady ze západoevropské literatury spíše brakové úrovně. V návaznosti na osvětlenství se objevily obrozené lidovými snahy a postupně se začala vytvářet popularizační média v české řeči: noviny, brožury, kalendáře, knihy, divadelní formy.

Nositeli osvětských a obrozených myšlenek se staly i některé typy hudebního divadla. Byly to především tzv. lidové zpěvohry, z nichž některé byly specifickou transformací osvětských myšlenek (*O sedlské rebelii*, *Pargamotéka*, viz s. 271); dobou vzniku patřily ovšem ještě době předobrozené. Prostředníkem nových myšlenkových proudů se stala v době svého nástupu u nás, v padesátých a šedesátých letech, italská buffa. Zatímco libreta italské vážné opery byla odrazem pevné hierarchie feudální společnosti, obracela se buffa svými náměty i zpracováním k měšťanským vrstvám. Od osmdesátých let převzaly tuto úlohu jiné formy hudebního divadla, především singspiel a hra se zpěvy, které už počítaly s širokými vrstvami posluchačů včetně málo majetných vrstev měšťanského obyvatelstva. Některá z těchto děl byla svou českou jazykovou podobou zároveň projevem i prostředníkem probouzejícího se národního vědomí.

---

### 3

---

**PROMĚNA INSTITUCIONÁLNÍ ZÁKLADNY** Ve způsobech, jimiž hudba postupovala život společnosti, došlo v tomto období k dalekosáhlým změnám. Starý model hudebně institucionální základny, jehož jádro tvořily kostelní kůry, kláštery, dvorní rezidence a školy a který s různými obměnami byl charakteristický pro všechny fáze feudalismu až do této doby, se začal rozpadat a vytvářely se předpoklady k hudebnímu provozu měšťanského typu. Ve vyspělých evropských zemích ustupovalo v průběhu 18. století rezidenční provozování hudby do pozadí a vznikaly hudební instituce odpovídající měšťanské společnosti. Byly to především městské operní domy a veřejné koncerty, pořádané často v celých sériích, například *Concerts spirituels* v Paříži od 1725, tzv. *Kaufmannskonzerte* v Lipsku od 1743 aj. Ještě na počátku 18. století byla převážná většina světské hudby – s výjimkou operní produkce provozované v italských městech – určena pro víceméně stálý a víceméně uzavřený okruh posluchačů, kteří se podle okolností mohli změnit v interprety. Nevýhodou byla závislost provozu i tvorby na vkusu a požadavcích feudálního objednavatele, výhodou bylo existenční zajištění hudebníků. Během 18. století se hudba proměňovala v umění, jež se uplatňovalo z velké části ve veřejně přístupných prostředích; zároveň se výrazně oddělily kategorie posluchačů a interpretů. Výhodou byla větší osobní i tvůrčí volnost hudebníků, nevýhodou jejich existenční labilita a nezajiště-

nost skladatelské tvorby; ne každé dílo našlo své posluchače, což v předchozím systému hudebního života nebylo možné.

V českých zemích byl tento proces pomalý a jeho jednotlivé fáze nevýrazné. Struktury určující starý typ hudebního provozu přežívaly poměrně dlouho a nové se vytvářely velmi zvolna. Nicméně i u nás proběhly v letech 1740—1810 důležité proměny. Hudební provoz a jeho institucionální základna vypadaly podstatně jinak na počátku tohoto období než na jeho konci. Ovšem ještě kolem roku 1810 byl v českých zemích model měšťanského hudebního provozu v úplných počátcích; byly vytvořeny jen některé předpoklady k tomu, aby se mohl v průběhu 19. století rozvíjet.

Přetváření hudebního života neprobíhalo po celé období rovnoměrně. Zatímco léta 1740—1770 můžeme počítat, pokud jde o strukturu a fungování hudebních institucí, k předchozí etapě, přinášela léta sedmdesátá a hlavně osmdesátá čilý pohyb ve všech složkách hudebního života. K vlastním vývojetvorným silám, pramenícím ze společenských přesunů a následných proměn hudebního provozu, přistoupil zde poprvé i výrazný a dalekosáhlý zásah do hudebního života shora — josefínské reformy. Poprvé se objevily v hudebním dění příkazy legislativního charakteru, které neplatily jen pro jedno panství, jedno město, jeden řád, ale chtěly unifikovat hudební provoz, zejména provoz duchovní hudby, v celém mocnářství. Živelné procesy hudebního života zde byly poprvé konfrontovány se snahou o celostátní regulaci, ideologicky motivovanou josefínským osvícenstvím. V dalším výkladu budou výsledky tohoto střetnutí vylíčeny podrobněji.

**KOSTELNÍ KŮRY** Z institucí starého modelu byl kostelní kůr stále místem, kde se s komponovanou hudbou pravidelně setkávaly všechny vrstvy obyvatelstva. O formách a frekvenci hudebního provozu na kostelních kůrech platí do osmdesátých let všechno, co bylo řečeno ve výkladu pobělohorského období. Až do roku 1783, kdy byl Josefem II. zaveden nový bohoslužebný pořádek, vzrůstala kvantita a pravděpodobně i kvalita hudby na kůrech. Řada dobových pozorovatelů klade shodně vrchol provozování figurální hudby v českých zemích v 18. století do šedesátých a sedmdesátých let. Dosvědčují to i dochované inventáře nástrojů, které vykazují největší počet přírůstků kolem poloviny století. Dále vzrůstal podíl velkých vokálně instrumentálních kompozic, provozovaných o nedělních a nesčetných církevních svátcích. Hudba poutala čím dále tím větší pozornost a mnohde byly hudební události silnějším podnětem k návštěvě kostela než vlastní bohoslužba: estetická složka se stávala důležitější než složka liturgická. Důkazem toho je i oficiální formulace, jež zdůvodňovala josefínské restriktce hudby při bohoslužbě: „Hudba odvádí lid od pravé zbožnosti.“ Hudba se také v tomto období výrazně podílela na církevních obřadech mimo chrám. I když nesčetná procesí, průvody a pouti byly příznačné už pro předcházející etapu, do osmdesátých let dále rostl nejen jejich počet, ale i jejich velkolepost, k níž právě hudba přispívala značnou měrou. Už za Marie Terezie byl roku 1754 učiněn pokus omezit lesk církevních slavností zákazem bubnů a trubek. Zákaz však zřejmě nebyl respektován: zprávy o spoluúčinn-



kování vojenských hudebníků při největších církevních slavnostech svědčí o opaku.

V této souvislosti se nabízí otázka, jak se lišily možnosti hudebního provozování na malých venkovských kůrech a velkých kůrech městských. Stejně jako v předchozí etapě zde byly podstatné rozdíly. Zdá se, že se však týkaly především kvality provozované hudby; její kvantita byla v zásadě dána průběhem liturgického roku. Jisté je, že například křížovnícký kůr v Praze, který si kromě mnoha hudebně vzdělaných členů svého řádu, noviců a fundatistů mohl přizvat ke spoluúčinkování nejlepší pražské hudební síly, byl na tom jinak než malý venkovský kůr, kde obstarával hudbu kantor se silami z místní obce. Inventáře nástrojů však dokládají, že to neplatilo všeobecně: mezi obsáhlostí inventáře a velikostí obce nebyl vždy vztah přímé závislosti. Tak některé venkovské kůry měly stejný počet nástrojů (zhruba 17–20) jako kapitulní chrám sv. Petra a Pavla v Praze na Vyšehradě, navíc měly dobré nástroje v pestrém výběru, zatímco kapitula měla nástroje staré a jen v základní sestavě smyčců, trubek, pozounů a kotlů. Rozsáhlý inventář nástrojů v malé obci vždy signalizuje buď prosperující literátský kůr, nebo zvláštní zájem obce či vrchnosti. Mnohé inventáře nezaznamenávaly ovšem místní instrumentář v úplnosti. Housle a některé dřevěné nástroje – flétny, hoboje, později klarinety – bývaly majetkem hráčů, takže skutečný instrumentář býval širší.

Zatím nelze odpovědět na otázku, jak se lišil církevní hudební provoz v oblastech s českým a s německým obyvatelstvem. Zdá se, že tu určité rozdíly byly: tak v oblasti Šumperka v obcích s německým obyvatelstvem bývala v druhé polovině 18. století figurální hudba provozována každou neděli, v obcích s českým obyvatelstvem jen o velkých svátcích. Současný průzkum severních Čech ukazuje, že tam byla v českých oblastech ze sezónní církevní hudby preferována především hudba doby vánoční (pastorely, pastorální mše), v německých oblastech spíše druhy velikonoční (oratoria, sepolkra). Relativně značná celková produkce vánočních skladeb s německými texty u nás, o níž svědčí jak inventáře, tak i dochovaná díla, však nedovoluje jednotlivé poznatky zevšeobecnit.

Také účast těch, kteří hudbu v kostele provozovali, zůstala do osmdesátých let zhruba táž jako v předchozím období. Ještě i v této době lze počítat s poměrně značnou účastí literátských bratrstev zejména ve středních a menších městech v Čechách a zdá se dokonce, že nové výzkumy prokáží v těchto lokalitách jejich silnější podíl, než se dosud soudilo. Oficiální josefínské soupisy z roku 1784 zachytily 157 zrušených bratrstev, ale dnes už je zřejmé, že jich bylo mnohem víc.

Nemáme ovšem představu, v jakém poměru byl počet členů hudbu aktivně provozujících a členů pouze přispívajících; asi se velmi lišil podle místních podmínek. Někde to byli pravděpodobně jen předem určení čtyři „mladší literáti“, jinde se zúčastnilo více členů zpěvu oratorů a v roli předzpěváků při duchovních písních (viz s. 168). Podíl literátů na figurální hudbě byl zřejmě i v této době silnější v Čechách než na Moravě. Zejména na mnohých východočeských kůrech se literáti pravidelně zúčastňovali provozování figurální hudby a starali se dokonce o kostelní instrumentář.

Osou hudebního dění i činitelem určujícím repertoár byl i v tomto období regenschori, jímž byl většinou místní kantor; na malých venkovských kůrech býval zároveň varhaníkem. Na větších kůrech městských byla už v té době funkce regenschoriho a varhaníka většinou oddělena. Kantor měl k dispozici vedle literátů – pokud byli v místě – především školní děti. Mohl počítat také s dalšími silami, ať už zpěváky nebo instrumentalisty. Do osmdesátých let to někde bývali městští

hudebníci, na menších kůrech různí místní hudebníci, kteří si hudbou jen přivydělávali při svém základním nehudebním povolání. Kromě figurální hudby, pro nedělní a sváteční bohoslužby zvláště nacvičované, zúčastňovala se bohoslužeb i v tomto období obec věřících zpěvem duchovních písní v národním jazyce.

**JOSEFÍNSKÉ ZÁSAHY** Josefínské zásahy přišly tedy do doby plného rozkvětu vokálně instrumentální hudby na kůrech: byly namířeny proti přílišné okázalosti, zákazem většiny procesí vracely hudbu spolu s církevními obřady zpět do kostela. Příznačné pro ně je, že se zajímaly výhradně o kvantitu hudby, kvalitu ponechávaly zcela stranou. V jejich základech cítíme kromě důvodů ideologických (osvícenský odpor proti přílišné moci katolické církve) i důvody ekonomické. Tak redukce počtu svátků směřovala zřetelně k vyšší produktivnosti. Omezení hudby při bohoslužbách znamenalo zároveň ušetřené peníze, jež byly převáděny do jiných fondů, především do fondu školního.

Podle nového bohoslužebného pořádku, který byl publikován v lednu roku 1783, se směla provozovat instrumentální hudba v kostele jen při velké mši v neděli a o svátcích. Byly rozlišeny farní kůry od kůrů klášterních, kde byla restrinkce hudby ještě radikálnější; nástrojová hudba byla zde omezena většinou jen na varhanní doprovod. Odpadla tedy nejen veškerá figurální hudba ve všedních dnech, ale o nedělích a svátcích i další obřady, dříve běžně provozované s nástrojovou hudbou (litanie, nešpory aj.). Speciální dodatky upravovaly bohoslužby ve velkých městech tak, aby pokud možno nebyly konány v tutéž dobu v chrámech ležících blízko sebe. Takový bohoslužebný řád byl vydán v dubnu roku 1784 i pro Prahu. Bylo do něho zahrnuto dvacet pražských chrámů (před josefínskými reformami jich bylo v provozu více než dvakrát tolik), s přesným rozvrhem bohoslužeb pro všední dny, neděle a svátky, pro dobu zimní a letní. Nařízení stanovila zároveň jazyk, v němž měly probíhat modlitby: určila jmenovitě, v kterých chrámech měla být užívána čeština, kde němčina a kde se měly oba jazyky během dne střídát. Nařízení pamatovalo i na zvláštní bohoslužby pro italské obyvatele Prahy.

Josef II. svými nařízeními zároveň usiloval o prohloubení vztahu věřících k bohoslužbě; tomu mělo sloužit i zavedení národního jazyka do mše a účast věřících na zpěvu písní, jež byly nově komponovány v osvícenském duchu. Pro nově povolená vyznání nekatolická byly přesně určeny zpěvníky, jež se směly používat. Zatím není známo, nakolik se v českých zemích ujala oficiální tzv. Singmesse, jež měla několik redakcí a jež se v podobě, kterou jí dal Michael Haydn roku 1790, stala v německy mluvících rakouských zemích velice populární.

Josefínské reformy v českých zemích nebyly v úplnosti dodržovány, a to ani po dobu vlády Josefa II. Po jeho smrti v roce 1790 se pak mnohé věci začaly vracet do starých kolejí buď živelně, nebo za oficiálního souhlasu Josefových nástupců. Jisté je, že reformy postihly velmi citelně hudbu na velkých městských kůrech, zejména rádoých. Zatímco před rokem 1783 měly čelné pražské chrámy k dispozici v průměru 10—12 chlapců vokalistů, v roce 1796 jich z 19 chrámů pouze chrám sv. Víta měl šest, křižovníci, Týnský chrám, Strahov a Loreta čtyři, ostatní kůry jen dva.

Na druhé straně se josefínské zásahy prakticky nedotkly malých venkovských kůrů, kde se figurální hudba i před reformou hrála stejně jen o nedělích a svátcích. Ostatně i kontrola toho, jak tam byla nařízení dodržována, byla obtížnější. O tom, že nařízení byla respektována jen zčásti, svědčí i opakované josefínské dekrety,

stále znovu upozorňující na zákaz pořádání nepovolených procesí, na postihy za překročení počtu fundačních míst atp. Rovněž doklady z hudebního provozu dosvědčují, že císařské dekrety nebyly dodržovány: na mnohých kůrech dále rostly inventáře nástrojů, dobové zprávy hovoří o slavných figurálních mších, doloženo je i působení literátských bratrstev po roce 1783. Některé ze zrušených literátských sborů byly po Josefově smrti obnoveny. Výjimečně přežily dokonce do počátku 20. století, většinou však už jen živořily a byly postupně nahrazovány novými formami společensky organizovaného zpěvu. Také dochované inventáře hudebnin z počátku 19. století (např. inventář strahovských premonstrátů, děkanského chrámu v Šumperku aj.) svědčí o velice intenzivním provozování figurální hudby v kostelích i po josefínských zásazích.

V té době u nás došlo k zajímavé proměně, kdy kostelní kůr začal přejímat také funkci, kterou jinde plnily veřejné hudební akademie a koncerty. Podmínky, za nichž byla hudba na kůru u nás provozována, se v mnohém shodovaly s podmínkami tehdejších veřejných koncertů: hudba zde byla prováděna pravidelně, byla přístupna všem bez rozdílu, k provádění děl se spojovaly amatérské i profesionální sily. Je také příznačné, že právě v této době, jistě i v souvislosti s ústupem literátských sborů, podstatně vzrostl význam a působení kantorů, a to i v oblasti světské hudby. V souladu s podněty, jež přinášela doba probouzejícího se národního vědomí, byla poslední dvě desetiletí 18. století a počátek století následujícího vrcholnou dobou působnosti kantorů v hudebním životě českých zemí.

**HUDBA V KONVENTECH** Vedle kostelních kůrů zůstaly až do osmdesátých let důležitými středisky hudebního provozu řeholní domy. I nadále zde zůstával dvojitý druh provozu – uzavřený, pro členy konventu, žáky a fundatisty koleje, a otevřený – při veřejných bohoslužbách na kůru klášterního kostela a při divadelních představeních. Až do josefínských nařízení vzrůstal dále počet konventů: mezi rokem 1740 a 1773 byla založena řada nových řeholních domů a s nimi vzrůstal pro hudbu důležitý počet fundačních míst. Stejně jako na kůrech světských kostelů rostla i na klášterních kůrech do osmdesátých let intenzita hudebního provozu. Jejich nástrojové vybavení bylo i nadále v průměru podstatně lepší než vybavení světských kůrů, jak dokazují dochované inventáře nástrojů. Také početní obsazení vokálních sborových partů bývalo zřejmě na kůrech konventů skutečně sborové (ve smyslu 18. století asi osm až dvanáct zpěváků), zatímco na malých kůrech farních kostelů zpívali sborové party velkých figurálních kompozic mnohdy jen sólisté.

Postupně vzrůstající obliba nástrojové hudby, výrazně patrná v českých zemích od šedesátých let, zasáhla velmi silně i kláštery, kde světská hudba byla ostatně již dříve pěstována jako forma zábavné a rekreační činnosti členů konventu. Vedle zámeckých rezidencí byly právě v řeholních domech pro její provozování nejlepší podmínky, byly tu k dispozici četné nástroje a dobří hudebníci. V mnohých konventech se pravidelně hrávaly sinfonie, kvartety, divertimenta a jiné skladby; při interních slavnostních příležitostech byly pořádány koncerty světské hudby. Některé řády, zejména jezuité, piaristé a premonstráti, se přizpůsobili i novým směrům

v oblasti hudebně divadelní a přes zákaz školských divadel roku 1760 zde pokračovalo provádění hudebně dramatických děl.

Pod zastíracím názvem „deklamace“ byly často dávány skladby, jež se svým hudebním tvarem blížily světským operám. V některých moravských klášterech, zejména premonstrátských, se hrály i česky zpívané lidové zpěvohry (*Pargamotéka* u premonstrátů v Hradisku 1747, znovu 1748 dokonce za přítomnosti Marie Terezie). Stejně jako duchovní hudba, procesí a různé církevní slavnosti, měla i některá klášterní dramatická představení okázale velkolepý ráz, za účasti mnoha účinkujících a s velkými komparsovémi scénami. Tyto hry se provozovaly nejen v divadle uvnitř konventu, ale často i mimo něj, na dvoře koleje nebo na náměstí. Představení byla určena široké veřejnosti: podle dochovaných zpráv se na hudební dramata, jež provozovali v osmdesátých letech piaristé v Bílé Vodě ve Slezsku, sjíždělo publikum ze širokého okolí. Frekvence těchto her byla různá. Tak v Olomouci jezuité se svými žáky pořádali hudebně divadelní představení nebo pěvecko-recitační veřejnou akademii téměř každý týden, jinde byla obdobná představení dávana jen občas, většinou však nejméně jednou ročně, na zakončení školního roku.

I v tomto období to byli především piaristé a jezuité, kteří věnovali hudebnímu provozu a zejména hudební výuce největší péči; mnoho členů těchto řádů bylo důkladně hudebně vzděláno. Nejlepší koleje piaristů a jezuitů se hudební úrovní i funkcí, kterou plnily v systému hudebního vzdělání, blížily pozdějším konzervatořím. Rozsáhlý a kvalitní hudební provoz máme v tomto období doložen i u mnoha dalších řádů, zejména však u minoritů, křižovníků, premonstrátů, benediktýnů, cisterciáků a u milosrdných bratří.

Zajímavé jsou doklady o vztazích klášterů s jinými typy hudebních prostředí. Zejména piaristé a jezuité hostovali se svými divadelními představeními poměrně často v zámeckých divadlech (např. v Českém Krumlově a v některých moravských rezidencích). Někde najdeme dokonce kontakty mezi klášterním prostředím a městkou operou; například kapelník italské divadelní společnosti D. Fischietti skládal v sedmdesátých letech pravidelně pro pražský křižovníký kůr. Někde vytvořila řádová hudební představení předpoklady pro vznik divadla městského typu (v Českém Krumlově pokračoval v bývalém jezuitském divadle provoz po roce 1773 už ve formě městské scény).

Po zrušení jezuitského řádu, jenž byl zlikvidován v celoevropském měřítku rozhodnutím papeže roku 1773, bylo roku 1782 v habsburské monarchii zrušeno mnoho dalších řádů. Hudba tak ztratila řadu svých provozních základen. I v řádech, jež mohly prokázat obecně prospěšnou činnost a zůstaly proto zachovány, byl značně restringován počet členů a finanční zdroje, což se bezprostředně obrazilo v provozování hudby. Zrušení mnoha fundačních míst postihlo nejen tehdejší hudební dění, ale mělo dalekosáhlé důsledky pro budoucnost; přestala existovat řada středisek vyššího hudebního vzdělání, jež až do vzniku pražské konzervatoře roku 1811 nebyla ničím nahrazena. Vcelku byla veškerá hudební aktivita řeholních domů postižena josefínskými reformami mnohem důkladněji a trvaleji, než tomu bylo ve světských chrámech. Byly zde podstatně narušeny samy provozní struktury hudebního života a navíc se dodržování všech nařízení daleko přísněji sledovalo.

**Hudba ve školách** Pro hudební provoz byla mimořádně důležitá i předjosefínská škola. Byla samozřejmě úzce vázána na církev a zvláště na místní kůr. Církev

mnohde učitele přímo dosazovala a podle některých dochovaných smluv byla péče o hudbu na kůru jmenována v seznamu učitelských povinností na prvním místě, zatímco vlastní výuka byla často uvedena až na konci, a to po takových povinnostech, jako bylo oblékání kněze k bohoslužbě a zvonění. Do josefínské doby také neexistovaly celostátně závazné směrnice pro výuku, osnovy se měnily od panství k panství a od města k městu. Jednotlivé prameny vypovídají proto vždy jen o výuce v jednom místě, nejvýše v jednom regionu. Protože však kantor byl oceňován především podle úrovně chrámové hudby a protože hudba byla i důležitým vedlejším zdrojem příjmů, lze mít za to, že hudební výuka byla všude tak intenzívní, jak to dokládají dílčí dokumenty a paměti.

Podle nich se vyučovalo hudbě denně, a to většinou dvakrát, dopoledne a znovu odpoledne. Hudební výukou se nerozuměl jen zpěv, mnohde byla obligátní i výuka na nástroje (dobové zprávy hovoří o skupinovém vyučování houslí u 15 žáků na venkovské škole najednou). K tomu přistupovalo ještě několik hodin týdně, kdy se nacvičovaly nové skladby na neděli, zčásti v rámci vyučování, zčásti mimo ně. Nejnadanější děti vystupovaly veřejně buď na kůru, nebo při školní slavnosti, například při vizitaci. Z nich pak byli vybíráni chlapi vokalisté do klášterních fundací.

Všeobecné i hudební vzdělání kantorů bylo velmi různé; byli mezi nimi absolventi fundací a řádových gymnázií i prostí poddaní, kteří uměli číst a psát. Kantor byl spojen nejen s místním kůrem, ale s řadou dalších sociálně protikladných prostředí. Mnohde docházel na zámek, ať už jako interpret při příležitostném provozování hudby, nebo jako učitel hudby dětí vrchnosti či vrchnostenských úředníků. Zároveň byl spjat i s prostředím lidovým, hrával v hospodě k tanci, při svatbách a jiných příležitostech.

Situace ve školství se začala měnit po polovině století, kdy se škola stala předmětem státního zájmu. Roku 1759 byla vytvořena dvorská studijní komise, která soustřeďovala návrhy na úpravu školství a rozvinul se čilý reformní ruch. Přestávala jednostranná závislost školy na církvi, postupně se začal vytvářet samostatný kantorský stav, jehož hlavním povoláním i zdrojem příjmů byla výuka. Nejpodstatnější zásah do této sféry přinesly josefínské reformy. Ve snaze zkvalitnit výuku, vymanit školu z vlivu církve a vychovat především schopné úředníky, řemeslníky a obchodníky, zdůraznila josefínská škola všechny k praxi směřující předměty: hudba, stejně jako ostatní umění, neměla mezi nimi místo. Napříště měla přežívat nanejvýše v podobě osvícenstvím poznamenaných zpěvů nevalné úrovně, jež měly doprovázet například ruční práce. I když ani v této oblasti nenastala unifikace a v mnoha školách se hudbě vyučovalo intenzívně dále, přece jen hudební aktivita kantorů nezasahovala už tak komplexně celou populaci jako dříve. Sociálně postihly kantory nejen platové úpravy, ale i zákaz koledí (1786). Navíc mnoho kantorů, jejichž kvalifikace byla povýtče hudební, nenašlo v novém typu škol vůbec uplatnění.

O hustotě sítě tehdejších škol a celkovém počtu dětí v josefínské a pojosefínské době vypovídají tato čísla:

1788 – 2 146 škol, do škol chodilo 136 890 dětí

1795 – 2 574 škol, do škol chodilo 216 659 dětí

1808 – 2 427 škol, do škol chodilo 251 491 dětí

Počet dětí, jež školu navštěvovaly, se ovšem podstatně lišil od skutečného počtu dětí školou povinných. Například v roce 1795 nenavštěvovalo školu téměř 100 000 dětí školního věku. Nápadný rozdíl mezi rokem 1795 a 1808, hovořící v neprospěch pozdější situace, vynikne v souvislosti se vzrůstem počtu obyvatelstva, k němuž mezitím došlo (viz s. 227).

**ŠLECHTICKÉ REZIDENCE** Ke starému modelu hudebního života patřily neodmyslitelně šlechtické rezidence. Hudba zde měla podstatně odlišné funkce než v dosud zmíněných prostředích: silně byla zdůrazněna funkce reprezentační a zejména zábavná. Jejich růst lze doložit na dochovaných inventářích hudebnin: zatímco v předcházejícím období tvořily podstatnou část šlechtických sbírek skladby duchovní, jejich podíl klesal po roce 1740 velmi podstatně ve prospěch světské hudby instrumentální a někde i operní. Je příznačné, že inventáře hudebnin některých olomouckých biskupů z tohoto období nevykazují až na nepatrné výjimky žádnou duchovní skladbu.

Na rozdíl od hudební aktivity spjaté s kúry, řeholními domy a školami procházel hudební provoz na feudálních sídlech proměnami již od čtyřicátých let 18. století. Byl ostatně vždy mnohem méně stabilním prvkem než hudební dění v kostelech a konventech, rozvíjející se často bez přerušování po dlouhé časové úseky. Provozování hudby na šlechtických sídlech bylo mnohem epizodičtější, neboť bylo příliš závislé na ekonomických možnostech majitele, na jeho vkusu, vzdělanosti i na změnách v osobě vlastníka panství. Navíc se už v této době i v hudební oblasti projevovala pokračující ekonomická labilita šlechty. Oproti první polovině století, jež představuje kvantitativní a snad i kvalitativní vrchol šlechtické rezidenční hudby u nás, v druhé polovině počet i velikost kapel klesala, s výjimkou rakouského Slezska, kde zhruba s padesátiletým zpožděním dosáhly šlechtické kapely největšího rozkvětu právě v sedmdesátých a osmdesátých letech 18. století.

**REZIDENČNÍ KAPELY** Naše dosavadní znalosti o šlechtických kapelách u nás jsou nerovnoměrné. Nejméně jsou prozkoumány kapely působící v tomto období v Čechách. Víme o existenci kapely Morzinů, Hartigů, Kinských, Netolických, Kanalů, dále kapely černínské, thunovské, mannsfeldské, clam-gallasovské, fürstenberské, nosticovské a kolovratské; podrobné studie o činnosti a složení máme např. jen u Schwarzenberků v Krumlově, Lobkoviců v Roudnici a o kapele pachtovské v Praze. Podstatně více jsou prozkoumány kapely na moravském území, jejichž činnost spadá převážně do předcházejícího období. Po roce 1740 je to například collaltovská kapela v Brtnici (do 1769), haugwitzovská v Náměšti nad Oslavou (konec 18. století – do 1842), magnisovská ve Strážnici, liechtensteinská v Telči a zejména pak kapely olomouckých biskupů a arcibiskupů (Egkova v letech 1758–60, Hamiltonova 1761–76, Colloreda Waldsee 1777–1811), jež patřily k nejlépe vybaveným hudebním centrům u nás. Je zajímavé, že v církevně šlechtickém prostředí Čech není doložena obdobná hudební aktivita: jsou zprávy o tom, že existovala kapela pražského arcibiskupa a také kapela velkopřevora maltéžského, zatím však nebyl nalezen žádný doklad o jejich činnosti. Prozkoumány jsou rovněž kapely v rakouské části Slezska, jejichž činnost podnítilo živé hudební dění na rezidenci biskupa Schaffgotsche na Jánském vrchu (od 1769 do 1785, byl s přestávkami). Byly to kapely ve Slezských Rudolcích (1765–1771), Horním Hlohově (do 1810), Velkých Hořticích (1768–1778), Linhartovech (1780–1805) a Hošťálkovech (sedmdesátá a osmdesátá léta). Nejnovější výzkumy zajímavě ukazují, že šlechtic mnohde nepotřeboval mít stálou kapelu, neboť na svých panstvích měl dostatek školených hudebníků, z nichž mohl v okamžiku, kdy toho bylo zapotřebí, sestavit hudební těleso.

Ostatně i stálé kapely bývaly jistě mohdy doplňovány externími silami z řad kantorů, městských a kúrových hudebníků.

Mezi jednotlivými šlechtickými sídly byly ovšem velké rozdíly jak v intenzitě hudebního života, tak ve velikosti kapel a úrovni jejich repertoáru. Některé rezidence měly jen dva polní trubače, kteří byli někdy v Čechách nahrazováni dvěma hornisty, což bylo určitým českým specifikem. Přesný počet členů kapel je často velmi obtížné určit, protože většinou byli hudebníci v seznamech uváděni jako sloužící. Jen výjimečně byli členové kapel zapsáni v seznamech šlechtických zaměstnanců výslovně jako hudebníci (Brtnice, kapela Colloreda Waldsee). Běžnou praxí bylo, že každý z hráčů ovládal více nástrojů. Počet členů kapel se pohyboval mezi pěti a patnácti, v tomto období se však už většinou snižoval. Místo kapel, kde byly zastoupeny všechny typy dobových nástrojů, byly to často jen tzv. „harmonie“, seskupení dechových nástrojů, odpovídající zmenšujícím se finančním možnostem šlechty i dobovému vkusu. Tyto harmonie hrály k tanci, pro pobavení, při různých reprezentačních příležitostech. Jejich obsazení (nejčastěji v sestavě dva hoboje, dva klarinety, dva lesní rohy, dva fagoty), převzaté z vojenských plukovních hudeb, se stalo v druhé polovině 18. století a v první třetině století následujícího velkou módou. V Čechách měl takovou harmonii například šlechtický dům schwarzenberský, clam-gallasovský a pachtovský, na Moravě biskupové a arcibiskupové olomoučtí, ze světské šlechty Liechtenstein, Haugwitz, Sylva-Taroucca. Dechové harmonie najdeme dokonce v prostředí klášterů (augustiniáni na Starém Brně, benediktní v Rajhradě, premonstráti v Nové Říši) a ve sféře hudby městské (městští věžní v Brně, Olomouci, Vyškově a Znojmě).

Celkově však počet šlechtických kapel ke konci století výrazně klesal. V roce 1791 existovala v Čechách už jen kapela pachtovská a hluboko do 19. století přežívající kapela lobkovická, na Moravě magnisovská ve Strážnici, liechtensteinská v Telči a několik kapel slezských.

I nyní, stejně jako v minulém období, působili v kapelách domácí, často místní hudebníci: tím bylo dáno poměrně úzké sepětí s okolním prostředím. Hudební provoz na šlechtických rezidencích měl ovšem soukromý či poloveřejný ráz. Jen výjimečně bylo zváno k zámeckým produkcím obyvatelstvo ze širšího okolí, jak tomu bylo v případě zámeckého divadla v Českém Krumlově.

Činnost kapel byla značně různorodá; zahrnovala hraní „v komoře“, při tabuli, účinkování při různých slavnostních příležitostech, jmeninách členů rodu, vzácných návštěvách. Ve srovnání s běžným typem evropské rezidence se v českých zemích poměrně zřídka vyskytovala v zámeckém repertoáru opera.

S výjimkou Jánského vrchu v letech 1769–1778 nenajdeme u nás rezidenci, jež by měla stálý operní provoz s víceméně stabilizovaným souborem profesionálních zpěváků. Na některých sídlech pokračoval ovšem operní provoz nepřetržitě po řadu let (Český Krumlov 1747–1750, 1766–1779, Roudnice v devadesátých letech a na počátku 19. století, Slezské Rudoltice 1765–1771). Bylo to však většinou pouze několik představení do roka, provozovaných někde amatérskými pěvci z řad feudálů, případně vrchnostenských úředníků (Český Krumlov), místních hudebníků, zpěváků a tanečníků z řad poddanského obyvatelstva (Slezské Rudoltice) nebo zámeckých hudebníků a hostu-

jších profesionálních souborů (Roudnice). Lze předpokládat, že občas byla opera prováděna i v těch šlechtických sídlech, kde byl čilý divadelní život (u Černínů v Jindřichově Hradci, u Thurn-Taxisů v Litomyšli a na některých moravských rezidencích).

Vcelku byl u nás hudební provoz na šlechtických sídlech v tomto období pravděpodobně méně intenzivní, než byl středoevropský průměr. Svou roli jistě hrálo to, že chyběla panovnická rezidence jakožto určující centrum a že zejména ke konci období nejbohatší šlechtické rody z českých zemí přesídlily do Vídně. Za české specifikum lze považovat naprostou převahu domácích sil v kapelách a pravděpodobně i to, že z valné většiny to byla tělesa služebnická.

**MĚSTSKÁ OPERA** S postupným zanikáním oper feudálního hudebního života se zároveň vytvářely nové instituce měšťanského typu. Pro české země je příznačné, že vznikaly nejdříve v oblasti operního provozu. Právě proto, že v českých zemích nebyla dvorní opera, objevily se velmi brzy pokusy uvést tento hudební druh do městského prostředí. Provozovatelem městského divadla už nebyl šlechtic, ale obec, která pronajímala budovu na kratší nebo delší dobu divadelnímu impresáři; ten najímal a platil herce-zpěváky, kteří byli profesionály. Zatímco v jiných zemích, například v severním Německu, byla městská opera spjata ekonomicky i repertoárově s patriciátem (Hamburk), byl u nás ještě dlouho měšťanský divadelní provoz bez pravidelné pomoci aristokracie nemyslitelný. Šlechtická podpora měla nejčastěji podobu celoročního předplatného na lóži; méně obvyklé byly přímé sanace divadelního podnikání.

S přechodem na měšťanský typ operního provozu se zároveň ztratila uzavřenost rezidenční opery: představení se stala přístupná každému, kdo zaplatil vstupné. Až do osmdesátých let nicméně nemůžeme předpokládat účast širších měšťanských vrstev: základem obecnosti jistě zůstávala šlechta a vyšší měšťanské vrstvy, především obchodníci, úředníci, důstojníci a prosperující řemeslníci. Nižším měšťanským vrstvám byly v té době dostupné jen nejrůznější typy „krejcarového“ divadla, všelijaké atrakce, kejklíři, loutkáři. I při těchto představeních hrála často roli hudba; jakékoliv zprávy však o ní chybí.

Jakýsi první předstupeň k měšťanskému opernímu provozu najdeme nikoliv v Praze, ale v Olomouci, kde od roku 1721 provozovali operu měšťané soukromě v sále purkrabského domu. Další městská veřejná scéna se vytvořila v Brně na Zelném trhu, kde v letech 1732–36 hrála jedna z nejlepších evropských společností – A. Mingotti (viz s. 180). Sporckovské divadlo v Praze ve třicátých letech patřilo ještě formálně k typu opery rezidenční, mělo však už mnohé rysy veřejné scény a hrálo za vstupné. Vznik veřejného měšťanského divadla v Praze lze datovat až od roku 1738, kdy bývalý sporckovský impresáři S. Lapis začal hrát v upravené budově v Kotcích, kterou mu pronajala staroměstská obec. Unikátní případ, kdy šlechtické divadlo přešlo přímo ve scénu měšťanskou, představovalo divadlo v Javorníku. Po úspěšném provozu v letech 1769–1778 v rezidenci biskupa Schaffgotsche na Jánském vrchu a po několikaleté pauze přešlo divadlo do správy čtyř měšťanů a začalo hrát v sále měšťanské míčovny; zároveň začali se starým profesionálním jádrem souboru vystupovat i diletanté z měšťanských vrstev, pravděpodobně nehonoraní. Od roku 1767 hrála veřejná měšťanská scéna v Olomouci, další se vytvořila až na začátku 19. století v Opavě. Sezónní letní provoz měly v některých letech Karlovy Vary, kam zajížděly společnosti z Prahy.



Na vývoji první nejdůležitější veřejné scény v Čechách, na divadle v Kotcích, můžeme sledovat, za jakých svízělů se rodil typ novodobého městského divadla. Zejména zpočátku bylo celé podnikání stále znovu ohrožováno neustálým střídáním impresáriů a jejich finančními neúspěchy. Muselo čelit i sociální perzekuci a nedůvěře městských vrstev. Sousední karmelitánský klášter i občané okolních domů se provozu divadla vytrvale bránili: poukazovali na nebezpečí požáru, na hluk, neklid a na shromažďování podezřelých živlů, jež divadelní podnikání s sebou neslo. Později můžeme sledovat, jak prodlužováním nájemních smluv a stabilizováním jednoho impresária na řadu let rostla společenská prestiž hereckého stavu. Z komediantů, k nimž okolní městské obyvatelstvo cítilo ve čtyřicátých letech opovržení a řadilo je do jedné kategorie s pobudy a zloději, se do osmdesátých let vytvořila zvláštní vrstva umělců, kteří byli přece jenom již více respektováni a někteří z nich se dovedli pohybovat i v aristokratické společnosti.

V dochovaných dokumentech lze pozorovat houževnatou snahu staroměstského magistrátu a v Kotcích hrajících divadelních ředitelů osobovat si právo jediné, hlavní scény a získat privilegia na veškerý divadelní provoz v Praze (divadlo v Kotcích bylo tehdy nazýváno také „Nationaltheater“). Konkurence se však stále znovu objevovala, ať už v jiných sálech (U Zlaté hvězdy) nebo v provizorně budovaných divadelních boudách (na Malostranském náměstí, na Uhelném a Ovocném trhu, Na příkopech) a zejména pak v thunovském paláci na Malé Straně. Právě v thunovském paláci vznikla další operní scéna (1781), tedy přibližně v téže době, kdy bylo otevřeno „*Hraběcí Nosticovo Národní divadlo*“ (1783), do jehož názvu se promítla veškerá specifická domácí společenské situace. Bylo to první veřejné divadlo v českých zemích, postavené speciálně pro divadelní provoz a s výrazným záměrem patrioticky reprezentačním; svým počtem míst (kolem 1000) se v té době řadilo k největším středoevropským divadelním budovám. (Pro srovnání: thunovské divadlo stejně jako Kotce mělo 400 míst, olomoucké divadlo 350.) O tři roky později, roku 1786, přibyla Praze další profesionální scéna – *Vlastenské divadlo*, s jazykově utrakvistickým divadelním provozem.

**PROVOZ MĚSTSKÝCH OPERNÍCH DIVADEL** Vlastní provoz těchto městských divadel se ovšem v mnohém lišil od pozdějších zvyklostí. Především měl stagionový charakter: hrálo se ve dvou nebo třech stagionách do roka, z nichž jedna zasaňovala i letní období. V pauzách mezi nimi (nejdelší byla způsobena postním obdobím, kdy byla veškerá divadelní představení a hudba kromě duchovní zakázána), trpěly i lépe situované divadelní společnosti sociálními otřesy: byly bez příjmů, nájem divadla a gáže se však měly platit dále. Mnozí ředitelé se tomu snažili čelit uváděním oratorií a tzv. duchovních her. Vzhledem k omezenému počtu potencialního obecnstva se hrálo jen dvakrát až třikrát týdně, ke konci období počet představení rostl.

Pravidelnost provozu byla dále narušována zákazem hraní v tzv. Norma Tage, což byly státně stanovené dny, kdy byl veškerý divadelní provoz zakázán. Patřily k nim církevní svátky (jichž bylo po redukci 26 do roka) a četné smuteční dny na paměť dříve zemřelých členů panovnického rodu. Úplnou pohromou bylo pro divadelní ředitele úmrtí člena panujícího rodu, neboť v tom případě smutek trval několik měsíců.

Zpočátku všechny společnosti hrály jak operní, tak činoherní repertoár včetně baletů, pantomim a frašek. Pokud se některá společnost pokusila specializovat jen na jeden druh, návštěvnická a tím i ekonomická krize ji brzy přinutila rozšířit repertoár. Herci byli většinou zároveň zpěváky a mnohdy i tanečnický. Teprve později, zhruba od osmdesátých let, býval rozlišen zvláštní soubor pro operu a zvláštní pro činohru. Jádrem repertoáru všech společností byly hudebně divadelní druhy.

Z dochovaných dokladů vyplývá, že šlechta preferovala především vážnou italskou operu, které dával zpočátku přednost i staroměstský magistrát, zřejmě s ohledem na ekonomický přínos aristokratických předplatitelů. Později obrátila šlechta svůj zájem k buffě, v činohře pak k repertoáru francouzskému. Městské vrstvy měly v oblibě především hanswurstiády, pantomimy a frašky a nerady se jich zřikaly. Společnosti, které přivázely repertoár nových směrů ovlivněný Lessingovou reformou (např. společnost B. Schuchové v letech 1757—58), se v Praze dlouho neudržely a podobně tomu bylo i v Brně. Italské společnosti, jež hrály v českých zemích, patřily k evropské špičce; platí to zejména o společnostech obou Mingottiů a o působilých impresáriích Bondiniho a Guardasoniho.

Podrobnější zprávy o účinkujících hudebnících máme až od dob Nosticovského divadla. Do té doby byli na dochovaných listinách gáží uváděni herci-zpěváci, tanečníci, členové technického personálu, zatímco nevelké výdaje za hudbu byly zaznamenávány souhrnně. Z toho se dá usuzovat, že italské opery a singspiely se v padesátých a šedesátých letech provozovaly u nás s poměrně malým, nejvýše asi osmičlenným instrumentálním souborem. Z roku 1777 máme dochovanou zprávu, že při baletních představeních na Malé Straně hrál dvanáctičlenný orchestr. Hudebníci byli do orchestru najímáni z řad místních hudebníků a studentů. O sboru rovněž nejsou zprávy, většina představení se jistě obešla bez něho; tam, kde to bylo nezbytné, například v oratoriích, zpívali statisté.

V průběhu osmdesátých let vzrostly divadelní orchestry početně i obsazením. Údaj o orchestru městského brněnského divadla z let 1784—85 uvádí 18 hráčů základního tělesa, s nímž účinkoval podle potřeby ještě věžní trubač se čtyřmi trumpetisty. Počtem obdobný, z výtečných instrumentalistů složený byl orchestr Nosticova divadla. Obsazení těles dále rostlo, jak dokládá kompletní jmenovitý seznam členů tří pražských divadelních orchestrů z roku 1796 s uvedením nástrojů, na něž hráli. Podle tohoto pramene měl orchestr *Nosticova divadla* pro italskou operu 26 členů, orchestr téhož divadla pro německý singspiel a činohru 23 členů a orchestr *Vlastenského divadla* 22 hráčů. Dechové nástroje byly obsazeny shodně – po dvojicích; rozdílly byly pouze v různě silném obsazení smyčců, zejména houslí. Ze seznamu rovněž vysvítá, že někteří hudebníci hráli současně ve dvou orchestrech, tympanista a jeden trumpetista dokonce ve všech třech.

Zcela ojediněle je dochována zpráva o hudebním doprovodu loutkářských představení na venkově. Z paměti jednoho učitele z východních Čech z přelomu 18. a 19. století se dozvídáme, že měl sexteto blíže neurčeného obsazení, které doprovázelo loutkářské produkce; při česky hraných kusech účinkovali hudebníci zdarma. To už byl důsledek obrozeneckých lidovýchovných snah, pro něž bylo divadlo a zejména divadlo loutkové jedním z nejdůležitějších prostředků.

Zvláště od osmdesátých let bylo divadlo ve svých nejrůznějších podobách velmi rozšířeno. Dosvědčují to i formulace některých josefínských nařízení, zaměřených proti příliš silné „Schauspielsucht“. I mimo velká centra byly k dispozici sály, kde se divadlo hrálo, byť ne v pravidelném provozu. Divadelní představení se pořádala i ve velmi malých místech za improvizovaných podmínek. Původní domácí operní tvorba, vyvolaná importem zahraničních hudebně divadelních kusů, hledala však jen obtížně provozovací základnu. Tzv. lidové zpěvohry, jež byly u nás nejosobitějším útvarem, vznikaly v nejrůznějších prostředích (v klášterech, při školách), vždy pro jiné podmínky a jiné publikum, aniž se podařilo vytvořit v této oblasti jakoukoliv provozní kontinuitu.

**ZAČÁTKY MĚSTSKÉHO KONCERTNÍHO PROVOZU** Zatímco k rozvoji městské opery došlo v českých zemích ve srovnání s evropským průměrem poměrně záhy (zejména Praha patřila k městům s bohatou divadelní tradicí), institucionální mechanismy veřejného koncertního provozu se u nás vyvíjely velmi zvolna; jejich vlastní růst spadá až do 19. století. Do roku 1810 byl rozvoj koncertního života živelný (chyběla zejména veřejná koncertní organizace se stálým orchestrem). Přes tuto živelnost byl však koncertní život v Praze poměrně bohatý. Nemůžeme jej pochopitelně srovnávat s velkými evropskými centry, jako byla Paříž, Londýn a Vídeň, ve srovnání s mnohými rezidenčními městy Německa však ob stojí.

**MĚŠTŠTÍ HUDEBNÍCI** Zatím nelze odpovědět na otázku, do jaké míry se na počátcích veřejného koncertování podíleli měšťtí hudebníci. Jejich cechovně organizovaná společenství přežívala totiž i v tomto období a mnohde se udržela zřejmě až do osmdesátých let, do oficiálního josefínského zrušení cechovních organizací.

Ještě počátkem padesátých let 18. století mělo každé ze tří pražských měst svou cechovní organizaci muzikantů. Okolo poloviny století se dokonce spojily organizace městských trubačů Prahy, Brna a Olomouce, aby snáze prosadily své požadavky. V padesátých letech je doložen například cech muzikantů v Kutné Hoře, v šedesátých letech v Chlumci nad Cidlinou. Většinou nebylo třeba zásahů shora a v osmdesátých letech zřejmě cechovní organizace, ať už šlo o městské muzikanty nebo trubače, přestaly existovat v důsledku nově vzniklé situace. Nemohly čelit do čtyřicátých let silnému přílivu hudebníků do měst, kteří se prosazovali v jejich tradičních doménách: byli najímáni do šlechtických domů na různé slavnostní příležitosti, hrávali o svatbách a jiných zábavách, dříve vyhrazených hudebníkům městským. Situace byla jistě v různých městech různá. Jednotlivé sondy ukázaly, že někde byl městský trubač ředitelem rozsáhlého hudebního podniku s řadou tovaryšů a s instrumentárem obsáhlejším než měly šlechtické rezidence. Nelze ovšem říci, zda olomoucký městský trubač B. Němec, který byl před polovinou 18. století schopen sestavit nejen doprovod duchovní hudby jakéhokoliv obsazení, ale i symfonický orchestr podle tehdejších měřítek nebo tureckou muziku, byl ojedinělou výjimkou, nebo zda se obdobné případy vyskytovaly i jinde. Pravděpodobně však v počátcích veřejného koncertování měšťtí hudebníci svou roli sehráli.

**VÝVOJ KONCERTNÍHO PROVOZU** Ojedinělý pokus o zavedení veřejných koncertů se objevil v Praze již roku 1713 (viz s. 175). Tehdy zřízená hudební akademie trvala jen několik let a pokud je známo, neovlivnila dění v jiných městech. Neovlivnila je ani hudební sdružení nového typu, na chrámu nezávislá a ke každé produkci znovu najímaná, jaké představovala „muzická společnost“ v Ústí nad Orlicí roku 1747.

Od poloviny století se objevují zprávy o uvádění umělecké hudby v některých pražských hostincích, kde se vedle hudby k tanci hrály „symfonie“ pouze k poslechu. Podobně začal koncertní život ostatně i v severoněmeckých městech. Po roce 1760 se množí zprávy o koncertních vystoupeních nejrůznějších sólistů, zpěváků i instrumentalistů.

Byli to především zahraniční umělci projíždějící Prahou; od osmdesátých let se začala objevovat také jména umělců domácích. Vedle houslových a pěveckých koncertů byla do osmdesátých let velmi oblíbena zejména dueta lesních rohů a koncerty violoncellistů. Kvantitativní vrchol těchto produkcí spadá do let 1786–91, kdy byl pražský hudební život skutečně velice bohatý; později, v dobách komplikující se politické situace a válek, zájem slábl, ale v prvním desetiletí 19. století opět

nabýval na intenzitě. Koncertní programy byly pestré, střídala se v nich koncertantní čísla, árie a celek často rámovalo vstupní a závěrečné orchestrální číslo. Tento typ „hudební akademie“ přežíval daleko za polovinu 19. století. Jen málokdy najdeme odchylku od této běžné sestavy programu. Zajímavým pokusem byla snaha A. Duniho zavést v roce 1767 v pražském Ratzenbeckově hostinci pravidelné týdenní koncerty zároveň s jakýmsi měsíčním předplatným. Odlišným programovým typem byla například „academie spirituelle“, kterou pořádal lipský varhaník Ch. G. Thomas v Nosticovském divadle roku 1792 za účasti 36 zpěváků a 64členného orchestru. Prahu neminula ani móda velkých „bitevních“ symfonií: tyto koncerty jsou doloženy v roce 1789 a účinkoval při nich orchestr o více než 78 členech. Podle častých zmínek o orchestru bylo v Praze zřejmě poměrně snadné sestavit orchestrální těleso, asi především z hráčů pražských divadel, z chrámových hudebníků a studentů. Zřetelně k novým typům směřoval neúspěšný pokus z roku 1806 zavést i v Praze podle zahraničního vzoru tzv. Übungskonzerte, pravidelné koncerty žáků a diletantů. Koncerty byly pořádány v Kotcích, později v Nosticově divadle, v thunovském divadle na Malé Straně a v řadě dalších pražských sálů, v Konviktě, „V lázních“ na Malé Straně, v sále Vusínovském i v hostincích.

Koncertní život v této podobě se rozvíjel jen v největších městech jako byla Praha, Brno a Olomouc a dále v největších lázních, především v Karlových Varech. S výjimkou Olomouce se však nikde nepodařilo vytvořit v tomto období tradici veřejně přístupných koncertů v abonentních sériích, jaké byly ke konci století již běžné ve velkých evropských městech.

V Olomouci zahájilo abonentní koncerty roku 1771 *Collegium musicum*. Podle stanov se koncerty měly konat jednou týdně, členové výboru *Collegia* měli zlevněné vstupné, ostatní měli roční předplatné, a to podstatně nižší, než bylo abonmá v tehdejších divadlech. Program byl zřejmě značně improvizovaný, odvislý od projíždějících virtuosů a schopností místních hudebníků, diletanty nevyjímaje. O nevyhraněnosti měšťanské třídy u nás svědčí, že se tyto koncerty konaly za silné účasti aristokracie a pod záštitou olomouckého biskupa; v roce 1788 se dokonce z Panského domu přestěhovaly do arcibiskupské rezidence.

*Jednota umělců hudebních*, zvaná *Societa*, jež byla založena v Praze roku 1803, byla už organizací zcela jiného typu a zahrnovala i stavovskou podpůrnou činnost. Programově navázala na tradici velikonočních oratorií, kterou spojila se sociálním posláním. I když se tím vytvořila platforma pro uvádění děl s velkým provozovacím aparátem, malá častost podniků *Society* nemohla zásadně ovlivnit pražský hudební život. Je zajímavé, že v témže roce jako v Praze vznikla podobná jednota i v Ústí nad Orlicí a velmi podstatně zasáhla do hudebního dění celého regionu. (Pod později přijatým názvem *Cecilská jednota* přetrvala podstatně pražskou *Societu*: působila až do padesátých let našeho století.) Vcelku se však novodobý koncertní provoz měšťanského typu prosazoval v českých zemích jen zvolna, týkal se jen několika největších center a nevytvořil si žádné institucionální mechanismy.

Hudba ovšem prostupovala život všech vrstev obyvatelstva v mnoha dalších prostředích. Mnohem početnější než veřejné koncerty byly tehdy koncerty soukromé a poloveřejné, pořádané ve šlechtických a už i v měšťanských salónech.

V některých domech se takovéto akademie konaly pravidelně každý týden, někde jen občas. Podíleli se na nich jak profesionálové (převážně v prostředí šlechtickém), tak diletanti (většinou v salónech měšťanských). Na některých akademiích byly prováděny dokonce celé opery za doprovodu orchestru, většinou však šlo o mnohem komornější podniky. Je to období, kdy byla v oblibě klavírní

a kvartetní hra a pro tato obsazení se upravovalo všechno možné, od hudby ryze koncertní až po výňatky z oper. Jinde se provozovala dobově rovněž velmi oblíbená zpěvní čísla s klavírem. V prostředí malých měst a venkova bylo neveřejné koncertování často soustředěno v kantorských rodinách.

**HUDBA V DALŠÍCH PROSTŘEDÍCH** Kromě koncertů více či méně veřejných zněla hudba při mnoha dalších příležitostech. Tak tomu bylo především při průvodech a slavnostech konaných v městském prostředí, což dokumentují i dobová vyobrazení. Zřejmě i tato doba měla v oblibě velké barvitě scény, jak dokazuje zpráva z Českého Krumlova: v letech 1761—67 tam měšťané, převlečení za Turky a husary, prováděli na náměstí za doprovodu turecké hudby improvizované sborové scény. Důležitou složkou podobných podniků bývala hudba vojenská, v níž tehdy často působili vynikající dechaři s důkladným hudebním vzděláním. Plukovní hudby (před polovinou 18. století v obsazení čtyři hoboje, dva lesní rohy a dva fagoty, po polovině století s dvěma klarinetami na místě dvou altových hoboju) se neuplatňovaly jen při reprezentačních příležitostech vojenských, při přehlídkách, čepobití, slavnostním střídání stráží, ale zapojovaly se nejrůznějším způsobem do kulturního života měst. Vojenští hudebníci byli zváni k účinkování na zámcích, při plesích, zesilovali lesk církevních slavností a nejrůznějších průvodů, pořádali i samostatné pochody městem. Vojenské hudby měly značný vliv na městský hudební život; venkovské obyvatelstvo s nimi nepřicházelo tak často do styku.

Hudba byla rovněž neodmyslitelnou součástí všech bálů a redut, jichž bylo tehdy pořádáno velké množství a jež nabývaly mnohdy charakteru veřejných podniků, často pro více než 600 osob. Dochovala se i zpráva, že divadelní ředitel Bondini uspořádal začátkem osmdesátých let v *Nosticově divadle* „ples v opeře“. Všude tam byla hudba důležitou složkou, stejně jako při dalších slavnostních příležitostech, jakou byla například svatba dcery hraběte Kanala, konaná za účasti několika set osob převážně v plenéru v Praze roku 1786; hrálo při ní pět kapel. O podobné slavnosti nebyla jistě nouze ani v jiných místech.

Nejširší vrstvy městského obyvatelstva se setkávaly s hudbou v mnoha dalších prostředích. Podle dobových svědectví se provozovala tehdy hudba v nesčíslných hostincích, kavárnách, pivnicích, ve výletních místech za městskými hradbami. Znely tam zejména všechny druhy šumařské hudby, kterou hráli harfeníci, dětští muzikanti i velké šumařské bandy. O úrovni této hudby se dobové názory rozcházejí, vcelku však byla zřejmě ve srovnání s průměrem jiných zemí vyšší. Pražskou specialitou byla vodní hudba. Ještě roku 1786, tedy dávno po zrušení slavných svatojánských lodních procesí, pluly od Podskalí do města lodě s hudebníky, hrajícími především na dechové nástroje. Bližší představu o jejich repertoáru nemáme. Podle ne zcela potvrzených zpráv se svatojánská hudba provozovala v 18. století také mimo Prahu, například v Kyšperku. V městečkách a malých venkovských obcích měla hudba široké spotřeby jinou podobu, ale zasahovala rovněž všechny vrstvy obyvatelstva. I zde doprovázela především slavnosti (procesí, vítání vrchnosti, školní vizitace), i zde zněla v hospodě k tanci, při svatbách, posvíceních a dalších příležitostech.

**SLOH HUDEBNÍHO KLASICISMU** V předcházejícím období vykrytalizovaly počátky nových stylových tendencí za hranicemi našich zemí a teprve potom působily jako podnět a inspirace dalšího vývoje u nás. V počátečních fázích vývoje klasicismu, ve čtyřicátých letech 18. století, byla situace odlišná: území českých zemí patřilo přímo k oné části evropského prostoru, kde probíhal proces krystalizace nových stylových prvků. Hudební klasicismus byl ve své zralé podobě velice vyváženou syntézou mimořádně širokého komplexu prvků, jež se lišily etnickým původem, historickou proveniencí, strukturou i stářím. Právě české země byly v té době oblastí, kde se některé z nových stylových prvků, zejména v oblasti metrorhythmiky a stavby melodie, objevily velice záhy. Protože však struktura hudebního života českých zemí neposkytovala dostatek vazeb umožňujících plný rozvoj a vyvrácení nového slohu, nezasáhl vývoj na vlastním území českých zemí do utváření pozdějších stadií slohu přímo, ale měl podobu výrazných tvůrčích činů skladatelů, kteří z českých zemí pocházeli a umělecky se uplatňovali v cizině.

Prvky nového slohu se ovšem u nás neobjevily zcela neodvisle od evropského vývoje. Naopak, v repertoáru, který se u nás ve třicátých a čtyřicátých letech provozoval, byly zastoupeny i tehdy nejnovější proudy, jež působily inspirativně na domácí vývoj. Stimulační roli v tomto směru sehrála především italská duchovní a operní tvorba: na domácí vývoj měla vliv zejména skupina skladatelů tzv. neapolského okruhu, a to jak starší, tak mladší generace. Důraz na melodii, odklon od složitých harmonických a tektonických postupů a od polyfonně pracovaných ploch odpovídal některým tendencím domácího hudebního vývoje, jež se projevovaly už v předcházejícím období. Určité prvky v oblasti metrorhythmiky zase korespondovaly se strukturou české lidové taneční hudby. Není proto divu, že zejména v prvním období vývoje nového stylu, zhruba v letech 1740—1770, se jeho principy rozšířily v českých zemích velmi rychle. Jejich pronikání ovšem zdaleka nebylo rovnoměrné a mnohdy se mnohovrstevně křížily se staršími kompozičními principy nejen v díle jednoho skladatele, ale často i v jedné a téže skladbě. Nápadný zlom, kdy začaly být v repertoáru preferovány skladby přinášející nové stylové tendence, proběhl v českých zemích kolem poloviny století. Vlastní slohová proměna domácí tvorby byla ovšem dlouhodobým procesem. Některé starší principy, zejména polyfonní způsob práce, se používaly dále v kompozičních družích vázaných na liturgii. Naopak v instrumentální tvorbě se nové kompoziční principy, především symetrická výstavba period a novotvary v oblasti metrorhythmické, projevovaly dříve a intenzivněji. Kolem roku 1780 byl slohový přelom dovršen ve všech družích komponované hudby a styl hudebního klasicismu u nás zcela převládl. Proměnou slohu nebyly ovšem dotčeny ty sféry hudby, jež i v minulosti jevily tendenci k setrvalému uchovávaní starších vrstev tvorby (liturgický chorál, duchovní píseň v národním jazyce, zčásti i lidová píseň).

**OSAMOSTATŇOVÁNÍ ESTETICKÉ FUNKCE** Až do počátku klasicismu vznikala většina hudby jako součást přesně vymezených společenských funkcí: v oblasti duchovní hudby to byla funkce liturgická, monumentalizující, obřadní, ve světské hudbě dekorativní, reprezentační, zábavní aj. V druhé polovině 18. století se začínala soustavněji a samostatněji uplatňovat i funkce estetická. I tam, kde dosavadní funkce zůstávaly v platnosti, například v hudbě vázané na liturgický obřad, začínala estetická funkce jako svébytná složka vystupovat více do popředí. Tento jev nebyl jen důsledkem vývojových procesů probíhajících v hudební struktuře samé, ale i odrazem společenských změn, směřujících k vyvázání umělecké osobnosti ze služebnického postavení a k jejímu existenčnímu osamostatnění. I když v oblasti společenských vztahů byla tato tendence i v evropském kontextu jen naznačena, přece se v oblasti vlastní tvorby ohlašovala velmi jasně.

**INDIVIDUALIZACE HUDEBNÍHO PROJEVU** Jedním z nejvýraznějších projevů této tendence bylo postupné narůstání individualizace hudebního projevu. V souvislosti s vědomou a výslovně proklamovanou snahou tvůrců hudebního klasicismu po všeobecné srozumitelnosti hudby byl zejména v raných stadiích slohu podíl obecně užívané hudební řeči, melodických obrátů, rytmických modelů, harmonických i tektonických postupů neobyčejně vysoký. S postupným zrání slohu se však objevovala tendence směřující k individualizaci hudebního projevu, nejprve v oblasti melodiky, později i v ostatních složkách. Místo „typové“ tvorby raného klasicismu se později u špičkových osobností začala objevovat umělecká díla plně individualizovaná ve všech rovinách hudební struktury. Pro klasicismus je ovšem příznačné, že i nejosobitější skladby byly vždy individualizací zcela přesně cítěného kompozičního typu a předem vymezených postupů. Individualizace zde tedy nikdy neznamenal ryze subjektivní výchylku, zcela překračující dobový kompoziční kánon, jak to známe z některých děl nastupujícího romantismu. Souběžně se snahou o individualizaci uměleckého projevu žila ovšem typová tvorba i na vrcholu klasicismu u průměrných autorů. Některé její postupy, změněné časem v manýru, přešly pak do oblasti zábavní hudby komerčního charakteru, která se začala utvářet od počátku 19. století.

U skladatelů z českých zemí, kteří neodešli do ciziny, převládala do značné míry po celé období typová tvorba. Míra obecně užívané dobové hudební řeči byla v jejich skladbách podstatně vyšší než míra individuálních odchylek. Někteří autoři dospěli k určitému stupni osobitosti v jedné ze složek hudební řeči, nejčastěji v oblasti metroritmické nebo v melodice. Většina autorů působících v českých zemích nedospěla však k individualizaci projevu ve všech jeho složkách; tvorba F. X. Brixioho je vlastně jedinou výraznou výjimkou. Mnozí autoři dospěli k určitému stupni individualizace v hudebních druzích, představujících svébytnou variantu běžného dobového typu. To platí zejména o tzv. lidových zpěvohrách a pastorelách. Zde se však jednalo o určitou osobitost v kompozičním přístupu k celku díla, nikoliv o individualizaci vlastní hudební struktury. Souvisí jistě s mnohostranně příznivějšími možnostmi uplatnění v zahraničí, že u skladatelů českého původu, kteří odešli mimo české území, nacházíme častěji osobitější projev (Stamic, J. Benda, Štěpán, Dusík aj.). I mezi

nimi byli ovšem autoři, kteří psali zčásti typovou hudbu (Kammel, Vaňhal aj.).

Zatímco typovou tvorbu nebylo nutno chápat jako definitivní celek a bylo ji možno všelijak upravovat, doplňovat, krátit, měnit ji zvukově, u plně individualizovaného díla to už možné nebylo.

V raných cembalových sonátách nebo sinfoniích Jiřího Bendy bylo možno případně prohodit věty mezi některými z nich, aniž byl celek díla podstatně dotčen; v jeho zralých cembalových koncertech by už takový postup skladbu podstatně narušil. Nebo příklad z pražského operního provozu: když v roce 1771 hrála Brunianova společnost v Kotcích Paisiellovu operu *Il Demetrio*, konstatovala kritika, že z Paisiellova díla zbylo velmi málo. Zpěváci považovali árie z jiných oper pro sebe za výhodnější a bez rozpaků jimi nahradili árie původní. Když přibližně v téže době hrála společnost slavný Hillerův singspiel *Die Jagd*, měla k dispozici jen part klávesového nástroje, z něhož skladatel Holý upravil dílo pro provedení a řadu Hillerových melodií nahradil vlastními. Když pak společnost Karla Wahra hrála v Kotcích na začátku osmdesátých let melodram J. Bendy *Medea*, nemohla s ním už zacházet tímto způsobem. Skladba, vybudovaná na charakteristických motivech, by se byla zhroutila, i když drobné zásahy lze jistě i zde předpokládat.

**VZÁJEMNÁ BLÍZKOST RŮZNÝCH SFÉR HUDBY** Ve vývoji hudby tohoto období se objevil i další příznačný rys. Zatímco v následujících a někdy i v předcházejících stylových epochách byly rozdíly mezi hudbou spontánní tvořivosti a hudbou komponovanou, vokální a instrumentální, světskou a duchovní, funkčně vázanou a esteticky autonomní velmi hluboké, pro druhou polovinu 18. století bylo příznačné vzájemné ovlivňování, přibližování a mnohde až splývání těchto hudebních sfér. Snad v žádném jiném období nenajdeme tak časté přenášení určitých typických strukturálních uskupení z jedné kompoziční oblasti do druhé. Připomeňme jen symfonický charakter mnohých závěrečných operních scén či mší a naopak ryze operní či přímo bufózní charakter mnohých pasáží v sinfoniích. To se ovšem netýkalo jen takovýchto rozlehlých ploch, ale i mikrostruktury nejodlišnějších kompozičních druhů. Vzájemná „průchodnost“ jednotlivých hudebních oblastí, charakteristická pro tehdejší hudbu vůbec, dosáhla právě v českých zemích obzvláště vysokého stupně. Bylo běžné, že lidová píseň se stala tématem rozlehlejší instrumentální skladby, část sinfonie byla hrána v šumařské verzi v hospodě nebo v kultivovanější verzi na městském bále, operní árie se proměnila v pouliční popěvek nebo v součást duchovní skladby.

**VZTAH K TVORBĚ LIDOVÝCH VRSTEV** Estetický ideál klasicismu, jeho důraz na prostotu a srozumitelnost, na jednoduchost prostředků, vedl nejen u nás, ale i v celoevropském měřítku ke spontánnímu obratu k umění lidových vrstev. Tento obrat proběhl zcela instinktivně a bez teoretických reflexí. Na rozdíl od předcházejícího období nebyly prvky pronikající z oblasti spontánní hudební tvořivosti do tvorby komponované pocíťovány jako exotikum, nebyly v hudební struktuře něčím cizorodým, ale naopak s ní splývaly. Byly blízké základním principům hudby komponované, stávaly se organickou součástí její struktury a přizpůsobovaly si ji. Právě v českých zemích, kde lidová taneční hudba zejména Čech a západních oblastí Moravy odpovídala melodickým a tektonickým principům hudby klasicismu, bylo pronikání prvků lidové proveniencí do hudby komponované velmi intenzívní. Stejnou intenzitu



lze z týchž důvodů předpokládat i u procesu opačného. Melodické typy, ovlivněné hudbou spontánní tvořivosti, působily spolu s italskou operní melodikou jako stylo-tvorná složka na melodiku skladatelů z českých zemí. S melodikou souvisel vliv tektonický, formující symetrickou výstavbu period po dvoutaktích a čtyřtaktích a přejímající i další rysy výstavby lidové písně, například několikeré opakování jednotaktového motivku, doplněné závětm, vytvářející charakteristické pěti-, šesti- a sedmitaktové periody. Zvlášť silné byly vlivy v oblasti metrorytmičné: některá hojněji se vyskytující a z italské hudby neodvoditelná rytmická uskupení lze přičíst vlivu lidové hudby, stejně jako některé méně obvyklé zvukové stylizace napodobující způsob hry lidových muzikantů, zejména v pastorelách.

**HUDEBNÍ ŘEČ** Vymezení určité evropské „normy“ hudební řeči klasicismu, podle níž by pak bylo možno odlišit specifika hudby českých zemí, je mimořádně obtížné. Sloh sám prošel podstatným vývojem. Ve svém raném stadiu, ve vědomé opozici vůči barokní složitosti, přinášel značné zjednodušení všech složek hudební řeči. Naopak ve svém vrcholném stadiu v osmdesátých a devadesátých letech spojil do vyváženého celku velké množství postupů, včetně těch, jež byly zpočátku považovány za překonané: tedy polyfonní práci vedle homofonní sazby, princip melodického odvíjení vedle práce motivicko-tematické aj. Mezi oběma krajními póly byl pak bezpočet přechodů, regionálně i etnicky odlišných variant a stadií. Pokus charakterizovat vývoj hudební řeči v období klasicismu u nás na pozadí poměrů evropských je tedy nutně značným zjednodušením.

**MELODIKA** Nový ideál prostoty a srozumitelnosti vedl v období klasicismu k důležitým změnám v hierarchii jednotlivých složek hudební řeči. Nejdůležitější se stala melodie, jež byla také nejvíce ceněna; v melodické oblasti začal nejdříve krystalizovat odklon od obecné hudební řeči k individuálnímu uměleckému projevu. Od melodiky předcházejícího období se odlišovala svou pravidelností, symetričností. V baroku měla většinou nepravidelnou strukturu, v klasicismu byla přehledně, zpočátku i důsledně symetricky členěna. Základem bylo pravidelné řazení dvoutaktí; dobovou normou se stala osmitaktová perioda, jež byla zejména v raných stadiích slohu důsledně dodržována. Důsledkem byla určitá krátkodečnost a stereotypnost, jež byla s postupujícím zráním slohu překrývána a překonávána. Pro hudbu českých zemí je charakteristické, že tendence k symetrické výstavbě melodických period se v ní objevovala velice záhy, již od dvacátých let, dříve než začal vlastní proces zráním nového slohu. Náznaky periodičnosti se objevovaly nejen v instrumentální hudbě (např. F. Tůma, *Partity*), ale i v hudbě vokální (např. Š. Brixl, A. Reichenauer); i do témat varhanních fug se u nás prvky symetričnosti, nejčastěji v podobě pravidelného dvou- či čtyřtaktového utváření témat, prosazovaly velice brzy (např. některé fugy Segerovy). Jako převládající princip se však periodicita nerozšířila ještě ani ve čtyřicátých a padesátých letech. Míra symetričnosti melodie byla často různá i v různých částech téže skladby. Nejdříve a nejdůsledněji se objevovala periodičnost ve finálních větách instrumentálních skladeb, od konce šedesátých let se stala – s výjimkou fugových

témat sborových částí mší – všeobecně přijatou normou. V pozdějších stadiích byla její míra důležitým kritériem kvalitativním: zatímco většina autorů písňích typovou tvorbu setrvala u naprosto důsledné symetrie dvou-, čtyř- a osmitaktových period (J. J. Ryba ještě například v *Serenádě C dur* z počátku 19. století), autoři osobitého nadání jako F. X. Brixi nebo K. B. Kopřiva se takto stereotypně traktované periodicitě většinou vyhýbali. Jejich skladby naopak zaujmou invenčně bohatou výstavbou period.

Melodika raného klasicismu se opírala o řadu obecně užívaných obrátů. Byly společné jak vokální, tak instrumentální hudbě. I u nás byla velmi rozšířena melodika postavená na rozložených akordech, doplňovaná rozvíjenými melodickými tóny, stejně jako melodika založená na stupnicových chodech. Užívány byly s oblibou především intervaly sekundy a tercie, z větších intervalů jen konsonantní a snadno intonovatelné (oktáva, čistá kvarta, velká sexta). Expresivní melodika pozdního baroka sice přežívala, ale postupně mizela a též ve volných větách bývala nahrazena jednoduchou periodickou linkou, kterou v sólových vokálních číslech zdobila často koloratura. Ta pracovala s řadou dobových obrátů instrumentálního charakteru a v mnoha směrech představovala manýru. Někde byla jejím účelem dekorativnost a virtuozita, u výrazných skladatelských osobností měla místy i funkci expresivní. Pro melodiku méně talentovaných autorů je příznačné, že často uvedli jen náznak výraznějšího melodického nápadu, který se po jednom či dvou taktech rozplynul v dobových manýrách, tj. sekvencích, figuracích či akordických rozkladech. Naopak u skladatelů, vyrůstajících nad dobový průměr, ať už působili doma nebo v zahraničí, byla právě melodika tou oblastí, kde se individualizace projevovala velmi zřetelně. Ve vztahu k ostatním složkám byla míra melodické originality často značná a podle dobových svědectví byla zejména u skladatelů působících v zahraničí pocítována jako výrazný, etnický charakterizační prvek (např. u F. Bendy). Lze mít za to, že právě v kvalitě melodické a metroritmické složky spočíval jeden z hlavních důvodů prosulosti českých hudebníků v Evropě v té době.

Raně klasičtí stereotypnost melodiky pomáhala nejvíce překonávat rytmická složka, přesněji řečeno napětí mezi rytmickou a metrickou složkou. Narušování pravidelného metra nejružnějšími nepravidelnostmi v rytmickém průběhu periody, jež se přenášelo i na složku melodickou a harmonickou, působilo osvěžujícím dojmem a porušovalo přísnou symetrii. Invence v oblasti metroritmické se stala vedle melodiky jedním z nejdůležitějších rysů individualizace hudebního projevu. To platí zejména pro české země, kde u menších skladatelských osobností, působících na domácím území, se osobité rysy projevovaly častěji ve složce metroritmické než v melodické. Souviselo to zřejmě i s pronikáním prvků taneční hudby spontánní tvořivosti do hudby komponované; to sblížovalo strukturu světské i duchovní hudby u nás. Nejvíce lidových melodických a metroritmických prvků najdeme ve skladbách komponovaných na české texty, v tzv. lidových zpěvohrách a v pastorelách. Výjimečně zde měly tyto prvky podobu přímé citace lidové písně (lidové ukolébavky v některých pastorelách); častěji byly prvky hudby spontánní tvořivosti propojeny do komponovaného celku jako jeho organická součást. Rytmické figury výrazně tanečního cha-

rakteru najdeme i ve velkých skladbách duchovní figurální hudby. Často v naprostém rozporu se smyslem zhudebněvaného textu v nich zněly jásavé taneční rytmy velmi živého tempa, s nápadně zdůrazněnými synkopami (např. ve skladbách J. I. Linka, F. X. Brixiho aj.). Zcela výjimečně najdeme v tehdejší komponované hudbě zachycen lidový taneční prvek i s jeho regionálně vyhraněnými znaky (stylizace středoslovenského tanečního typu v *Pastorele a tre* Daniela A. F. Milčinského).

**HOMOFONIE A POLYFONIE** V době stylového přechodu do dalšího období byla barokní tvorba ztotožňována s kontrapunktickou sazbou, ačkoliv po celé období se ve skladbách vyskytovaly i homofonně pracované plochy. Dobové proklamace o „vymělkovanosti“ a „složitosti“ skladeb barokního období se vztahovaly především k jejich polyfonní výstavbě a k bohatosti harmonických postupů. Nový princip vedoucího melodického hlasu s doprovodem v jednoduché homofonní sazbě byl považován za výrazný stylový odlišovací znak nové tvorby. Neprosadil se ovšem naráz a všeobecně. Různé, z kontrapunktu odvozené postupy, jako například imitační technika, nahrazovaly na začátku klasicismu dosud nevykrystalizované způsoby tematické práce. Po úplném odklonu od polyfonní sazby ve světské hudbě došlo ve vrcholných fázích klasicismu k jejímu novému zhodnocení a využití, ovšem už v kontextu jiné hudební struktury a ve službách jiné poetiky.

U nás byl vývoj zčásti odlišný. Homofonní sazba se prosadila velice záhy a všeobecně. Jen v malé části figurálních skladeb se dochovaly úplné sborové fugy; mnohem častěji to byly pouhé fugové expozice. V sedmdesátých letech pak už většinou měla jen hlava tématu charakter tématu fugového a po kratičkém imitačním nebo fugatovém nástupu se věta rozvíjela v homofonní sazbě; i téma se v dalším průběhu přizpůsobilo běžné periodické stavbě. Mnohdy už samotné téma mívalo periodickou strukturu; vyskytovala se dokonce fugová témata vybudovaná na dvoutaktích, opakovaných bez jakékoliv melodické a rytmické změny. Je nepochybné, že znalost kontrapunktu v daném období patřila k základnímu vybavení školených hudebníků, v kompoziční praxi však ustupovala do pozadí. Ani F. X. Brixi, náš bezesporu nejlepší kontrapunktik té doby, nepoužíval kontrapunkt ve všech svých velkých figurálních skladbách. Jen v některých najdeme úplné fugy, někde je to pouhá fugová expozice a jindy jen vynalézavěji a samostatněji vedené střední hlasy v jinak homofonní sazbě. Nově pojatý kontrapunkt, jak jej známe z vyspělých děl Mozartových a Haydnových, se u nás až na výjimky, jaké představují některé skladby J. A. Koželuha, neobjevil. Pokud u nás ke konci století najdeme ještě kontrapunkticky pracované úseky děl – většinou jako prostředek slavnostní gradace – jde spíše jen o přežívání starších postupů. Tuto podobu mají i kontrapunkticky pracované plochy v tvorbě těch skladatelů, kteří se ke konci století vědomě a programově vrátili ve svých duchovních skladbách ke kontrapunktu (V. Praupner, V. Mašek, J. A. Koželuh aj.). Polyfonní práce u nich nesplynula organicky s ostatními dobovými kompozičními prostředky a nevytvořila novou kvalitu. O vědomé oživení fugové formy v nových estetických podmínkách však usiloval v zahraničí působící Antonín Rejcha. Teoreticky to zdůvodnil ve svém spise *Über das neue Fugensystem* (1805). Požadoval v něm

uvolnění strnulých forem, volnost ve výběru témat a ve spojování tónin, obohacení rytmické stránky. Prakticky to demonstroval na svých *Dvanácti fugách* (Paříž 1799) a na svých *36 fugách podle nového systému* (Vídeň 1805). Rejchovy fugové kompozice šokovaly současníky odvážným novátorstvím: periodicky stavěnými tématy s ohlasy lidové melodiky, modulační volností, užitím neobvyklých taktů (7/4, 5/8). Vzbudily velkou polemiku a dodnes jsou předmětem diskusí mezi odborníky.

**HARMONIE** V oblasti harmonie nastala v prvních fázích klasicismu drastická restrinkce v podstatě na hlavní funkce. Harmonický slovník byl proti hudbě vrcholného baroka zpočátku plochý a chudý. Mezi jednotlivými kulturními okruhy byly ovšem velké rozdíly; italská a Itálií ovlivněná hudba (Vídeň) představovala krajní pól harmonické jednoduchosti, zatímco v severním Německu (zejména u C. Ph. E. Bacha) se bohaté harmonické postupy vrcholného baroka uplatňovaly i v novém slohu. Během zrání klasicismu se harmonický slovník včetně modulačních postupů všude opět obohacoval. České země patřily do sféry italského vlivu, takže zjednodušení harmonické složky bylo u nás velice patrné. V témtže směru působila i domácí tradice, podporovaná pravděpodobně i vlivy lidové taneční hudby. Harmonická jednoduchost zůstala charakteristickým znakem děl autorů působících v českých zemích i ve vrcholném stadiu klasicismu. Je to příznačný rys většiny kantorské tvorby (s výjimkou skladatelů jako K. B. Kopriva). Zde se většinou setkáme i ke konci století se zjednodušenou harmonií raného klasicismu, kde se kromě kvintakordů tří hlavních funkcí, tóniky, dominanty a subdominanty, objevoval jen zmenšený septakord na VII. stupni. Modulace probíhaly jen do nejbližších tónin a často se vyskytovaly obvyklé manýry raně klasické harmonie (sestupné sledy paralelních sextakordů, archaické používání modulujících progresí aj.). To, co výrazně odlišuje F. X. Brixiho nejen od českých autorů té doby, ale i od italského repertoáru, je právě bohatost harmonického slovníku a živý modulační pohyb. U skladatelů z českých zemí, působících v zahraničí, najdeme často bohatou harmonickou sazbu, odpovídající zrání ostatních složek hudební řeči (J. Benda, F. V. Kramář aj.). U některých z nich měla barvitost harmonických postupů dobově nadprůměrnou, k romantismu směřující podobu (J. A. Štěpán, J. L. Dusík).

S úsilím po srozumitelnosti a prostotě souvisela v evropském klasicismu i naprostá, statisticky prokázaná, zhruba dvoutřetinová převaha durových tónin nad mollovými. U nás podobná sonda zatím provedena nebyla, avšak soudě podle tematických katalogů, jež jsou u některých autorů k dispozici (L. Koželuh, J. J. Ryba, A. Kammel, F. X. Dušek), hudba autorů z českých zemí tomuto vývojovému směru plně odpovídala a jevila dokonce tendenci k ještě vyššímu zastoupení durových tónin. Téměř stoprocentní podíl durového tónorodu vykazuje i soupis celé dochované pastorelové produkce u nás.

Starší generálbasová praxe, vázaná na principy předcházejícího období, přežívala u nás poměrně dlouho. Nejdéle se uplatňovala v duchovní figurální hudbě. Schopnost varhaníků opatřit skladbu odpovídající harmonickou výplní patřila po celé období k normě. Generálbasové značky se u nás ve figurální hudbě udržely až do šedesátých

let 19. století. Ve světské nástrojové hudbě vymizely ve shodě s evropskou tendencí většinou už v sedmdesátých letech století osmnáctého. Sólové sonáty s doprovodem klávesového nástroje mívaly již tehdy klávesový part vypsan (např. pražský exemplář Myslivečkových sonát pro housle a cembalo z poloviny sedmdesátých let).

**TEKTONIKA** V oblasti tektoniky sehrál rozhodující úlohu zrod tématu nového typu, vhodného k tematicko-motivické práci, a nalezení možností jeho dalšího zpracování v rámci homofonního slohu. Toto téma a práce s ním se stalo základem nového způsobu stavby hudebních ploch, z něhož pak vzešla forma pro klasicismus příznačná – sonátová věta. Spojením se starším, již z árie da capo známým třídlílným půdorysem (ABA) došlo ke zrodu nového, dalekosáhle použitelného formového schématu. Jeho stavba byla dána napětím kontrastně profilovaného tematického materiálu v přesně daných tóninových poměrech. Trvalo ovšem řadu desetiletí, než se z náznaků sonátové formy vyvinula sonátová věta vrcholného klasicismu. U nás se obvykle traduje, že právě k ustálení čtyřvětého sonátového cyklu a sonátové formy s kontrastními tématy přispěly české země mimořádně raným podnětem. Jako argument slouží zárodky sonátové formy v předehrách F. V. Míči z počátku třicátých let 18. století a tektonické postupy v instrumentálních dílech J. Zacha a J. V. Stamice. Zatím není po ruce dostatečné množství analýz; podle jednotlivých sond se však zdá, že bude nutno toto tvrzení zčásti poopravit a že nejcennější přínos skladatelů českého původu působících v Mannheimu spočíval spíše v konstituci nového instrumentálního tématu a způsobů jeho zpracování než ve zrodu nových tektonických postupů (viz s. 275). Sledujeme-li tvorbu českých zemí před polovinou století, vidíme, jak sám zrod tématu, vhodného pro motivickou práci nového typu, byl dlouhodobý a obtížný proces. I když se po polovině století začala častěji objevovat výrazně utvářená témata, nastala dlouhá etapa hledání, než vykrytalizovaly nosné postupy tematické práce. Téma bylo často jen tóninově posouváno (opakování o tón vyše patřilo k oblíbené dobové manýře) nebo prokládáno figurativními pasážemi. Prvním krokem k tematické práci bylo rozdělení tématu na dvě čtyřtaktové periody, kdy skladatel začal opakovat a později rozvíjet jen jednu z nich. Velmi dlouho rovněž trvalo, než se začalo pravidelněji objevovat druhé, kontrastní téma (u F. X. Brixiho je najdeme až ve skladbách ze šedesátých let). Často mělo zpočátku spíše charakter figurace. Do té doby se místo třídlílné formy mnohdy objevovala dvoudílná varianta, v níž byl druhý díl opakováním dílu prvního v jiné, někdy dominantní tónině a přinášel drobné obměny melodického, rytmického i harmonického průběhu. Provedení bylo většinou zcela nevykrytalizováno, buď se omezovalo na imitační práci, nebo řetězilo nové myšlenky, případně opakovalo expozici v jiném tóninovém sledu. Hledání nových formových schémat mělo tolik podob, že odchylky u nás v té době nelze kvalifikovat jako osobitost. Je pravda, že některé prvky nových postupů se u nás objevily poměrně záhy, neměly však podobu hotového formového konceptu. V evropském kontextu probíhal proces od víceméně mechanického naplňování formových schémat k jejich využívání jako prostředku individuálního hudebního projevu. Vývoj tektoniky v českých zemích, poté, co dospěl do stadia odpovídajícího zhruba ranému klasicismu,

dále v podstatě nepokračoval. Týká se to nejen tvorby kantorů a skladatelů menšího významu. Určité nedostatky v tektonické výstavbě najdeme i u tehdy proslulých autorů českého původu, působících v zahraničí. Kvalita melodické invence je někdy s těmito neobratnostmi v rozporu, který přímo bije do očí (například hobojo­vý koncert F dur op. 52 F. V. Kramáře). Řada skladatelů setrvala i v osmdesátých a devadesátých letech u postupů z raného stadia vývoje slohu. Zejména práce s motivem zůstávala u mnohých autorů z českých zemí dlouho nerozvinuta. Provedení v sonátových větách byla i u renomovaných autorů (J. Benda) často vytvářena pouhým řetězením nových myšlenek.

Ve formové výstavbě duchovních skladeb začala už před polovinou století převládat třídlínná forma, převzatá z da capo árie. Uplatňovala se zejména v sólových částech mší, motet, litaní, nešpor a v obdobných typech. Měla ovšem řadu dobových, zčásti ne plně vykrytalizovaných variant. Tak střední díl často tvořil jen krátký, několikataktový přechod k opakování první části. Teprve postupně se rozvinul ve výrazně odlišný oddíl, samostatný motivicky, instrumentačně a mnohdy i tonálně. I nadále převládala v mnohých úsecích skladeb, zejména v rozlehlých částech slavnostnějších mší, formová multisekcionálna daná textem, jež řetězila jednotlivé plochy za sebou často bez jakékoliv hudební spojitosti.

**PROMĚNA ZVUKOVÉHO IDEÁLU, INSTRUMENTÁŘ** V období klasicismu došlo také k proměně zvukového ideálu a s tím související proměně instrumentáře. Tento proces začal kolem dvacátých let 18. století. Instrumentář nového typu byl v hlavních rysech stabilizován kolem poloviny století, celý vývoj však byl zakončen až v sedmdesátých letech. Proměna instrumentáře se v českých zemích zhruba shoduje s tímto časovým schématem; nicméně jsou zde i určité odlišnosti.

Ve skupině smyčců se staly ve shodě s dobovou normou dvoje housle hlavním nositelem melodického pohybu a motivické výstavby. Zatím nebyla dostatečně vysvětlena skutečnost, proč u nás viola brzy po začátku 18. století ztrácela v ansámblové hře svou důležitost. Podle dochovaných skladeb nebyla pravidelnou součástí ansámblové hry a pokud se tam objevovala, byly její party zcela nevýznamné; zpočátku zdvojovaly part basového smyčcového nástroje, později byly zcela odvislé od druhých houslí. Až u Brixioho a skladatelů jeho generace najdeme snahu učinit z violy samostatný hlas smyčcového čtyřhlasu. Zajímavou výjimku tvoří oblast kantorské hudby, v níž měla viola po celé období mnohem důležitější funkci. Byla tu nezřídka označena jako „obligata“ či dokonce „concertata“, mívala tematické úseky a poměrně často bývala dělena jako housle – na první a druhou. Violoncello bylo vedeno paralelně s kontrabasem skoro do konce století. V 18. století postupně zmizel starší typ basového smyčcového nástroje, violon, který byl ke konci století už všude nahrazen kontrabasem, i když často starý název přetrvával.

Ve skupině dřevěných dechových nástrojů došlo rovněž k podstatným změnám. Zmizela celá rodina zobcových fléten, jež nahradila flétna příčná. Hoboj, oblíbený v baroku jako sólový nástroj, se postupem času stal spíše nástrojem orchestrálního tutti. V sólových pasážích jej začala nahrazovat flétna a později klarinet. Zde však

byl vývoj v českých zemích poněkud odlišný. Hoboj zůstal hluboko do druhé poloviny 18. století oblíbeným sólovým nástrojem, koncertantně doprovázejícím sopránové árie, zatímco flétna se v roli koncertantního nástroje prosazovala jen zvolna. I v orchestru najdeme častěji na jejím místě hoboje v oblíbené dobové sestavě: smyčce, hoboje, lesní rohy a continuo. V českých materiálech je zatím nevysvětlený rozpor: ve skladbách se vyskytují flétnové party velmi nepravidelně, zatímco v inventářích nástrojů z téže doby je flétna hojně zastoupena. Obdobný, byť obrácený nepoměr je u klarinetu. Klarinety jsou u nás jednotlivě doloženy ve skladbách velmi záhy (např. v opise Reichenauerovy skladby, datované 1742); po polovině století se objevují častěji, především ovšem ve světské instrumentální hudbě. Vzhledem k tomu, že v obecném povědomí byl klarinet spjat s vojenským prostředím, pronikal do chrámové hudby velmi pomalu, až ke konci 18. století. V inventářích klarinety najdeme zřídka, zajímavý však je jejich raný výskyt na Moravě. Jsou doloženy nejen v pozůstatosti olomouckého věžného B. Němce (1751), ale i v inventářích kapely olomouckých biskupů a také u brněnských augustiniánů (1749). Pro české země byla velmi příznačná obliba basetového rohu, který je poprvé doložen v Bavorsku roku 1770 a v českých zemích se rozšířil ihned poté. Stejně jako klarinet byl používán především ve světské hudbě instrumentální. K velké změně došlo u nejoblíbenějších žesťových nástrojů baroka – u pozouny a trubky. Pozouny začaly mizet ze skladeb už na počátku 18. století. Trompety sestoupily z místa sólově exponovaných nástrojů, byly však nadále používány jako nástroje výplňkové, jež měly dodat lesk vrcholům skladby. Velmi často se vyskytovaly v duchovní hudbě provozované mimo chrám, kde se spolu s tympány osvědčily jako výhodné plenérové nástroje. Barevná proměna byla dovršena výrazným uplatněním lesního rohu, jehož obliba v českých zemích v době klasicismu ve všech sférách hudby dále vzrůstala.

Klávesové nástroje světského typu (cembalo, klavichordy) byly u nás používány i nadále jen jako součást bassa continua nebo jako nástroje ryze doprovodné. Koncertantní literatura domácího původu je u nás ve srovnání s okolními zeměmi dochována velmi nepatrně, i když některé sbírky dosvědčují silně zastoupený import (Kroměříž, Doksy). Stagnace naší rezidenční hudby kolem poloviny 18. století zřejmě způsobila, že se u nás cembalo nestalo široce používaným koncertantním nástrojem, jako tomu bylo jinde v Evropě. Ještě v osmdesátých letech bylo Duškovo úsilí prosadit sólový klávesový nástroj v oblasti skladebné i interpretační počínáním značně ojedinelým. Dušek byl také pravděpodobně první, kdo u nás systematicky uváděl nástroj nového typu – kladívkový klavír.

I v tomto období bylo v Čechách a na Moravě postaveno mnoho nových varhan, převážně opět jednomanuálových. Jen některé chrámy v největších centrech či velkých kláštorech měly varhany třímanuálové s množstvím rejstříků. České a moravské varhany neměly ve velké oktávě v manuálech a v pedálu tóny *Cis*, *Dis*, *Fis*, *Gis*. V pedálu bylo sice 18 kláves, ale jen 12 znějících chromatických tónů. Jen výjimečně měly tyto varhany jazýčkové hlasy. Typické vlastnosti českých a moravských varhan bývaly ve srovnání s nástroji severoněmeckými často kvalifikovány jako nedostatky, ve skutečnosti byly odrazem stylové rozdílnosti a osobitosti české varhanářské

oblasti; obdobně tomu ostatně bylo i v oblasti rakousko-uherské a jihozápadní.

V souvislosti s návštěvami zahraničních virtuosů se u nás objevovaly módní nástroje, například skleněná harmonika. Oblíbeným nástrojem diletantů všech sociálních vrstev zůstaly loutna a kytara. Ke konci období však kytara jednoznačně převládla jako hlavní nástroj intimní společenské zábavy. Některé nové typy nástrojů přešly překvapivě rychle z kůrů či rezidenčních kapel do instrumentáře lidových hudebníků (lesní rohy v Polabí, ke konci století pak klarinety v mnoha oblastech).

**VÝROBA HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ** Potřeba nástrojů byla u nás i v tomto období jen zčásti pokrývána domácí výrobou. I nadále byly do českých zemí dodávány nástroje z jiných center, především z Vídně (zejména lesní rohy a dřevěné dechové nástroje vídeňských mistrů patřily v 18. století k nejlepším na světě) a z Norimberka, který proslul výrobou nátrubkových nástrojů. Méně početné byly dodávky z Lipska a z Drážďan. Bohaté církevní instituce používaly dechové nástroje cizích mistrů, hlavně vídeňských a německých. Také ve fondech šlechtických sídel byly hojně zastoupeny nástroje cizího původu. Domácí výroba byla ve svém celku zaměřena na zhotovování nástrojů levné kategorie, pro výuku, pro méně majetné hudebníky a instituce. (Například výrobky kraslického nástrojařství se svými nízkými cenami úspěšně uplatňovaly i na cizích trzích.) Čeští nástrojaři se v celku drželi zavedených typů a příliš neexperimentovali.

V některých odvětvích výroby nástrojů však nastal v daném období velký rozkvět a přinesl s sebou i vznik nástrojů špičkové úrovně. Tak například v polovině 18. století začalo nejvýznamnější období brněnského houslařství, kdy se tam usadily významné houslařské rody (Wildové z Markneukirchenu a Wutzelhoferové z Bavorska). V Čechách byli houslaři soustředěni především v Praze, v Lubech u Chebu (dříve Schönbach) a v Kraslicích. Mezi výrobky pražských houslařů dosáhly největší proslulosti nástroje J. O. Eberleho, který byl ve své době počítán k nejlepším evropským houslařům. Dochovaly se i dřevěné dechové nástroje české výroby, které se vyrovnají vídeňským. Z této kategorie nástrojů byla v Čechách početná a kvalitní výroba klarinetů a zejména basetových rohů. Lesní rohy, jimiž v interpretační oblasti české země tak prosluly, nebyly u nás ve výrobě nijak význačně zastoupeny a výrobci se přidržovali starších typů: první invenční lesní rohy domácí výroby jsou dochovány až ze sedmdesátých let 18. století.

Ve srovnání s výrobou dechových a smyčkových nástrojů, jež byla soustředěna v několika málo centrech (ostatní izolovaní výrobci se nemohli prosadit a věnovali se většinou opravám), byly varhanářské dílny rozesety mnohem rovnoměrněji a některá malá města proslula dobrou varhanářskou tradicí. Tak v šedesátých letech 18. století působilo v Králíkách na Moravě současně pět varhanářských dílen. Rozkvět v této oblasti pokračoval jen do osmdesátých let 18. století, josefínské reformy nebyly varhanářství příznivé. Odmítaly varhany jako typ koncertního nástroje; napříště měly doprovázet jen zpěv duchovních písní. V této době začínají u nás pracovat i první dílny klavírníků (například Buchtové v Brně od roku 1770).

Na přelomu 18. a 19. století už byla výroba hudebních nástrojů u nás tak rozsáhlá,



že se vytvořily předpoklady pro převedení řemeslné produkce na výrobu tovární: první továrna na hudební nástroje vznikla v Lubech na počátku 19. století.

**OBSAZENÍ – ZVUKOVÁ BARVA** Po celé 18. století byla u nás hudba provozována buď v sólovém, nebo malém komorním obsazení. Velké sborové obsazení s početnou skupinou instrumentalistů a vokalistů bylo vyhrazeno jen zvláště slavnostním příležitostem a jako výjimka bývalo také dobově zaznamenáno (například některá oratoria u křižovníků v Praze v sedmdesátých letech). Chórické obsazení se u nás objevovalo častěji až ke konci století; růst počtu dechových nástrojů si vyžadoval odpovídající protiváhu v početněji obsazených smyčcích a vokálních hlasech.

Zvuková barva nebyla v počátcích klasicismu v popředí pozornosti. Až při pozdějším vyžívání slohu se projevovalo výraznější úsilí o zvukovou individualizaci hudebního projevu: zvuková složka už nebyla vedlejším produktem kompozičních postupů, ale součástí skladatelova záměru. Většina autorů z českých zemí měla vyvinutý smysl pro zvukovost, která se projevovala i v poměrně raných stadiích slohového vývoje a byla na slušné úrovni i u skladatelů jinak průměrných. U některých autorů působících mimo české země dosáhla takové výraznosti, že byla ve své době zaznamenána jako specifický znak (viz například Kramářovy skladby pro dechové nástroje). Vedle invence metrorytmičké a melodické byl tento smysl pro zvukovost zřejmě dalším důvodem obliby skladeb autorů z českých zemí v tehdejších evropských kulturních centrech.

**FIXACE INTERPRETAČNÍHO PROJEVU** S vyžíváním nového slohu souvisela i snaha o definitivní fixování interpretačního projevu. Lze předpokládat, že jako jinde v Evropě, snižoval se i u nás na konci století podíl interpreta na melodickém dotváření skladby. Většina ozdob byla vypisována a sám počet ozdob proti předcházejícímu období výrazně poklesl. Jen kadence v nástrojových koncertantních skladbách ponechávala větší prostor pro tvůrčí uplatnění interpreta.

Snaha o fixaci interpretačního projevu ovšem nezahrnovala jen složku výškovou, rytmickou a zvukovou, ale i agogiku, dynamiku a frázování. Skladby některých autorů z českých zemí, zejména těch, kteří působili v zahraničí, měly z tohoto hlediska proti evropskému průměru časový předstih a také hustota použitých přednesových, dynamických a artikulačních znamének byla větší. Například v komorních skladbách A. Kammela ze sedmdesátých let je ve srovnání s Haydnovými díly z téže doby patrné mnohem větší úsilí o fixování interpretačních detailů. Soustředěný zájem o interpretační složku vidíme i u autorů z mannheimského okruhu (zejména u J. V. Stamice), byť její písemná fixace měla zejména v oblasti dynamiky určité kuriózní rysy (viz například silné dynamické akcenty na poslední, lehkou dobu taktu). Svěrázným domácím ohlasem mannheimských novot v oblasti dynamiky je možná i kuriózní dynamika mnohých kantorských skladeb, mechanicky střídajících forte a piano v kratičkých, třeba jen půltaktových úsecích. Dobově nadprůměrnou snahu o fixaci přednesových detailů nalezneme u skladatelů z českých zemí i v jiných etapách klasicismu (například u J. L. Duska na přelomu století).

**DRUHÝ HUDBY** V období klasicismu došlo k výrazné proměně celkové skladby používaných druhů i formových schémat. Zatímco na počátku období fungoval u nás soubor kompozičních druhů z předcházející etapy, léta do roku 1770 byla dobou postupné krystalizace nového souboru kompozičních druhů charakteristických pro klasicismus, léta 1770—1810 dobou jeho kodifikace a plné zralosti. V českých zemích se přitom jak v tempu krystalizace, tak i v zastoupení jednotlivých skladebných druhů projevíly některé výrazné odchylky od evropského průměru.

Vzeme-li za základ hledisko sociálního fungování, můžeme celý komplex umělecké hudby v této době rozdělit na dvě velké sféry – na hudbu duchovní a hudbu světskou. Obě tyto sféry se výrazně lišily právě mírou změn, jimiž prošly kompoziční druhy k nim přínaležející. V oblasti hudby spjaté s bohoslužbou zůstal v podstatě po celé období zachován soubor kompozičních druhů, uplatňující se už v minulé etapě. Jednotlivé typy byly i nadále určeny především svým místem v liturgii a některé navíc i tradičními texty (mše, nešpory, lamentace, litanie, žalmy aj.). Kompoziční druhy, jež měly v tehdejší evropské vývoji dvojitou podobu, katolickou a protestantskou (např. duchovní kantáty), byly u nás zastoupeny jen katolickou mutací a chyběly samozřejmě všechny typy skladeb, příznačné jen pro protestantskou liturgii (např. chorálová předehra aj.). Pro české země byla charakteristická nejen výrazná kvantitativní (což bylo běžné i jinde), ale i kvalitativní převaha duchovní hudby nad kompozicemi světskými. Vzájemný poměr se ovšem v průběhu období měnil a v poslední třetině století výrazně vzrůstala kvantita světské nástrojové hudby na úkor figurální hudby duchovní. I když byl rejstřík kompozičních druhů v oblasti duchovní hudby s malými změnami zachován, nový sloh přinesl výrazně nové rysy v hudební náplni skladeb a ve formových postupech.

**DRUHÝ DUCHOVNÍ HUDBY** Jako v předcházejícím období, členil se blok duchovní hudby i v letech 1740—1810 na tři sféry, lišící se nejen funkcí v liturgickém obřadu, ale i vlastní hudební strukturou a četností dochovaných pramenů. Byla to hudba figurální, dále chorál a oblast lidového duchovního zpěvu. Z těchto tří oblastí je v pramenech zdaleka nejbohatěji doložena hudba figurální. Na ní můžeme podrobně sledovat repertoárové a slohové posuny, k nimž během tohoto období v českých zemích docházelo. Výraznější proměna nastala kolem poloviny století. V první polovině zcela převládala importovaná tvorba, z níž daleko největší část tvořily skladby italských autorů tzv. neapolského okruhu a vídeňští autoři jimi ovlivnění. Můžeme-li soudit podle dochovaných inventářů skladeb, tvořila kolem poloviny století domácí tvorba zhruba čtvrtinu celkového repertoáru duchovní figurální hudby, později její podíl vydatně vzrůstal. Příznačné je, že zejména ke všem slavnostním příležitostem byly požadovány skladby domácích autorů. Mezi cizími skladateli i nadále převažovali Italové, vedle nichž se nevýrazně uplatňovali autoři z rakouských zemí a jižního Německa. Italská tradice byla posilována dlouhodobými pobyty italských kapelníků u nás (viz s. 230). Směrem ke konci století podíl italské hudby trvale klesal ve prospěch tvorby domácích skladatelů a autorů z rakouských zemí. V posledních dvou desetiletích italský repertoár už nebyl převažující složkou a na kůrech se začala ob-

jevovat ve velkém množství díla Haydnova a Mozartova. Repertoár Čech a Moravy se zčásti lišil: na Moravě byl silnější vliv Vídně, zatímco do Čech a zvláště do Prahy přicházely repertoárové podněty i z jiných evropských center, například z Drážďan. Je příznačné, že jakožto součást importovaného repertoáru v oblasti duchovní hudby se v českých zemích hojně uplatňovala díla autorů českého původu, působících v zahraničí (F. Tůma, F. X. Richter, J. Mysliveček, J. Zach aj.), kteří většinou dnes žijí v obecném povědomí jako skladatelé hudby výhradně instrumentální. Obdobně zase díla autorů žijících v českých zemích byla hojně hrána na kůrech jiných zemí rakouského soustátí (F. X. Brixl, V. Kalous).

**MEŠNÍ KOMPOZICE** Z figurální duchovní hudby se v pramenech nejuplněji dochoval komplex kompozice mešního ordinaria. Obrovská spotřeba mešních skladeb (dobovým zvykem zejména na větších kůrech bylo uvádět pokud možno každou neděli nové dílo) byla příčinou toho, že mnoho této hudby mělo vyloženě užitkový charakter. Úkolem bylo vyhovět požadavkům liturgie, originalita se tolik necenila. Tuto tendenci dokládá i značné procento anonymních kompozic: nezáleželo na jménu autora, ale na tom, jak skladba vyhovovala svému účelu. I v tomto ohledu však začínala po polovině století proměna. Hudba se stávala stále lákavější složkou bohoslužby, s tím rostla i náročnost provozovacího aparátu a rozsah kompozic. Věřící naslouchali při liturgickém obřadu velice často rozlehlé koncertantní skladbě s velkými vokálními a mnohdy i instrumentálními sóly. Některé mše či jejich části (zejména Gloria) dosahovaly takových rozměrů, že je otázka, zda byly jako celek skutečně provozovány, nebo zda z nich byly vybírány jen části. I nadále byly mezi mešními kompozicemi velké rozdíly.

Ve slavnostních mších byl používán celý tehdejší instrumentát, skladby měly rozlehlá sóla zdobená náročnou koloraturou, rozsáhlé sólové ansámblы, sborové části byly pravidelně osvětžovány sólovými hlasy použitými jednotlivě nebo v ansámblech. Vedle toho byly mše malého rozsahu, kde doprovod tvořily jen dvoje housle a basso continuo, s jedním či dvěma sólovými hlasy vedenými v jednoduchých melodických liniích, většinou sylabicky. Doba měla i své názvosloví: odlišovala missae solennes, mediocres, breves. Tyto názvy nelze ovšem vztahovat na rozsah hudebního zpracování: ačkoliv byly v missae breves zhudebněny jen některé části, většinou Kyrie a Gloria, přece například u F. X. Brixliho patřily mnohdy k nejrozsáhlejším a provozně nejnáročnějším kompozicím.

I když po formové stránce neexistovala pravidla pro zhudebnění, přece jen dobové zvyklosti dávaly týmž částem mše obdobný charakter v kompozicích různých autorů. Tak Gloria patřilo tradičně k instrumentálně nejbohatěji vybaveným pasážím, pro Hosana v Sanctus se většinou používalo fugy nebo alespoň fugové expozice, naopak Benedictus přinášelo sólovou árii většinou poklidné nálady atp. Na půdorysu jednotlivých částí můžeme sledovat hledání adekvátní formy. Mnohé části se spokojovaly s dvouvětostí, nebo naopak (zejména v Credo) se rozpadaly na osm i více samostatných oddílů, jež nesouvisely ani tematicky a mnohdy ani tóninově. Přitom je zářející, jak často byl text ledabyle traktován jen jako deklamační materiál bez ohledu na obsah.

I když osobitost mešních kompozic stejně jako ostatní duchovní hudby se nijak

zvláště nehodnotila, přece jen byly dobově pocítovány a zaznamenávány určité regionální odlišnosti. Odráží se to v názvech jako „missa viennensis“ a „missa bavarica“. V jiných zemích rakouského soustátí a v jižním Německu se často objevovalo i označení „missa bohémica“. Podle souvislostí se dá soudit, že tímto názvem byly označovány skladby menšího rozsahu pro malé kůry. Skladeb tohoto typu najdeme skutečně v našich pramenech bezpočet. A protože jejich autory byli často renomovaní skladatelé, od nichž jsou dochovány skladby s maximálními nároky na provozovací aparát, není jejich jednoduchost vysvětlitelná ani selháním invence, ani raným obdobím tvorby. Byly záměrně komponovány tak, aby je bylo možno používat i na malých kůrech s méně vyspělými hudebníky. Ostatně jednoduchost prostředků neznamena vždy menší uměleckou hodnotu. Naopak řada těchto skladeb měla uměřenější proporce a výrazově adekvátněji traktovala text než mnohé vysloveně koncertantní kompozice. Určitou dobovou raritou v záplavě mší na latinské texty byla *Missa pastoralis* V. Kopřivy, jejíž latinský text byl po způsobu tropů interpolován českým překladem.

**OSTATNÍ DRUHY LITURGICKÉ FIGURÁLNÍ HUDBY** Vývoj hudební struktury a proměny repertoáru v řadě dalších kompozičních typů duchovní hudby, jako byly nešpory, litanie, offertoria, žalmy i některé skladby příležitostné, probíhal obdobně. Podobná byla i proměna repertoáru. Četnost dochovaných pramenů je i zde mimořádně vysoká: vedle mší byly nejčastěji provozovány litanie, offertoria a gradualia. Na rozdíl od mešních kompozic byl repertoár některých druhů silně postižen josefínskými reformami, což se týkalo především typů provozovaných při odpoledních bohoslužbách, tedy zejména nešpor a litaní. Forma těchto skladeb s různým označením byla obdobná. Rozsahem menší skladby měly podobu dvoudílné nebo třídílné árie s instrumentálním úvodem a případně dalšími ritornely. Rozlehlejší kompozice se blížily prokomponované skladbě typu kantáty s úvodní instrumentální sinfonií, jednou nebo více sólovými áriemi, případně s recitativy a sborem. Zejména ve skladbách na proměnlivé texty jako offertoria, graduale, moteta aj., v nichž základní formový rozvrh nebyl dán neměnným textem, najdeme v té době velkou varietu forem, od strofické písně, árie da capo až po rozsáhlé skladby se sóly, ansámby a sborem. Po roce 1780 byl velmi oblíben typ graduale v podobě árie, po níž následoval krátký závěrečný chorus. Nové tektonické principy, náznaky motivické práce a kontrastní témata pronikaly právě do kompozic tohoto typu nejsnáze, neboť nebyly vázány textem mešního ordinaria, který byl předtím již tisíckrát zhudebněn. Tyto liturgické kompozice byly také nejotevřenější vlivům světské hudby, především hudbě operní. Mezi melodikou, sazbou a instrumentací operní árie a některého sólového zpěvu v liturgické skladbě nebylo prakticky rozdílu. Ostatně často byly oblíbené operní árie podloženy duchovním textem a uváděny jako offertoria apod.

Do osmdesátých let také vzrůstal podíl ryze instrumentální hudby na bohoslužbě. Mezi částmi mše byly vkládány samostatné instrumentální kompozice buď pro několik nástrojů, nebo pro varhany. Svědčí o tom jak vzrůstající počet varhanních skladeb z tohoto období, tak instrumentální sinfonie, nalezené i na kůrech v malých venkov-

ských obcích. Dříve to byly skladby speciálně komponované pro tento účel, nyní se používala jakákoliv instrumentální hudba, jež byla po ruce, včetně úprav dobové hudby operní.

V oblasti samostatných varhanních kompozic je velký rozdíl mezi Čechami a Moravou. Zatímco J. Smolka doložil pro Čechy v 18. století 286 fug od domácích i zahraničních autorů, byla zatím na Moravě pro totéž období nalezena jediná fugová kompozice domácího původu. Zájem českých, zejména pražských varhaníků J. Segera a jeho žáků o varhanní fugu byl v té době něčím mimořádným i v evropském měřítku. Od sedmdesátých let 18. století pěstoval ve Vídni varhanní fugu J. G. Albrechtsberger. Pokud moravští varhaníci skládali, psali jen figurální hudbu. Je ovšem nejvyšší pravděpodobné, že i v Čechách spočívalo v té době těžiště varhanní hry v improvizaci a nikoliv v přednesu zápisem fixovaných děl.

Na charakter varhanní improvizace v druhé polovině 18. století můžeme usuzovat jen na základě dochovaných děl. Stále převládaly malé formy, protože se v katolické liturgii nejsnáze uplatnily. Na rozdíl od předchozího období byly pravidelně a přehledně členěny. Těžiště hry spočívalo v pravé ruce, levá ruka hrála jednoduchý jednohlasý nebo dvouhlasý doprovod. Sekvence patřily stále mezi oblíbené postupy, byly však už formovány hudební představivostí období klasicismu. Zato imitace a fugata se objevovaly jen zřídka.

**PASTORELY** Vedle těchto obecně rozšířených druhů liturgické hudby najdeme v českých zemích některé typy drobných figurálních kompozic svým způsobem specifické: sepolkra provozovaná ve velikonoční době a zejména pastorely uváděné v době vánoční. Pastorelový skladebný typ se vyskytoval i v Itálii, Rakousku a Polsku; v českých zemích však právě ve druhé polovině 18. století došel mimořádného rozkvětu a rozšíření. Kořeny ovšem leží hluboko v 17. století; první pastorální skladby z pera domácích skladatelů jsou doloženy již před rokem 1700. Při genezi tohoto kompozičního typu se zřejmě spojila domácí tradice lidových pastýřských her, vánočních písní z rozšířených kancionálů a pastorálních mší italských skladatelů, které byly u nás provozovány od dvacátých let 18. století. Prameny dochovaly několik set kompozic tohoto druhu, jejichž autory byli převážně kantoři na venkovských školách a kúrech. Venkovskému prostředí byly také tyto skladby především určeny. Byly oblíbeny hluboko do 19. století a z repertoáru zmizely až v době cecilianismu.

Byly většinou komponovány na české texty, a tím značně stoupala jejich obliba u širokých posluchačských vrstev. Formálně byly pastorely koncipovány nejrůzněji: jako prosté strofické písně s doprovodem, jako árie da capo, drobné kantáty s orchestrálním vstupem i jako poměrně rozlehlé skladby se sóly, ansámby i sborem. Dochovaly se rovněž pastorely ryze instrumentální. V instrumentaci pastorel se vedle běžných nástrojů uplatňovaly i nástroje speciální, zejména pastýřský roh (tuba pastoritia). I ve způsobu hry, zvláště při zdobení melodie v houslích, hobojích nebo flétnách, byly zachovány některé praktiky z lidové taneční hudby. Mimořádnou koncentrací vlivů lidové taneční hudby najdeme i v melodice, v metrorythmice a ve způsobu výstavby periody. Český text pastorel byl zřejmě v tomto směru mimořádně silným podnětem. Latinský text byl největší překážkou intenzivnějšího pronikání lidových prvků do tkáně běžných liturgických kompozic; proto jsou prvky lidové hudby nejčastěji soustředěny ve složce instrumentální, v předehrách a ritornelech, případně v instrumentálním doprovodu zpěvních pasáží (průkazně to dokládá rozdíl vokálních

a instrumentálních pasáží například v F. X. Brixiho *Missa pastoralis in D*). Vrcholem pastorelové tvorby u nás je rozlehlá vánoční mše J. J. Ryby *Hej mistře*, jež použitými formami, recitativy, áriemi, ansámblu i sborem odpovídá rozlehlé figurální skladbě. Nezhudebňuje mešní text, nýbrž text vánoční pastýřské hry. Uchovává všechny zmíněné rysy pastorel, přidává k nim však daleko obsáhlejší provozovací aparát a prostou, až naivní rovinu běžné pastorelové tvorby posunuje do monumentálnější polohy. Nejen tato Rybova skladba, ale i ostatní pastorely byly často provozovány při mši: z rozlehlejších byly uváděny jednotlivé části mezi částmi mše, kratší pastorely zaznívaly na místě offertorií. V řadě moravských lokalit se dochovala obdoba proslulé Rybovy skladby, anonymní latinsko-česká mše, vyznačující se nápadným množstvím folklórních rysů. Rybova mše spolu s několika pastorelami jsou jedinými díly, jež z kvantitativně obrovské produkce duchovní figurální hudby 18. století přežily do dneška jako živá, nikoliv revivalizovaná součást repertoáru.

**ORATORIA** Duchovní liturgické hudbě a kostelnímu prostředí byly blízké některé další kompoziční druhy, jež nebyly součástí liturgického obřadu. Byla to především oratoria, jejichž obliba začala už v předcházejícím období, ve dvacátých letech 18. století. Oratorium se provozovalo většinou jednou do roka, v době velikonoční. Notové materiály jsou z velké části ztraceny, dochovala se však mnohá tištěná libreta. Repertoárové tendence byly u nás zhruba stejné jako u mešních kompozic. Po úplné nadvládě Italů v první etapě se začínala od čtyřicátých let hojněji uvádět díla domácích autorů (Oehlschlägel, Sehling, Habermann, Felix Benda, A. Fiebich, J. A. Koželuh). Jako kuriozita se v pražském repertoáru objevil severoněmecký autor, gothajský kapelník G. H. Stölzel. Výjimečnost tohoto faktu byla stupňována tím, že Stölzel jako protestant napsal pro Prahu italské oratorium (oratoria protestantských skladatelů bývala psána na německé texty). Po polovině století vzrůstal v pražském oratorním repertoáru i podíl skladatelů z jihoněmeckých oblastí.

Nejpodrobněji jsme informováni o repertoáru pražském, kde oratorium pěstovali intenzivně nejen křižovníci, ale i strahovští premonstráti a klementiňští jezuité. Na Moravě máme soupis oratorních produkcí u piaristů v Kroměříži. Velmi oblíbená byla v sedmdesátých letech oratoria Myslivečkova (v letech 1771–78 bylo v Praze uvedeno pět velkých Myslivečkových oratorií, často krátce po zahraniční premiéře). Vcelku byl pražský oratorní repertoár plně na výši doby.

V průběhu sedmdesátých let začaly velké oratorní skladby poněkud ustupovat před vzrůstající oblibou oslavných, gratulačních kompozic typu kantát, komponovaných a uváděných k řeholním nebo životním jubileím různých opatů a jiných osobností.

Josefínské reformy ukončily etapu, kdy byly oratorní kompozice provozovány v kostelním prostředí. Když se pak na přelomu 18. a 19. století začala oratoria znovu uvádět, byla už součástí městského koncertního provozu; vazba na kostelní prostředí byla silně oslabena. Novou etapu pak znamenaly oratorní produkce *Jednoty pro podporu vdov a sirotků*, uvádějící oratoria pravidelně od roku 1803. Již v roce 1804 tu zazněl Händelův *Mesiáš* v Mozartově instrumentaci a úpravě. Předtím však

zaznělo například Haydnovo *Stvoření* v Roudnici (1799) a o rok později v Praze. Oratoria byla uváděna nejen ve velkých centrech, ale často v malých místech; to dosvědčuje uvedení téhož oratoria v malé osadě Sv. Jan u Plané u Mariánských Lázní roku 1801, uskutečněné přes zákaz církevních úřadů; roku 1804 zaznělo Haydnovo *Stvoření* v Mikulově.

Mizivý počet notových materiálů, dokumentující tvorbu domácích autorů v oblasti oratoria, nedovoluje zatím určit, zda a jak se lišila od běžného dobového repertoáru. Dá se však předpokládat, že i u nás bylo oratorium s recitativy, áriemi, ansámblly a sbory v podstatě totožné se strukturou vážné italské opery; jen počet sborových částí býval vyšší. Častěji byly rovněž zařazovány duety, tercety a jiná ansámblová čísla (Oehlschlägel). V orchestrálním obsazení byly většinou silně zastoupeny dechové nástroje, poukazující k typu slavnostní kompozice. Náměty se členily do dvou skupin: šlo buď o rozjímání, nebo o děj v dramatické formě, vybudovaný na alegorickém nebo biblickém příběhu. Všechna Myslivečkova oratoria patřila k typu dějového, dramatického oratoria, blížícího se opeře. Většina oratorií domácích skladatelů byla psána na latinské texty, Taubnerova na německé, Myslivečkova a Koželuhova na italské. Určitou kuriozitou je oratorium D. Milčinského *Filius prodigiis* z roku 1761, kde je původní latinský text autografu podložen veršovaným textem českým sice dodatečně, ale zcela jistě v 18. století.

**PŘÍLEŽITOSTNÉ SKLADBY, ŠKOLSKÉ HRY** Oratoriu byly blízké již zmíněné příležitostné skladby gratulačního či oslavného charakteru a dále školské hry provozované žáky klášterních škol. Na rozdíl od všech jiných sfér dobového repertoáru převládali u těchto druhů jednoznačně autoři domácí. Většinou to byli členové řádů, výjimečně byli o zvlášť slavnostní skladbu požádáni renomovaní autoři. Hudba těchto ryze účelových kompozic se většinou nedochovala; jednu z mála výjimek představuje duchovní školská hra, kterou roku 1750 provedli studující jezuitského gymnázia v Českém Krumlově a jež má podobu kantáty. Zčásti jsou však dochovány texty. Soudě podle tisku libreta skladby *Corona dignitatis*, která byla napsána roku 1765 pro břevnovský benediktýnský klášter a jejímž autorem byl pravděpodobně F. X. Bixi, měly tyto slavnostní kompozice obdobnou strukturu jako oratoria; uvedené dílo bylo psáno pro čtyři sólové hlasy a instrumentální soubor, obsahovalo árie, ariosa, duety, tercety, kvartety a sbor. Proti těmto prokomponovaným typům skladeb podíl hudby ve školských hrách zřejmě velmi kolísal: někde hudba vstupovala jen krátkými recitativními či ariosními pasážemi, jinde byl její podíl tak výrazný jako v oratoriu nebo v kantátě. Rozhodující pro úroveň těchto her byly místní podmínky, kvalita skladatele, který byl k dispozici, a úroveň žákovských sil.

**CHORÁL, LIDOVÝ DUCHOVNÍ ZPĚV** Vedle figurální duchovní hudby se dále udržoval i liturgický chorál. Způsobu a intenzitě jeho provozování u nás v tomto období nebyla zatím věnována pozornost. Mnohé dochované chorálové knihy psané v 18. století dosvědčují, že byl i v této době stálou součástí bohoslužby, hlavně při těch typech obřadů, kdy nesměla znít instrumentální hudba. Na základě analogií

s vývojem jinde však můžeme předpokládat, že souběžně se vzrůstající oblibou figurální hudby ustupovalo jeho pěstování stále více do pozadí. Zda na jeho pěstování měly vliv josefínské reformy, jež k určitým příležitostem povolovaly jen jednolasy zpěv s jednoduchým doprovodem, není známo. Poznání dobové praxe brání skutečnost, že jako chorál byla tehdy označována každá vokální skladba jen s průvodem varhan. Tradiční repertoár si i v tomto období uchovaly roráty, osobité útvary adventního zpěvu, jejichž přesnou dobu v jiných zemích nenajdeme (viz s. 113).

Duchovní lidový zpěv se udržel i při vzrůstající oblíbenosti figurální hudby; je však pravděpodobné, že právě ve srovnání s ní byla silněji než dříve pocítována jeho archaičnost. Katolické zpěvníky vycházely i nadále v hojném počtu, většina písní však pocházela ze starších období a nová tvorba byla nepočtená. To dosvědčuje poslední vydání Šteyerova kancionálu z roku 1764, které se repertoárem zásadně neliší od prvního vydání z roku 1683. Je pravděpodobné, že obliba tradičního písňového repertoáru zabránila v českých zemích přijetí josefínských zpěvníků, tzv. normálních zpěvů.

Okolnosti zavádění „normálního zpěvu“ u nás nejsou zatím známy. Vzorem byl *Catholisches Gesangbuch* (Viedeň 1774?), který byl roku 1784 vydán v Praze též česky. V každém případě znamenaly „normální zpěvy“ pronikavou redukci kostelního písňového repertoáru a radikální přechod k novému slohovému vyjadřování. Potřeba omlazení repertoáru byla patrná již v kancionálu J. J. Božana, zmíněné poslední vlastní Šteyerova kancionálu působilo jako anachronismus. V duchu normálních zpěvů koncipoval vlastní český kancionál Tomáš Fryčaj (1. vydání Olomouc 1801), který se do roku 1835 dočkal osmi vydání. Úspěch Fryčajova kancionálu v lidových vrstvách na Moravě byl způsoben tím, že autor přizpůsobil písňový repertoár vkusu doby. Z estetického hlediska bývají kancionály z josefínské doby paušálně zavrhovány, ač ve skutečnosti obsahovaly řadu hodnotných písní.

Hudbu, jež nebyla vázána na bohoslužbu, můžeme v tomto období rozdělit do tří sfér: byla to oblast hudby spontánní tvořivosti na venkově, hudba městských lidových vrstev a bohatě strukturovaná sféra světské hudby komponované.

**HUDBA SPONTÁNNÍ TVOŘIVOSTI** Oblast venkovské hudby spontánní tvořivosti je dobovými notovanými prameny doložena minimálně. Ve sbírkách lidových písní, pocházejících z 19. století, je nejmladší vrstva písní z 18. století jistě bohatě zastoupena, je však velice obtížné v tomto materiálu přesně rozpoznat jednotlivé časové vrstvy. Alespoň přibližně však lze určit znaky tehdejšího typu lidové písně z Čech a západních oblastí Moravy: jejich melodika je výlučně diatonická s příležitostnými, čistě ozdobnými nedoškálnými tóny, mnohdy instrumentálního charakteru, nemdulují, jsou převážně v durových tóninách, často opakují několikrát týž motivek malého rozsahu, s rozmanitými druhy melismat; převažuje v nich lichý takt v poměru 6 : 4. Lidová tvorba českých zemí byla ovšem bohatě rozrůzněna jak co do stáří, tak regionálně a funkčně: jiné znaky měla hudba spjatá s ritem (například obřadní svatební píseň), jiné ukolébavka, taneční píseň, epické druhy atd. Právě výrazným zastoupením regionálních specifik se lišila hudba spontánní tvořivosti od tehdejší hudby komponované. Do ní sice rovněž pronikaly jednotlivé etnické



příměši, ale v nesrovnatelně slabší podobě. Druhá polovina 18. století byla také posledním obdobím, kdy se hudba venkovských komunit rozvíjela v původním prostředí, podstatněji nenarušena cizími vlivy (vliv duchovní i zámecké hudby se zde ovšem uplatňoval už celá staletí). Do vývoje autentického venkovského folklóru zasáhly teprve přesuny obyvatelstva po uvolnění poddanství.

**MĚSTSKÁ HUDBA NEKOMPOVANÁ** Zcela mizivě jsme informováni o městské hudbě nekomponované. Její repertoár byl zajisté velice pestrý, neboť byl vystaven složitému souhrnu vlivů: pronikaly do něho prvky z vesnického folklóru, z rezidenční hudby, z chrámového i operního provozu. Tyto vlivy pak dále přetvářely různé typy hudebníků, hudebníci městští, potulní šumaři, studenti aj. Navíc se tato hudba jistě dále diferencovala podle prostředí, v němž byla provozována (ulice, hospoda, městský plenér, domácí prostředí různých vrstev, školní prostory aj.). Nevznikala jen jako produkt spontánní tvořivosti, ale i jako důsledek určitých společenských manipulací, někdy i ekonomických spekulací (např. kramářská píseň městského typu). Bohužel, notované prameny k celé této sféře hudby, která byla ostatně z větší části provozována bez notového zápisu, se nedochovaly. K dispozici jsou jen texty kramářských písní, u nichž někde najdeme odkazy na obecně známé nápěvy.

**KOMPOZIČNÍ DRUHY SVĚTSKÉ HUDBY** Světská hudba komponovaná už nebyla v tomto období omezena jen na zámecké rezidence a kláštery, ale začínala pronikat do dalších prostředí, jednak do městského veřejného i soukromého provozu, jednak do venkovských oblastí, především formou muzicírování v okruhu kantorských rodin.

V oblasti světské hudby došlo v evropském kontextu ve srovnání s hudbou duchovní k mnohem důkladnější proměně používaných kompozičních druhů. Objevily se nové, pro nastupující sloh příznačné typy. I kompoziční druhy, které zůstaly v názvu a celkovém schématu stejné, se ve své vnitřní struktuře podstatně proměnily. V oblasti hudby vokálně instrumentální se vedle staršího typu opery seria, jenž se udržel po celé období, od sedmdesátých let však stagnoval, objevily nové druhy hudebního divadla: italské intermezzo a buffa, francouzská opéra comique, německý liederspiel, singspiel a melodram. Nové podoby nabyly balet a taneční pantomima. Vznikl útvar novodobé doprovázené písně. V oblasti hudby instrumentální přežíval ještě starší suitový typ, který postupně přešel jen do hudby užitkového a zábavného charakteru (dechové harmonie, divertimenta, serenády). Ze starších typů se dále rozvíjel nástrojový koncert. Zato vymizel typ concerta grossa a byl nahrazen koncertantní symfonií. Výrazně novými druhy byla především symfonie a smyčcový kvartet, který pak ovlivnil všechny příbuzné typy v oblasti ansámblové komorní hry. Mezi komorními skladbami se objevily kompozice pro různé sestavy dechových nástrojů. V oblasti sólové nástrojové hry nový styl výrazně krystalizoval v tvorbě pro klávesové nástroje. Na poli instrumentální sonáty vymizel starší typ barokní triové sonáty a postupně se vytvořila sonáta pro dva nástroje, z nichž jeden byl zpravidla klávesový.

Repertoár českých zemí se ve svém celku shodoval s obecným schématem, ve vlastní domácí tvorbě se však projevovaly četné odchylky, způsobené zvláštnostmi sociální struktury. Především až na ojedinělé výjimky zcela chyběla italská opera seria z pera domácích skladatelů, výrazným specifikem byly zato tzv. lidové zpěvohry. Oblast singspielu byla od osmdesátých let bohatě zastoupena nejen importem, ale i domácí tvorbou, v níž ovšem nešlo vždy jen o původní díla, ale také o nejruznější stupně úprav. Až na výjimky však u nás chyběly skladby pro sólový klávesový nástroj a umělé písně s doprovodem, které se začaly objevovat až na samém konci období v souvislosti se snahami o jazykovou obrodu. Proti evropskému průměru byly u nás nejen v celkovém repertoáru, ale především v původní domácí tvorbě slaběji zastoupeny náročné instrumentální druhy, jako symfonie a koncert, zato však vznikaly četné skladby pro menší nástrojové sestavy, zejména dechové. Vcelku bylo tedy zastoupení kompozičních druhů v domácí světové tvorbě značně nekompletní a některé pro nový sloh velmi příznačné typy v ní chyběly. V tvorbě skladatelů z českých zemí, kteří působili v zahraničí, se realizovaly dobové kompoziční druhy většinou v plně šíři s tím, že výraznější odchylky odrážely specifika společenské objednávky v místech, kde jednotliví hudebníci působili.

**REPERTOÁR HUDEBNÍHO DIVADLA DO OSMDESÁTÝCH LET** V oblasti hudebního divadla byl repertoár u nás v mnoha směrech plně na výši doby. Zejména Praha, ač bez rezidenční scény, se úroveň operního repertoáru plně vyrovnala velkým centrům, jako byly například Drážďany. Na počátku období, ve shodě s dobovými tendencemi, převažovala v repertoáru opera seria. Zatímco v některých jiných zemích žila poměrně dlouho v uzavřeném provozu rezidencí, v českých zemích, zejména v Praze a v Brně, se dostala už na přelomu třicátých a čtyřicátých let do sféry městského provozu. Do pražského repertoáru pronikaly velice brzy novinky z Itálie; ve srovnání s jinými centry ztrácela zde vážná opera poměrně záhy své svrchované postavení. Úroveň provedení i kvalitou repertoáru patřily k vrcholům pražského divadelního života v té době stagiony bratří Mingottiů (1743—46), kteří uváděli v Praze ve větším množství už italská intermezza a buffy (Galuppi, Pergolesi). I mnozí další impresářiové přinášeli do Prahy soudobý evropský repertoár v kvalitním výběru. Locatelli (1749—1757) uváděl zpočátku hlavně vážnou operu (Hasse, Galuppi, Gluck), později začala i v jeho repertoáru převažovat buffa. Buffa jako vývojově nosnější a městskému obecenstvu podstatně bližší kompoziční druh tvořila jádro repertoáru i dalších impresáriů hrajících v Kotcích (Molinari 1762—64, Bustelli 1764—77, Brunian od 1768). Praha měla možnost poznat díla nejlepších autorů tohoto oboru (Galuppi, Piccini, Guglielmi, Gassmann, Cimarosa aj.). Vedle buffy setrvala na repertoáru i opera seria, a to až do samého závěru Guardasoniho éry (1806), její podíl však stále klesal. Praha si zachovala charakter význačného divadelního centra rovněž v osmdesátých letech, kdy už vývojově stagnovala i buffa a těžiště se začínalo přesouvat do jiných druhů hudebního divadla. I nadále zde byly uváděny prvořadě hodnoty nejnovějších směrů: mimořádný ohlas pražského nastudování Mozartových děl a historie jejich recepce to plně potvrzují.

Brněnský operní provoz začal, obdobně jako v Praze, špičkovými představeními bratří Mingottiů, od sedmdesátých let v něm převládla německá činohra a singspiel. Praha byla napojena na internacionální síť italských operních společností exportujících italská díla i zpěváky, na repertoárovou osu Vídeň – Praha – Drážďany a přijímala řadu podnětů i z dalších měst, z nichž přijížděly herecké společnosti (Hamburk, Lipsko). Morava byla v podstatě od pražského repertoáru neodvislá, probíhala jí osa ve směru Vídeň – Brno – Olomouc – slezské zámecké rezidence. Slezsko bylo repertoárově zpožděno; opera seria se tam uplatňovala jako převládající typ od čtyřicátých až do osmdesátých let, zatímco jinde už od padesátých let převládala buffa, později doplňovaná singspielem. Ve slavné Dittersdorfově éře na Jánském vrchu (1770—78) se hrála výhradně buffa; později, po přenesení divadla do městského prostředí, se hrál také singspiel. U českých rezidencí máme repertoárové přehledy např. z Českého Krumlova; ukazují, že se tam v letech 1766—79 hrál dobový repertoár, typický pro tehdejší rezidenční provoz: italské opery seria, buffy, francouzské komické opery a balety.

Z poměrně rozsáhlého repertoáru se v notovém materiálu dochoval u nás jen nepatrný zlomek, neboť společnosti si při odjezdu brávaly veškerý notový materiál s sebou. Většinu provedení však máme doloženu tištěnými librety. Po tehdejšímu zvyku byl i u nás k uvedení opery vydáván její úplný text; obsahoval dedikaci těm, kteří provedení finančně podpořili. Libreta se prodávala ve funkci dnešního programu, ale bylo možno je poměrně levně zakoupit i mimo představení. Textové knížky byly značně rozsáhlé, operní libreto mívalo asi osmdesát stran textu, oratorní zhruba dvacet.

**DOMÁCÍ OPERNÍ PRODUKCE** Jako součást importovaného repertoáru se na scénu divadla v Kotcích dostaly na sklonku šedesátých let tři operní tituly z rozsáhlé jevištní tvorby Josefa Myslivečka, vznikající v Itálii: *Bellerofonte*, *Semiramide riconosciuta* a *Il Farnace*. Vlastní domácí repertoár v oblasti opery tvořil jen nepatrný zlomek celé u nás hrané produkce. Díla domácích autorů vznikala se značným zpožděním. Bylo způsobeno tím, že poměrně komplikovaná hudební struktura italských děl a značné nároky na provedení se střetly s odlišnými domácími podmínkami. V oblasti vážné opery vznikly na naší půdě v tomto období jen dvě díla J. A. Koželuha (*Allessandro nell India* 1769, *Demofoonte* 1772).

Odpovídala obvyklému typu italské opery seria šedesátých let s důrazem na virtuózní lesk koloratury. Mužské role byly obsazeny soprány. Větší důraz než bylo zvykem kladl Koželuh na recitativ *accompagnato*, v němž se snažil o dramatické odstínění. Někde střídal v kratších úsecích *secco* a *accompagnato*, melodickou linku árií přerýval místy deklamačními výkřiky. V předehrách už uplatňoval kontrapozici odlišných témat, i když jí ještě nedovedl plně využít. Obě práce překvapují technickou jistotou a některými harmonickými postupy, chybí jim však bohatší melodická a rytmická invence.

Pro poměry v českých zemích je příznačné, že původní tvorba s výjimkou Koželuha a v předcházejícím období Mlčí nesměřovala ke kompozičnímu typu vážné

opery, ale spíše k intermezzu a buffě. Jsou dochována například dvě intermezza F. X. Brixiho (*Erat unum canior bonus, Luridi scholares*), dokládající u nás zřejmě oblíbený typ rekreační oddechové tvorby, provozované v řádových školách (obdobný typ představuje např. skladba *Die Singschule* brněnského H. Scheue). Brixiho intermezza jsou psána na český text s vsuvkami textu latinského; mají v sobě mnoho ryze hudební situační komiky, jež zčásti pramení z parodování prostředků opery seria. Jsou dokladem autorova umění charakterizace, byť jde o dílka nevelkého rozsahu a jednoduchých prostředků (instrumentální skupinu tvoří jen dvoje housle a cembalo).

**Tzv. LIDOVÉ ZPĚVOHRY** Z podnětu italské opery buffy a intermezza vyrostl i nejcharakterističtější domácí typ hudebního divadla v 18. století, tzv. lidové zpěvohry. V prostředí kantorské hudby a někdy i v prostředí klášterním vznikaly od čtyřicátých let 18. století hudebně divadelní útvary menších rozměrů. Čerpaly z prostředků italské opery seria i buffa, které si ovšem velmi zjednodušovaly. Najdeme v nich secco recitativy (výjimečně i recitativy doprovázené) stejně jako mluvenou prózu, sólová čísla ve formě prostých tříslůbných árií, drobných ariet nebo strofických písní; sbor se objevuje jen výjimečně. Sólové party bývaly omezeny na dvě až tři postavy. Orchestrální doprovod tvořily většinou jen smyčce a cembalo. Do zpěvních čísel, předeher i ritornelů výrazně vnikal lidový nápěvný i rytmický živel, který je však zřídka identifikovatelný jako citace lidové písně. Slovo nebylo podřízeno hudbě jako ve virtuózních áriích italské opery, zpěv byl většinou slabický a text byl zhudebněn tak, že slovo neztrácelo svou srozumitelnost a sdělnost. Skladatelé používali zvolené prostředky někde neuměle, jinde se značnou zručností, prozrazující hlubší zkušenost. Vlastní originalita těchto děl není v hudbě samé, ale především v námětech a jejich uchopení. Jen některé z těchto zpěvoher představují domácí variantu typických námětů italských intermezz a buff (manželské hádky, milostné intriky apod.). Některá díla zachycují v realistické zkratce výseky venkovského života (*Opera praxatoria*, ze života sladovnické chasy, Loosova opera o komínku nakřivo postaveném, tepající špatnou řemeslnickou práci). V některých se obráží tradice školských her a dialogů: opera jako *Pargamotéka* nebo Schreierova *Aurea libertas* jsou vlastně disputací o určitém tématu (v prvním případě o pragmatické sankci, v druhém o výhodách a nevýhodách stavu manželského). Nejceněnější a nejzajímavější zpěvohry zhudebňují bezprostředně prožité historické události (sedmiletou válku v opeře o Landeborkovi, cca 1758) a sociální konflikty doby (*Píšeň o Josefu II.*). V tomto směru znamená vrchol Antošova opera o *Sedlské rebelii*, reagující bezprostředně na povstání z roku 1775. Ve střeoevropském kontextu představují tyto kompozice svou historickou aktualizací námětů výraznou zvláštnost. Pro další vývoj u nás pak bylo mimořádně důležité, že byly psány na český text; některé z nich, tzv. hanácké opery, používaly dokonce dialekt s jasným záměrem stupňovat komický účín.

VÝVOJ REPERTOÁRU OD OSMDESÁTÝCH LET Od osmdesátých let se hrály v městském operním provozu francouzské komické opery v německých překladech; spolu s německými singspiely se staly nejoblíbenějším druhem, který v osmdesátých letech odsunul i italskou buffu na vedlejší kolej. Zatímco v oblasti italské opery máme k dispozici úplný soupis v Praze provozovaného repertoáru, v oblasti singspielové produkce zatím takovýto souhrn chybí. K dispozici jsou repertoárové přehledy jen pro určitá období a určité scény (např. soupis singspielů ve *Vlastenském divadle* 1786—1811); singspielový repertoár *Stavovského divadla* a jiných scén zatím sepsán nebyl. Zkoumání ztěžuje navíc okolnost, že tehdy neexistovala přesná hranice mezi činohrou a zpěvohrou. Protože k naprosté většině her se nedochoval notový materiál, lze podle názvu někdy jen stěží určit, o jaký divadelní typ se vlastně jednalo. Podíl hudby v těchto hrách zřejmě kolísal od několika málo zpěvních vstupů až ke skutečným singspielům s mnoha zpěvními čísly, áriemi, kuplety a ansámblly. Do podoby singspielů, tedy útvarů s mluvenou prózou, byly u nás hojně upravovány i buffy a francouzské komické opery. V osmdesátých letech, kdy už buffa ztratila svou společenskou aktuálnost a ostří, právě singspiely, případně francouzské komické opery, tvořily tu část repertoáru, jež byla námětově blízká městským vrstvám a přinášela i náznaky sociální problematiky.

Do roku 1793 byl repertoár *Vlastenského divadla* poměrně diferencovaný a v českém překladu byla tehdy uvedena i některá významná díla (vedle Mozartovy *Kouzelné flétny* zejména Dittersdorf a Umlauf). Na rozdíl od italské opery zdomácněl singspiel u nás poměrně rychle. První pokusy českých skladatelů pocházejí už ze sedmdesátých let (v Praze zpěvohry O. Holého, dále zpěvohra J. Tučka *Zamilovaný ponocný*, provedená cca 1763). Později byl podíl domácí tvorby značně vysoký; v repertoáru *Vlastenského divadla* představoval v letech 1793—1811 dvě třetiny děl, počítáme-li mezi autory z českých zemí i vídeňské autory českého původu (W. Müller, F. Kauer). V těch letech se *Vlastenské divadlo* orientovalo především na vídeňský singspiel, hlavně na typ lokální frašky. Repertoár vznikající na našem území v mnohém napodoboval importovaná díla. Hlavní snahou autorů bylo vytvořit melodie, které by obecně byly známé a snadno si je pamatovalo. Pro další vývoj české zpěvohry měly velký význam lokální frašky z pražského prostředí. První je doložena s názvem *Podskaláci* k roku 1790, autorem dalších byl F. V. Tuček (*Pražští sládky*, *Masné krámy* – 1796). Počet těchto děl směrem ke konci století vzrůstal, úplný hudební materiál je však dochován jen ke zpěvohře J. Peldryána *Martínek, bradýř ze vsi*. Instrumentální složka je na výši a je dokladem rozvoje instrumentální hudby u nás. Naopak vokální čísla prozrazují potíže, které tehdy měli zřejmě i ostatní autoři pokoušející se komponovat na české texty. Autor podkládá v této zpěvohře instrumentálně stavěné melodii slova bez ohledu na kvantitu, přízvuk a délku, mechanicky opakuje slova a hudebně komolí smysl vět. Nicméně právě zde, v tomto umělecky skromném druhu, jakým byly české zpěvohry, se vytvářely první předpoklady k rozvoji budoucí české opery.

VZTAH SLOVA A HUDBY VE VOKÁLNÍ KOMPOZICI Problém vztahu hudby a slova byl tehdy pro skladatele velice komplikovaný. Potíže pramenily z toho, že čeština nebyla velmi dlouho v oblasti komponované hudby používána a nevytvořila se proto tradice zhudebňování textů v domácím jazyce. Určitou oporou se mohla v tomto smyslu stát lidová světská a duchovní píseň a jak dosvědčují první pokusy v oblasti umělé písně z konce 18. století, skladatelé se k tomuto zdroji obraceli. Pro kompozici rozlehleho hudebně divadelního díla v českém jazyce však chyběly základní předpoklady. Vliv italské hudby u nás dlouhodobě kodifikoval nadvládu

hudby nad slovem. Také v oblasti duchovní hudby vedla letitá nutnost komponovat stále tytéž latinské liturgické texty k ledabylému vztahu ke zhudebňovanému slovu. V duchovních skladbách se velmi často dostávalo do rozporu pravidelné metrum, jež odpovídalo praxi české lidové taneční hudby, s odlišnými deklamačními zákonitostmi latiny, případně němčiny nebo italštiny. Nejostřeji se tato tendence střetávala se zákonitostmi latinského mešního textu, psaného prózou. Tím vším slovo ztrácelo svůj obsahový význam a stávalo se pouhým zvukem. Cizojazyčné texty byly většinou srozumitelné tvůrcům této hudby, ale jen malé části posluchačů. Na adaptacích světských árií pro liturgické účely je dobře vidět, jak málo záleželo na vyjádření obsahu určitého textu hudbou. Nová slova byla podkládána hudbě často zcela mechanicky, bez zřetele k její výstavbě, bez snahy uvést do souladu délku not s přízvukostí slabik, vrchol melodického oblouku s klíčovými slovy. To vše vedlo k tomu, že i vztah autorů prvních českých zpěvoher k textu byl velmi ledabylý. Výjimkou byly jen pastorely a tzv. lidové zpěvohry, kde hudební zpracování nerušilo sdělnost textu, i když nám dnes jeho traktace připadá někdy kostřbatá. Teprve následující období začalo postupně překonávat nedostatky, způsobené přerušením souvislé tradice ve zhudebňování českého textu.

**OPERNÍ TVORBA ČESKÝCH SKLADATELŮ V ZAHRANIČÍ** Zatímco vlastní domácí tvorba, vzniklá na českém území, byla ve srovnání s dobovou šíří druhů značně neúplná a zlomkovitá, skladatelé českého původu v zahraničí zasáhli v podstatě do všech tehdejších hudebně divadelních typů. Mysliveček se jako jeden z mála autorů neitalského původu uplatnil v oblasti italské opery přímo v Itálii, J. Kohout psal v Paříži opery podle norem francouzské opéra comique, J. Benda vytvořil italskou operu a intermezza, německé melodramy a singspiely, P. Vranický komponoval ve Vídni singspiely a balety. V oblasti singspielu se uplatnila řada dalších autorů z českých zemí (W. Müller, F. Kauer aj.). Mnozí z těchto skladatelů vyplňovali nejen mezery v repertoáru, ale přinášeli i vlastní osobitý vklad, ať už spočíval v kvalitě melodické invence (Mysliveček), nebo v přínosu tektonickém (Bendovy melodramy) či směřoval ke stylovému posunu (Vranického *Oberon*). Všechna tato díla vznikala jako původní skladby v jazycích, jež nebyly mateřskou mluvou skladatelů, na texty italské, německé, francouzské, v případě Duskové anglické. Ze skladeb však není patrné, že by autoři museli překonávat nějaké potíže, dané například odlišnostmi slovního přízvuku. V každém případě byly zřejmě tyto potíže nepatrné ve srovnání s překážkami, jaké kladla skladatelům působícím v českých zemích čeština.

**SVĚTSKÁ INSTRUMENTÁLNÍ HUDBA** Dochované prameny ukazují, že od šedesátých let 18. století, zejména však v poslední třetině 18. století, došlo k výraznému posunu těžiště hudebního života ze sféry duchovní hudby směrem k instrumentální hudbě světské. Zatímco v pramenech z prvních dvou třetin století naprosto převažují skladby duchovní a téměř postrádáme světské instrumentální skladby, v posledních třech desetiletích vzrostl počet pramenů k této oblasti mnohonásobně, a to na

úkor skladeb duchovních. V inventářích skladeb máme tuto tendenci doloženu již dříve, kolem poloviny století. Tak pozůstalost věžného B. Němce z Olomouce obsažovala k roku 1751 jen 18 chrámových sonát, zato ale 78 sinfonií. Dalším výrazným znakem proměny repertoáru v instrumentální hudbě bylo to, že směrem ke konci století téměř zmizeli italská autoři. V obsáhlém souboru hudebnin kolovratské sbírky z Radenína z poslední čtvrtiny 18. století jsou Italové zastoupeni nepatrně, zato je v ní výrazný podíl autorů domácích a skladatelů z jiných evropských center včetně v zahraničí působících autorů českého původu.

Stejně jako v operním repertoáru, i v oblasti instrumentální hudby dochované prameny dokládají, že se do českých zemí v hojném počtu dostávaly nejnovější dobové proudy. V klášterních i zámeckých sbírkách najdeme v druhé polovině století běžně skladby Zachovy, Stamicovy, Haydnovy a Mozartovy.

Příznačný je například inventář hudebnin olomouckého biskupa Leopolda Egka z let 1758—60. Druhé zastoupení v souboru 226 hudebnin vypadalo takto: 124 sinfonií, 33 partit pro dechy, 8 koncertů, 5 oratorií, 56 trií. Pozdně barokní hudba byla v inventáři obsažena jen nepatrně (Caldara, Fux, několik autorů italských). Nejsilněji jsou pochopitelně zastoupeni skladatelé raného klasicismu (Stamic, Wagenseil, Holzbauer), dále Haydn, Ordonéz, Galuppi. Právě orientace na Haydna, Zacha a Stamice prozrazuje zaměření na tehdy nejnovější proudy. Na rozdíl od některých jiných dobových sbírek, kde autoři z českých zemí byli zastoupeni poměrně hojně, je v Egkově inventáři těchto skladeb velmi málo. V clam-gallasovském archívu se dochovala řada skladeb Duškových, Laubeho, Fialových, v Pachtově sbírce najdeme autory jako byl Laube, Družecký, Mašek a Dušek, v Radeníně to byla díla Duškova, Maškova, Vitáskova.

**INSTRUMENTÁLNÍ HUDBA AUTORŮ ČESKÉHO PŮVODU** Ve všech těchto a dalších sbírkách jsou hojně zastoupeni autoři z českých zemí, působící v zahraničí. Přitom jen malou část tvoří skladby, u nichž se dá předpokládat, že vznikly ještě před jejich odchodem do ciziny. Valná většina jejich děl se k nám dostala nikoliv proto, že autoři byli českého původu, ale jako běžná součást tehdejšího evropského repertoáru, který se rychle šířil v nesčetných dobových tiscích. Díla skladatelů z českých zemí byla zahraničními nakladateli často vydávána; najdeme je v našich archívech nejen v podobě tisků, ale i ve formě četných opisů. Pevnou a vydatnou součástí repertoáru českých zemí v druhé polovině 18. století byla díla skladatelů jako J. V. Stamic, J. Zach, J. Mysliveček, J. Benda, V. Pichl, J. Fiala, L. Koželuh, A. Kammel, J. Vaňhal, J. A. Štěpán, J. Družecký, což je o důvod více, aby jejich tvorba byla pojednávána v souvislosti s vývojem hudby u nás.

V oblasti instrumentální hudby byla nejvýraznějším centrem, jež mělo hluboké souvislosti s českými zeměmi, mannheimská kapela falckého kurfiřta. Od roku 1742 byla ohniskem, odkud se šířily nové směry instrumentální hudby i nový způsob její interpretace do dalších center a zemí Evropy. Bývá nejčastěji označována názvem „mannheimská škola“, což není zcela přesné, neboť šlo spíše o kapelu s výraznými skladatelskými osobnostmi.

Význam Mannheimu pro oblast instrumentální hudby objevil na přelomu našeho století H. Riemann. V ní a nikoliv ve skupině vídeňských skladatelů (Monn, Wagenseil) se domníval spatřovat vývojově nejdůležitější spojnicí k tvorbě zralého Haydna. Jeho názor narazil na tvrdý odpor ze strany

Q. Adlera, a tak vznikl letitý vědecký spor o historický význam mannheimské skupiny skladatelů, který nebyl později prost silných nacionalistických akcentů.

Podíl autorů z českých zemí na zakladatelské generaci mannheimských skladatelů se zdál být původně vysoký: kromě J. V. Stamicce, F. X. Richtera a J. Čárta byl k nim počítán ještě A. Fils. Tak vznikal dojem, že z autorů vůdčí skupiny nepocházel z českých zemí jen I. Holzbauer. Jak však později přesvědčivě dokázalo pramenné bádání, A. Fils se narodil v Bavorsku; J. Čárt byl především houslistou a nepatřil ke skladatelsky výrazným osobnostem mannheimského okruhu. I když se tedy dnešní bádání dívá na český podíl střízlivěji, je nesporné, že určující inspirativní osobností byl J. V. Stamic, první houslista, koncertní mistr a později „ředitel instrumentální hudby“ v mannheimské kapele.

Současníci si uvědomovali novost toho, co v Mannheimu slyšeli, reflektovali to však především jako nový způsob interpretace. Popisovali jednotné smyky, přesnost nástupů, precizní artikulaci a schopnost nejjemnějších dynamických nuancí. Ve skutečnosti šlo o proces krystalizace stylově nové, esteticky autonomní instrumentální hudby, který probíhal v řadě jiných center (například v Mohuči za silného vlivu českého skladatele Jana Zacha), zejména ve Vídni, Itálii a v českých zemích. Shodou okolností však v Mannheimu nové rysy vystoupily nejvýrazněji do popředí a byly také s největší vervou prezentovány. Inovace v oblasti skladebné struktury vyrůstaly v nejužší spojitosti s inovacemi interpretačními, vzájemně se podmiňovaly a násobily.

Dnes je k nejvýznamnějším přínosům mannheimských počítáno konstituování instrumentálního tématu nového typu, jež bylo vhodné pro tematicko-motivickou práci. V tvorbě Stamicově a ostatních mannheimských autorů najdeme i řadu dalších nových momentů. Harmonický průběh už nebyl určován basem, ale melodií. Výrazový profil věty byl hlouběji prokreslen užíváním druhého kontrastního tématu. Členění témat na dvou-, čtyř- a osmitaktové skupiny, běžné v té době i jinde, bylo v Mannheimu využíváno k vytvoření kontrastu i uvnitř tématu samotného. Tyto drobné skupiny dvoutaktí byly bohatě diferencovány častými a náhlými kontrasty v oblasti zvuku, dynamiky a rytmu. Takto napsaná hudba kladla mnohem vyšší interpretační nároky. Díky kvalitám hráčů, Stamicovu vedení a pečlivému výcviku přestala být virtuoza v Mannheimu vlastností jednotlivce, ale stala se příznačnou pro celý ansámbl. Dobově slavné a četné mannheimské přednesové manýry výrazně přispívaly k expresivnímu vyznění skladeb.

K evropské proslulosti mannheimské kapely přispěly zejména pařížské úspěchy J. V. Stamicce v letech 1751 a 1754—1755 a na ně navazující záplava tisků pařížských a jiných nakladatelů. Mannheimský vliv byl zřetelný nejen ve Francii, v jižním a středním Německu, ale i v Německu severním. Mannheimské vlivy najdeme mimo jiné i v tvorbě skladatelů působících v Drážďanech. Avšak opisy ani tisky děl mannheimských autorů se prakticky nevyskytují v italských sbírkách z té doby. K nám se dostaly velice brzy a doložitelný je i jejich vliv v tvorbě domácích autorů (viz s. 260).



Jinak ovšem dvě třetiny dobového repertoáru u nás tvořila díla skladatelů dnes zcela neznámých a mnohdy neidentifikovatelných. Byli to skladatelé regionální, řádoví, kantoři, jejichž tvorba splnila svou dobovou funkci, nedostala se však do historického povědomí dalších vývojových etap. Stejně jako v předchozím období byla provozována především díla žijících nebo nedávno zemřelých autorů; historismus byl i tomuto období ještě zcela cizí.

V tehdejší době nelze mluvit o dnes běžném dělení na hudbu komorní a orchestrální; velikost obsazení závisela spíše na příležitosti, k níž byla komponována. Dobová praxe připouštěla velkou variabilnost: čtyřhlasá sinfonie mohla být hrána smyčcovým kvartetem nebo silněji obsazenými smyčci. Vyhranění jednotlivých typů, pokud jde o formu a obsazení, přinesla až poslední dvě desetiletí 18. století. Obdobnou nevyhraněnost najdeme i v tvorbě skladatelů v českých zemích, stejně jako zmatek v názvosloví děl: jako partity byly mnohdy označovány skladby, jež měly všechny znaky sinfonie, pod názvem *Quadro* se mohl skrývat smyčcový kvartet stejně jako sinfonie. Skladby většího obsazení – sinfonie a koncerty – domácích autorů jeví méně vykrytalizovanou a diferencovanou strukturu než skladby autorů českého původu, jež se k nám v téže době dostávaly ze zahraničí. V sinfoních najdeme u nás skladby jedno-, dvou- i třívěté v době, kdy už Zach a Stamic běžně používali čtyřvětý cyklus s menuetem. Pokud byly tyto sinfonie domácích autorů třívěté, byla první věta nejrozměrnější a po druhé volné větě následovala závěrečná, psaná obvykle v 3/8 nebo 6/8 taktu; do ní také nejvíce pronikaly nápěvné prvky, u nichž lze předpokládat lidový původ. Obsazení bylo nejčastěji smyčcové, někdy s dvojicí hobojů a lesních rohů, uplatňovaných jen jako ripieni. Sinfonie autorů působících v zahraničí měly bohatší orchestrální aparát, zahrnující flétny, fagoty, někdy i klarinety; některé tyto nástroje bývaly uplatněny koncertantně. I v oblasti tektoniky a motivické výstavby byly skladby domácích autorů většinou na nižším vývojovém stupni, v sonátové větě často jen s krátkým provedením postaveným na sekvencích; velice často měly věty dvoudílnou formu s opakovanými díly. Stejně jako sinfonie, i koncerty domácích skladatelů setrvaly většinou na velice raném stupni vývoje. I když odečteme skutečnost, že koncerty si po dlouhou dobu zachovávaly i v zahraničí charakter lehčí společenské hudby, přece jen nižší úroveň koncertantní hudby z pera domácích autorů je zřejmě svého druhu důkazem nerozvinutosti našeho koncertního života (s výjimkou Prahy). Tak varhanní koncerty Brixioho či Linkovy jsou vlastně cembalovými koncerty, v nichž je veškerá nepřilíš náročná technika soustředěna v pravé ruce: technika levé ruky je ještě zcela nevyvinuta. Duškovy cembalové koncerty už představují vyspělejší stadium; zejména hra levé ruky je samostatnější, pružnější a uplatňuje se v ní i technika oktáv. Ve srovnání s těmito ostatně nečetnými domácími koncertantními skladbami jsou koncertantní díla skladatelů z českých zemí, působících v zahraničí, na dobově odpovídající úrovni, někdy s náročnými požadavky na virtuozitu (Myslivečkovy houslové koncerty, Stamicovy houslové sonáty, Kramářovy koncerty pro dechové nástroje, Stichovy koncertantní skladby pro lesní roh, některé houslové skladby Kammelovy, klarinetové koncerty F. X. Pokorného, cembalové koncerty J. Zacha, J. Bendy aj.).

Posouzení celkového významu sólové cembalové a zejména varhanní produkce z pera českých autorů českou hudební historiografií teprve čeká. Tyto skladby jsou z větší části rozesety v nejrůznějších rukopisných sbornících převážně anonymních skladeb nebo s nespolehlivým určením autora. Jen malá část (např. varhanní skladby J. Kř. Vaňhala) vyšla tiskem.

Rozvinutý a osobitý byl repertoár domácího původu ve skladbách malého obsazení, v sólech, duetech, kvartetech a zejména v nejrůznějších dechových seskupeních. Dechové partity a harmonie jsou v českých sbírkách ve srovnání se sbírkami vídeňskými zastoupeny ve výrazně větším počtu, takže je možno je považovat za určitá specifika českých zemí. Ostatně i v tvorbě autorů českého původu působících v zahraničí byly skladby pro nejrůznější dechové sestavy zastoupeny velmi hojně (nejvíce u F. V. Krommera a J. Družeckého). A. Rejcha přispěl svými úspěšnými díly k oblíbě dechového kvinteta v sestavě flétna, hoboje, klarinet, fagot a lesní roh. Zatímco v celkovém repertoáru sólových skladeb pro klávesové nástroje, sonát s doprovodem, smyčcových kvartetů a v jiných družích převažují v našich sbírkách skladatelé cizí (se silným podílem autorů českého původu z ciziny), u skladeb pro dechové nástroje je podíl českých autorů značný (Laube, Mašek, Dušek, Fiala, Puschmann aj.). Oblíbené byly zejména partity pro pět až osm dechových nástrojů (ve skladbách se sudým počtem hlasů byly nástroje seskupovány do dvojic – například dva hoboje, dva lesní rohy, dva fagoty; hoboje byly později nahrazovány klarinety). Typově partity kolísaly mezi taneční větou a divertimentem, počet vět nebyl ustálen. Poměrně častá však byla pětivětá forma se dvěma menuety.

Šlo převážně o hudbu v dnešním slova smyslu spíše užitkovou než koncertní, provozovanou ve volných chvílích zejména v kláštorech a v kantorských rodinách a někdy fungující jako výhodný typ společenské hudby plenérové. Část této tvorby pak tvořila už přechod k hudbě ryze zábavní, již české sbírky zejména z přelomu století dochovaly velké množství. Převažovaly v nich nejrůznější taneční skladby, sbírky kontredansů, německých tanců, menuetů a dobově oblíbených karuselů, v nichž kompoziční postupy z raných stadií vývoje slohu ustrnuly v jednoduchých, většinou bez větší invence opakovaných schématech.

---

## 5

---

**ZPŮSOBY ŠÍŘENÍ HUDBY** V období 1740—1810 začal ve způsobu šíření hudby proces, který později vedl k novodobým formám hudebního provozu: výkonní hudebníci se odpoutávali od závislosti na šlechtických rezidencích a na církvi, hudební dílo se stávalo veřejným statkem, směnitelným zbožím. Nové vztahy se vytvářely ovšem poznenáhlu a jen v některých hudebních sférách.

Velká část hudby se i nadále šířila ústní tradicí. Byla to především hudba sponzánní tvořivosti venkovských oblastí a nekomponovaná hudba měšťského typu, dále

repertoár šumařů a patrně i větší část melodické zásoby české duchovní písně, navzdory existenci kancionálů. Hudba komponovaná se u nás i v této době stále šířila především opisy. Spotřeba hudby v běžném provozu byla velká, proto také dochovaných opisů je mimořádné množství. Mezi opisy jednoho a téhož díla bývaly podstatné rozdíly nejen v detailech, ale i v základním tvaru, v počtu částí, v obsazení, v délce; tyto rozdíly vypovídají mnoho o dobovém pojetí hudebního díla i o dobové provozovací praxi. Většinu opisů si pořizovali hudebníci sami, případně za pomoci žáků nebo učitelských pomocníků. Divadelní společnosti mívaly vlastní kopisty, ve šlechtických kapelách bylo opisování not většinou zadáváno a honorováno jako zvláštní úkol. Ke konci 18. století už vznikaly specializované opisovačské dílny a opisy oblíbených skladeb bylo možno zakoupit například v některých pražských obchodech.

Jen malá část komponované hudby se u nás šířila tisky. V mnoha evropských městech, zejména v Paříži, Londýně, Vídni, Berlíně, Amsterdamu a Haagu, nastal v druhé polovině 18. století obrovský rozmach hudebních vydavatelství, související s rozvojem světské instrumentální a vokální hudby. Nakladatelé zaplavovali trh tisky symfonií, kvartetů a veškerých typů komorní hudby, klavírních skladeb a nejrozličnějších variací. Ačkoliv české země měly velmi starou a dobrou tradici nototisku, v tomto období u nás nepracovalo žádné specializované hudební vydavatelství; souvislou tradici obnovil až roku 1811 Marco Berra. Proto tisky dochované u nás v hojném počtu v šlechtických a klášterních sbírkách byly k nám většinou dovezeny. Domácí tisky se objevovaly jen jako jednotlivé počiny nespécializovaných vydavatelů (Hradec Králové, Praha aj.). Přibývalo jich ke konci století a zejména v prvním desetiletí 19. století, kdy se začaly objevovat poměrně hojně (v Praze u Polta aj.). Byly to většinou drobnější kompozice, taneční kousky, skladby pro klavír nebo zpěv s doprovodem klavíru, jejichž odbyt byl zajištěn širokým zázemím hudebních amatérů. V oblasti duchovní písně pokračoval tisk kancionálů, z nichž ovšem jen část obsahovala zápisy not. Tisk se soustavně uplatňoval i v hudebně divadelním provozu při vydávání operních libret a textových knížek; rovněž většina textů oratorií provozovaných na velkých kůrech vyšla tiskem.

**DOBOVÉ POJETÍ REPERTOÁRU** S formami šíření hudby úzce souvisel charakter tehdejšího repertoáru. Na rozdíl od dnešního repertoáru, který má z větší části retrospektivní charakter a jehož jádro tvoří skladby, které se v běžném provozu mnohonásobně opakují, byl v období let 1740—1810 repertoár tvořen převážně soudobými díly nebo díly nejbližše předcházejících desetiletí, s velkým důrazem na novinky jak domácí, tak cizí. (To platilo ovšem jen o hudbě komponované. Repertoár v oblasti chorálu, duchovní písně a světské hudby lidové uchovával mnoho z minulosti; mnohonásobné opakování patřilo k podstatě těchto sfér hudby.) Další podstatný rozdíl spočíval v tom, že valná většina hudby byla určena obvykle pro jedno provedení. Přílišné opakování skladeb bylo považováno za nevhodné. (Tak roku 1770 objednal drážďanský dvůr u tamějšího houslisty českého původu J. Kř. Nerudy 30 nových duchovních koncertů s odůvodněním, že ty, které jsou k dispozici,

jsou „zastaralé a byly příliš často hrány“.) Značné procento tehdejšího repertoáru tvořily kompozice skladatelů regionálních (pod tento pojem je nutno zahrnout i díla autorů jednoho řeholního řádu) a místních.

Repertoár se šířil po osách, jež nebyly vždy shodné s geografickou blízkostí, spíše obrážely zařazení dané lokality do struktury hudebních institucí. Jednu takovou osu představovaly konventy téhož řádu, ležící i ve velice vzdálených místech, zatímco dva konventy různých řádů v témže místě svůj repertoár někdy žárlivě střežily, aby se nedostal do rukou „konkurence“; jsou dochovány doklady zakazující žákům řádových škol odnášet opisy skladeb mimo kolej. Důležité byly vazby klášterů k řádovým centrům ležícím mimo naše území, zejména v Itálii. Řádoví regenschoriové a varhaníci byli posíláni do klášterů v cizích zemích, aby poznávali tamější repertoár, řeholníci putující z nejrůznějších důvodů mezi řádovými domy přiváželi ze zahraničí nové hudebniny. Tak se dostávala do mnoha často velmi malých lokalit díla představující stylově nejprogresivnější tendence doby. Naopak díla skladatelů z českých zemí se touto cestou dostávala do míst, kam by se jinak nikdy nebyla dostala. (Jsou například dochovány zprávy, že v šedesátých letech odvezli jezuité do Španělska duchovní skladby tuchoměřického ředitele kůru K. Loose a že tam byly s úspěchem hrány.) Jinou takovou osou byly příbuzenské nebo přátelské vztahy mezi majiteli jednotlivých rezidencí; těmi lze například vysvětlit příbuznost repertoáru kroměřického a tovačovského. Osobní kontakty hrály podstatnou roli i při utváření repertoáru mimo rezidenční sféru: například bývalý žák fundace, později rektor či ředitel kůru v menším městě udržoval styk se svým bývalým regenschorim a přejímal část jeho repertoáru. Do utváření repertoáru zasahoval i ustavičný pohyb školních pomocníků na místa často velmi vzdálená, přičemž s sebou nosili nebo si dávali posílat skladby poznané jinde. Bezpochyby působily i různé módní vlny, nejzřetelnější v oblasti hudebně divadelního podnikání.

**DOBOVÉ POJETÍ SKLADATELE** Hudebníky, kteří tento repertoár svými díly vytvářeli, můžeme už plným právem označit jako skladatele. Ve srovnání s předcházející etapou klesl počet anonymních skladeb, což svědčí o tom, že skladatelova individualita nabývala na důležitosti a začínala být ceněna. Hudebník, který by se živil výhradně komponováním, byl ovšem výjimkou a vzácností i v evropském kontextu. Z autorů pocházejících z českých zemí lze k tomuto typu počítat jen Josefa Myslivečka, jemuž intenzivní skladatelská činnost v oblasti opery poskytovala v Itálii plné existenční zajištění. Jinak bylo komponování v té době vždy spjata s jinými hudebními nebo i nehudebními činnostmi.

**ČETNOST KOMPONUJÍCÍCH HUDEBNÍKŮ** Z tohoto období máme v českých zemích dochováno podstatně více skladatelských jmen domácího původu než z období předchozího. Zatímco dnešní práce učebnicového typu operují se dvěma či třemi desítkami jmen, průzkum pramenů ukazuje, že se jednalo o několik stovek domácích autorů. Je ovšem velmi obtížné určit jejich přesný počet, protože u mnohých z nich známe právě jen jméno bez jakýchkoliv bližších údajů.

Sonda V. Koronthályho, pořízená pro účely této knihy, vycházela z 9 inventářů hudebnin z let 1702—1792 a postihla celkem 1194 autorů. Z toho bylo 297 původem z českých zemí, 262 Italů, 76 Němců, 54 Rakušanů, 21 jiných národností. Téměř plnou polovinu autorů (484) se nepodařilo zatím blíže identifikovat. Lze tedy předpokládat, že se celkový počet autorů z českých zemí v těchto inventářích pohyboval kolem čtyř set. Tomu se zdají odpovídat čísla, jež lze načerpat z Dlabáčova slovníku. Pro menší časové období (1740—1810) uvádí Dlabáč 280 komponujících hudebníků. Z nich mělo 220 hudbu jako hlavní povolání, 33 mělo jinou profesi, u 27 se povolání nedá určit. Tato čísla jsou ovšem jen přibližná a zdaleka ne úplná, protože řadu skladatelů, které dnes známe, Dlabáč neuvádí.

**TYPOLOGIE KOMPONUJÍCÍCH HUDEBNÍKŮ** Dlabáče lze použít jako pramene i pro podrobnější typologii tehdejších komponujících hudebníků.

Nejčastěji se objevuje zmínka o kompoziční činnosti a dochovaných skladbách u varhaníků (55) a regenschoriů (22); řada z nich byla ovšem hlavním povoláním kantory. Z ostatních hudebních povolání jsou zastoupeni dvorní kapelníci 8 ×, divadelní 7 ×, vojenští 6 ×. Velmi často se skladatelsky uplatňovali i instrumentalisté nejrůznějších oborů: nejsilněji houslisté (36), cembalisté a klavíristé (25), violoncellisté (10). Hráči na ostatní nástroje komponovali poměrně zřídka, nicméně jsou mezi skladateli zastoupeni instrumentalisté téměř všech nástrojových oborů: violisté (6), hobojisté (5), fagotisté (5), hráči na lesní roh (3), pozounisté (3), flétnisté (2), trumpetisté (2), harfenisté (2), kontrabasisté (1), klarinetisté (1), loutnísté (1), kytaristé (1). Mezi tehdejšími skladateli najdeme i 7 zpěváků. Ve srovnání s evropskými poměry se u nás podstatně méně vyskytovalo spojení skladatelské aktivity s činností hudebního pedagoga, dvorního kapelníka a na rezidenci nezávislého virtuosa, neboť tyto profese byly u nás tehdy slabě zastoupeny.

Poměrně značný počet komponujících instrumentalistů je důsledek dobového zvyku, kdy hráč, který pořádal sólové vystoupení, se musel pokud možno představit i jako skladatel. Proto byly mezi skladateli velké rozdíly v šíři tvorby nejen z hlediska kvantity, ale i z hlediska zastoupených skladebných oborů.

Dlabáč uvádí z tohoto období 35 skladatelů, kteří komponovali jen pro svůj nástroj. Další 54 hudebníků psalo výhradně duchovní hudbu, 40 komponovalo skladby jiného, leč také jen jednoho oboru (bylo mezi nimi už tehdy 6 autorů písničích výhradně taneční hudbu). I mnoho dalších skladatelů bylo poměrně specializováno: 41 hudebníků komponovalo hudbu dvou oblastí (např. hudbu duchovní a skladby pro dechy, nebo houslové skladby a dechové „harmonie“; vyskytovala se i kombinace duchovní hudba – taneční hudba). Celkem 89 hudebníků se věnovalo více než dvěma skladebným oborům. Z toho jen u 36 lze zjistit více méně komplexně zastoupené všechny obory – hudbu duchovní, instrumentální tvorbu pro nejrůznější nástroje a sestavy, hudebně divadelní druhy.

Mezi komponujícími hudebníky byly ovšem ještě další rozdíly, dané především poměrem skladatelské aktivity k jiným hudebním, případně nehudebním činnostem. Bylo mnoho hudebníků, kteří skládali jen výjimečně k určitým příležitostem (například někteří řádoví ředitelé kůru, od nichž se dochovaly jen kompozice oslavného charakteru k různým jubilem řádových představených). Na druhé straně sklada-

telská tvorba mnoha hudebníků byla trvale intenzivní. Tak tomu bylo zejména u kapelníků a virtuosů z českých zemí, kteří působili v zahraničí, z domácích hudebníků u některých regenschoriů, varhaníků a kantorů.

Rozdíly byly i v míře a v kvalitě odborné přípravy a v hudebně teoretických znalostech. Byli hudebníci, kteří se neučili generálbasu ani kompozici, a vlastně jen opisováním not a poznáváním skladeb jiných autorů pochytili nejzákladnější pravidla a velmi zjednodušeně a mnohdy i s chybami je pak používali ve vlastní tvorbě. Velká část komponujících hudebníků měla naopak přípravu zcela profesionální. Byli to zejména ti, kteří prošli fundací či kolejí některého řádu. Mohli se nejen učit hrát na jeden či více nástrojů, ale měli také možnost studovat u řádového regenschoriho nebo varhaníka generálbas a základy kompozice. Protože v řadě klášterů bylo mnoho aktivních hudebníků (například v cisterciáckém klášteře v Oseku bylo v roce 1788 mj. 11 varhaníků, 3 houslisté, 2 hráči na lesní roh, 1 hráč na basetový roh, klarinetista, fagotista, mandolinista), byla výuka jistě mnohdy individuální. Nedocenitelnou výhodou představovaly v klášterech notové a knižní fondy, k nimž studenti měli přístup. Velmi rozšířenou dobovou formou studia bylo opisování knih a příruček.

Dlabač se celkem u 57 z uvedených 280 skladatelů výslovně zmiňuje o speciálním studiu generálbasu a kompozice a často uvádí i jméno učitele (většinou to byli regenschoriové velkých pražských chrámů: Seger, Kuchař, Praupner, z ostatních pak Dušek). V 21 případech uvádí Dlabač studium generálbasu a kompozice v cizině, u 14 hudebníků se zmiňuje o detailním studiu partitur slavných skladatelů (nejčastěji bývá uváděn Haydn a Mozart).

Rozdíly mezi komponujícími hudebníky byly i v tom, jakou funkci skladatelská tvorba v jejich životě hrála. Pro řadu z nich byla prostředkem ke zlepšení ekonomických poměrů, pro jiné mimoto i součástí společenské prestiže. U některých byla důsledkem primárně jiné aktivity, ať už na poli interpretace nebo pedagogiky, nebo pasivní odezvou společenské objednávky. Pro mnohé byla samozřejmou součástí jejich pracovní náplně (zejména u ředitelů kůru a kapelníků všech sfér), pro jiné jen potěšením a náplní volných chvil. Z nehudebních profesí nejčastěji komponovali úředníci, faráři a řádoví kněží (míněni ostatní kromě regenschoriů a varhaníků, které povaha práce řadí k hudebním profesionálům). Diletující skladatele najdeme v té době i mezi šlechtou českých zemí.

Zvláště velké rozdíly byly mezi komponujícími hudebníky z hlediska rozšíření jejich tvorby. Tyto rozdíly můžeme do značné míry sledovat na počtu opisů, případně tisků jejich děl, jež jsou ovšem pro nás něčím více než jen zajímavým kvantitativním údajem. Jejich výskyt a počet je zároveň do určité míry dobovým hodnotovým soudem, jediným, který je nám dnes dostupný. Vzhledem k náhodnosti dochovaných opisů je ovšem nutně jen přibližný.

Podle rozšíření děl, tedy podle dobového hodnocení, lze rozdělit tehdejší skladatele ryze orientačně do několika skupin.

První tvoří autoři, jejichž díla soustavně pronikala mimo české území (u hudebníků působících v cizině mimo zemi jejich působení): A. F. Bečvařovský (1754—1823), F. Benda (1709—1786),

J. Benda (1722–1795), F. X. Brixi (1732–1771), J. Družecký (1745?–1819), J. L. Dušík (1760–1812), F. X. Dušek (1731–1799), F. Gassmann (1729–1774), J. Jelínek (1758–1825), V. Jiřovec (1763–1850), A. Kammel (1730–cca 1787), F. Kauer (1751–1831), L. Koželuh (1747–1818), F. V. Krommer (1759–1831), J. Kř. Krumpholz (1742–1790), F. I. Louska (1764–1825), W. Müller (1759–1835), J. Mysliveček (1737–1781), F. Neubauer (1750–1795), V. Pichl (1741–1805), F. X. Pokorný (1728–1794), A. Rejcha (1770–1836), J. Rejcha (1752–1795), F. X. Richter (1709–1789), A. Rössler-Rosetti (1746?–1792), J. Seger (1716–1782), J. V. Stamic (1717–1757), J. V. Stich (1746–1803), J. A. Štěpán (1726–1797), J. Kř. Vaňhal (1739–1813), V. Vodička (cca 1720–1774), J. V. H. Voříšek (1791–1825), A. Vranický (1761–1820), P. Vranický (1756–1808), F. Tůma (1704–1774), J. Zach (1699–1773).

Do další skupiny můžeme zahrnout skladatele, jejichž díla se vyskytovala na mnoha místech českého území nebo země jejich nového působitě, případně pronikala výjimečně i za jeho hranice. Byli to například J. Antoš (?–?), J. Bárta (cca 1746–1787) A. Brommann (1731–1798), J. Čárt (1708– po 1778), F. Dušík (1765–po 1816), J. Fiala (1748–1816), P. Gravani (1732–1815), J. A. Gurecký (1709–1769), V. Haan (1714–1765), F. Habermann (1706–1783), V. Houška (1766–1840), F. Hůrka (1762–1805), A. Jiránek (cca 1712–1761), V. Kalous (1715–1786), I. Klauseck (?–?), F. Kočvara (?–1791), J. E. A. Koželuh (1739–1814), A. Kraft (1749–1820), J. Kř. Kuchař (1751–1829), A. Laube (1718–1784), J. I. Linek (1725–1791), K. Loos (cca 1724–1772), J. A. Mareš (1719–1794), P. L. Mašek (1761–1826), V. Mašek (1755–1831), F. A. Miča (1746–1811), J. Kř. Neruda (cca 1711–1776), J. L. Oehlschlägel (1724–1788), F. M. Pecháček (1763–1816), V. Praupner (1745–1807), J. J. Ryba (1765–1815), M. Sojka (1740–1817), F. V. Tuček (1755–1820), A. Vančura (před 1750–1802), V. Vávra (1765–1844), K. Vogl (1750–1794), J. A. Volánek (1761–1817), B. Žák (1758–1826).

Do třetí skupiny lze zařadit hudebníky regionálního dosahu, jejichž skladby se nevyskytují jen v místě jejich působení, ale i v širším okruhu, případně ve více kláštřech téhož řádu. Sem patří autoři jako Fel. Benda (1708–1768), A. Borový (1755–1832), V. Brixi (1716–1803), J. Brixides (cca 1712–cca 1772), M. Broulík (1751–1817), A. Š. Bulant (1751–1821), F. Čech (1759–1808), S. Černý (1724–1775), J. Dragoun (?–?), J. Gallina (1724–1773), J. J. Gayer (1746–cca 1811), F. Götz (1755–1815), M. Haberhauer (1746–1799), M. Hantke (cca 1722 – po 1796), J. Held (1764–1816), F. Holý (1747–1783), V. Jaroš (?–?), H. Jelínek (1709–1779), V. Koptíva (1708–1789), K. B. Koptíva (1756–1785), K. Kohout (1726–1784), T. N. Koutník (1698–1775), J. Krumlovský (1719–1763), T. A. Kunz (1756–1830), J. T. Kuzník (cca 1716–1786), J. Lokaj (1752–?), V. Matějka (1773–1830), A. Míkyš (1733–1782), D. Milčinský (1732–1808), F. Navrátil (cca 1732–1802), A. Neumann (1740–1776), F. Nikodim (1764–1829), V. Nudera (?–?), F. Partsch (1760–1822), J. Orschler (1698–cca 1770), I. Plumlovský (1703–1759), F. Posselt (1729?–1801), J. Puschmann (cca 1740–1794), G. Rieger (1764–1855), J. A. Sehling (1710–1756), B. Smrček (1751–1813), J. Veselý (1762–1814), S. Weltz (1709–1774).

Poslední skupinu tvoří autoři místního významu, jejichž díla se nedostala mimo hranice dané lokality a u nichž známe většinou jen jméno z některého inventáře skladeb, případně několik dochovaných kompozic.

**DOBOVÉ A DNEŠNÍ HODNOCENÍ SKLADATELŮ** Dobové hodnocení se nemusí nutně shodovat s naším dnešním pohledem. V dobovém hodnocení bylo zahrnuto především hledisko užitnosti, zatímco dnešní hodnocení vychází spíše z hlediska estetického, ze zkoumání umělecké kvality děl. V mnoha případech by se asi obě hodnocení shodla, zejména u výrazných zjevů skladatelů působících v zahraničí a u F. X. Brixiho, mnohde by se však dostala do rozporu. Naše hodnocení přihlíží k originalitě invence nebo alespoň k její kvalitě, vyzdvihuje především autory, kteří přinesli dlouhodobé impulsy tektonické, strukturální nebo určité slohotvorné posuny. Tehdejší doba dávala často přednost dflům, jež stabilizovala a kodifikovala dobový

styl; originalitu mnohdy přehlížela. Proto se mohlo stát při souhře dalších vnějších okolností – jako byla například možnost vydávat skladby v zahraničí – že se velice rozšířila díla autorů, kteří spíše zmnožovali běžnou hudební řeč (např. A. Kammel, F. Neubauer aj.). Naopak autoři velmi kvalitní invence a dokonale zvládající skladatelské řemeslo zůstali – opět vlivem vnějších okolností – neznámi mimo zemi svého působení (např. K. B. Kopřiva) nebo mimo rezidenci, v níž působili.

Při hodnocení významu skladatelů českého původu v 18. století bylo často konstatováno, že z českých zemí odešli všichni vynikající skladatelé a doma zůstali – s výjimkou F. X. Brixiho – jen skladatelé druhého a třetího řádu. Příkrost této kontra-pozice zvětšuje skutečnost, že přínos skladatelů českého původu působících v zahraničí do vývoje evropské hudby byl tehdy velice podstatný; jak svou kvantitou, tak kvalitou nemá pravděpodobně v celých dějinách české hudby obdoby. Osobnosti typu J. Bendy, J. V. Stamice, J. Myslivečka, F. X. Richtera, J. A. Štěpána, J. L. Dusíka a celé řady dalších významně přispěly ke genezi evropského hudebního klasicismu ve všech jeho fázích podněty strukturními, formovými i výrazovými. Do utváření žádného jiného evropského hudebního stylu nezasáhli skladatelé z českých zemí takto bezprostředně a v takovém počtu. Ve srovnání s tím se zdá mít tvorba, jež tehdy vznikala na českém území, značně nižší uměleckou hodnotu.

Aby se tento problém dostal do správného světla, je třeba si uvědomit několik skutečností. Zahraničí tehdy skýtalo skutečně lepší podmínky k plnému rozvinutí talentu. Díky existenci kvalitních a početných těles získalo mnoho hudebníků z českých zemí v cizině plné existenční zajištění a tím i možnost se plně koncentrovat jen na hudební činnost. Výrazný skladatelský talent tu měl daleko větší možnosti nejen rozvoje, ale i publicity: četná nakladatelství napomáhala rychlému šíření děl, bohaté rezidence, početné kapely a rozsvějící se veřejný koncertní provoz nabízel příležitosti k uplatnění velkého množství skladeb, kritická reflexe ve specializovaných i jiných periodikách přispívala k získání skladatelského renomé. Je nutno předpokládat, že mnohý talent z těch, které se v domácích podmínkách plně nerozvinuly, by byl za odlišných okolností vyzrál a došel i širší publicity. Vždyť skladby F. X. Brixiho, ač ani jediná nevyšla tiskem, byly ve své době rozšířeny ve středoevropském okruhu velmi hojně. Lze si představit, oč většího rozšíření by byly dosáhly ve formě tisků. Navíc zde působila skutečnost, že existence orchestrálního hráče v rezidenčních kapelách či divadelních orchestrech v cizině byla ekonomicky plně uspokojující, a proto se tu skladbě věnovalo poměrně malé procento těchto hudebníků. Tím odpadla řada potenciálních autorů jen zcela průměrných nebo podprůměrných, které doma systém hudebního provozu a sociální tlak přímo nutily ke komponování. Dále je nutno vzít v úvahu, že skladatelé, kteří tak výrazně zasáhli do hudebního dění v evropském kontextu, odešli do ciziny často až kolem svého dvacátého roku a někdy i později; podstatnou část svého hudebního vzdělání získali tedy v domácím prostředí. Tento fakt je svědectvím o vysoké úrovni hudebního života a hudebního školství v českých zemích.

Pohled na skladatelskou produkci, jež tehdy u nás vznikala, bude pravděpodobně prohlouben dalšími výzkumy. Tím, že se pozornost muzikologů obrátila zprvu k vý-



razným osobnostem, jež odešly do zahraničí, zůstala tvorba skladatelů uplatňujících se v domácím prostředí, s výjimkou F. X. Brixioho, stranou zájmu. Teprve později byl objeven význam autorů jako K. B. Kopřiva, V. Kalous, J. Bárta, A. Laube a je pravděpodobné, že budoucí výzkumy osvětlí další zajímavé skladatelské zjevy. I když je tedy nutno připustit, že podmínky v zahraničí odlákaly domácímu hudebnímu životu větší díl talentovaných skladatelů, lze nicméně uvedenými okolnostmi alespoň zčásti osvětlit tuto disproporci mezi celkovou úrovní domácí skladatelské produkce a tvorbou autorů uplatňujících se v cizím prostředí.

**DOBOVÉ POJETÍ INTERPRETA** Období let 1740—1810 bylo etapou, kdy se začalo měnit nejen postavení skladatele, ale i interpreta. Vedle hudebníků pevně připoutaných ke šlechtickým rezidencím nebo kúřům se vytvářely nové typy hudebníků, kteří buď přijímali zaměstnání ve sféře měšťanského provozu, především v divadelních orchestrech, nebo se snažili uplatnit jako nezávislí umělci, koncertující v prostředí šlechtickém i měšťanském. I to ovšem byl teprve počátek procesu, který se plně rozvinul až ve století následujícím. V českých zemích byly tyto změny zpočátku velmi nevýrazné, větší zřetelnosti nabyly až na přelomu století.

Pro české země bylo v tomto období příznačné především mimořádné množství výkonných hudebníků, daleko přesahující možnosti domácích institucí.

Základní orientaci nám může v tomto směru poskytnout opět Dlabáčův slovník. Pro období 1740—1810 uvádí celkem 1127 hudebníků (kromě 40 vokalistů, kteří se při různých produkcích výrazně uplatnili jako sólisté). Z tohoto počtu mělo podle Dlabáče hudbu jako hlavní povolání 775 hudebníků. K tomu je nutno připočítat ještě 176 řádových varhaníků a ředitelů kúru – celkem tedy to bylo 951 lidí. U dalších 209 jmen byla podle Dlabáče hudební činnost spjata s jiným občanským povoláním, jež bylo hlavní; u 65 hudebníků není známo, zda hudba byla jejich hlavní profesí. Že množství lidí, kteří byli nějakým způsobem spjata s provozováním hudby, bylo tehdy v českých zemích mimořádné, to shodně dokládají doboví pozorovatelé i dochované dokumenty. Tak například při sčítání lidu v roce 1770 v 952 popisných číslech Starého Města pražského žilo více než 200 lidí, kteří měli hudbu jako své povolání. Na Novém Městě, kde bylo domů více, byl počet hudebníků ještě vyšší. V tom nejsou zahrnuti studenti, fundatisté a hudebníci z řeholních řádů, takže skutečný počet těch, kteří měli hudbu jako hlavní nebo vedlejší povolání, zřejmě uvedená čísla značně překračoval. Tato čísla zároveň naznačují, že údaje uváděné Dlabáčem byly ve skutečnosti ještě podstatně vyšší, zvláště vezmeme-li v úvahu stupeň decentralizace tehdejší hudební kultury.

**TYPOLOGIE INTERPRETŮ** Vcelku lze tehdejší výkonné hudebníky rozdělit do dvou skupin. První tvořili hudebníci bez jakékoliv vazby na určitou instituci. Byli to jednak lidoví hudebníci, tj. hudebníci hrající hudbu spontánní tvořivosti ve svém venkovském regionu, a dále šumaři. Na rozdíl od lidových hudebníků byla pro šumaře hudba důležitým zdrojem vedlejšího nebo i hlavního příjmu.

Druhou skupinu tvořili hudebníci s určitou, většinou písemně fixovanou vazbou k některé instituci nebo organizaci. Byli to členové literátských bratrstev, dočasní hudebníci typu vokalistů, členové hudebních cechů a městští trubači, hudebníci ve šlechtických službách, hudebníci – členové řeholních řádů, divadelních orchestrů a vojenských kapel, kantoři, varhaníci a regenschoriové. Z nich můžeme členy literátských bratrstev jednoznačně označit jako hudební amatéry. Vokalisté byli studenti

a o jejich profesi se rozhodovalo později. Ostatní lze počítat mezi tehdejší hudební profesionály.

Hranice mezi hudebním profesionálem a amatérem byla ovšem tehdy v českých zemích – stejně jako jinde v Evropě, s výjimkou velkých dvorních rezidencí – poměrně neostrá. Zejména u řádových hudebníků lze často těžko určit, do jaké míry jim byla hudba pouhým vítaným vyplněním volných chvil a do jaké míry povoláním. Mezi hudební profesionály lze počítat především řádové regenschori a varhaníky, i když i oni byli v určitých obdobích svého života pověřováni jinými, s hudbou nesouvisejícími úkoly. Obdobné to bylo i u světských hudebníků. Členové šlechtických kapel byli lokaji nebo úředníky, kantoři měli na starosti i vyučování nehudebním předmětům, měšťtí trubači byli často měšťtany a majiteli domů, hudebníci divadelních orchestrů se někdy po skončení stagiony živili nehudebním povoláním.

Mnozí, i dobově velmi renomovaní hudebníci, vyměnili v určitých obdobích svého života hudbu za nehudební povolání: stali se šlechtickými úředníky, obchodníky aj. Naopak dobrá hudební průprava z mládí přišla vhod mnohým, kteří se z těch či oněch důvodů neprosadili ve svém nehudebním povolání. Z českých zemí jsou známy případy, kdy se neúspěšní obchodníci nebo bývalí řádoví kněží stali vojenskými hudebníky, hráči šlechtických kapel nebo divadelních orchestrů. Bariéry profese nebyly zdaleka tak silné a neprostopné jako v pozdějších dobách.

Přispíval k tomu především způsob hudební průpravy. Zejména fundace a řádové školy poskytovaly v podstatě totéž hudební vzdělání budoucím hudebním profesionálům, lékařům, obchodníkům, právníkům, úředníkům a kněžím. Fundace zároveň přispívaly k tomu, že velký počet hudebníků měl solidní středoškolské vzdělání a mnozí i kurs filozofie na univerzitě, který byl tehdy předpokladem studia všech dalších univerzitních oborů. Velmi často se studenti až po absolvování tohoto kursu rozhodli cele se věnovat hudbě.

Dlabač uvádí celkem 87 hudebníků, kteří prošli fundací a jimž se hudba stala hlavním povoláním; skutečný počet musel být mnohonásobně vyšší. Podle Dlabače nadto 61 profesionálních hudebníků absolvovalo filozofii, 11 filozofii a teologii (do tohoto počtu nejsou zahrnuti řádoví a světští kněží), 6 filozofii a práva.

Úroveň hudební průpravy musela být často značně vysoká i na nejnižších stupních škol. Svědčí o tom skutečnost, že do fundací byli přijímáni chlapci 8—11letí, kteří museli předvést značný stupeň hudební dovednosti minimálně ve zpěvu; přitom většinu vycvičili místní kantoři nebo regenschoriové často ve velice malých lokalitách. Dalším dokladem úrovně hudební průpravy je skutečnost, že řada chlapců po vyjití místní školy rovnou nastoupila jako varhaníci, kůroví hudebníci nebo školní pomocníci, a to často již v patnácti letech. Jsou známy i případy, kdy významní interpreti, zejména hráči na dechové nástroje, byli přijati do kapely v cizině a předtím se vzdělávali v hudbě pouze v místě svého venkovského rodiště. Většina interpretů, jež si později získala jméno ať už doma nebo v cizině, však prošla školou některého řádu nebo měla možnost studovat u některého významného interpreta buď doma, nebo v cizině.

Dlabač zaznamenal speciální výuku u domácího výkonného umělce u 48 hudebníků, studium u některého známého interpreta nebo pedagoga v zahraničí u 29 hudebníků. Řada pozdějších renomovaných varhaníků prošla výukou J. Segeru, jako věhlasný pěvecký pedagog působil v Praze v druhé polovině 18. století hudebník italského původu L. Biaggio, hornisty vyučoval často J. Matějka, houslisty F. Mensi, violoncellisty B. Štastný. Na vyškolení do zahraničí byli posíláni chlapci z českých zemí nejčastěji do Drážďan, a to nejen vokalisté, ale především hráči na lesní roh. Nejčastěji se tam jejich učitelé stali opět hráči českého původu, hornisté K. Houdek a A. J. Hampel.

I když do vzniku konzervatoře nebyl způsob výuky nijak institucionalizován a interpreti měli tudíž průpravu nejrůznější úrovně, přece mnozí usilovali o co nejlepší hudební vzdělání: znamenalo to vždy i lepší společenské postavení a větší ekonomický efekt.

**SOCIÁLNÍ POSTAVENÍ HUDEBNÍKŮ** Sociální postavení tehdejších hudebníků lze dokumentovat několika údaji. I když jsou dochovány náhodně a nejsou reprezentativní, přece poskytují určitý obraz o tom, jak byla která vrstva hudebníků honorována. (Vzhledem k značnému pohybu hodnoty měny v tomto období byly vybrány údaje časově nepřímější vzdálené, z let 1760—1777.)

roční plat K. Dittersdorfa, maestra kapely biskupa Schaffgotsche na Jánském vrchu roku 1776	cca 3000 zl
roční plat maestra šlechtické kapely v Hořticích roku 1770 (zahrnoval i příspěvek na oděv)	250 zl
finanční odměna v téže kapele za složení 1 tria, kvartetu nebo skladby pro dechy roku 1770	1 zl
roční plat kapelníka kapely biskupa Egka v Kroměříži roku 1761	350 zl
průměrný roční plat hudebníka v téže kapele roku 1760 (průměrný plat všech biskupových zaměstnanců byl 120 zl)	150 zl
týdenní plat hlavního herce (zpěváka) Brunianovy společnosti v Praze roku 1769	9 zl
týdenní plat všech instrumentalistů téže společnosti dohromady roku 1769 (bylo jich asi 8—10)	8 zl
týdenní plat sólového tanečníka Göttersdorfovy společnosti v Praze roku 1777	12—15 zl
týdenní plat dvanáctičlenného instrumentálního tělesa téže společnosti dohromady roku 1777	28 zl

Hudba jako jediný zdroj příjmů mnohdy hudebníka neuživila. Proto se vyskytovala zejména v Praze a v Brně od sedmdesátých let kombinace několika hudebních profesí, které zřejmě teprve ve svém souhrnu dávaly uspokojující hmotné zajištění. Nejčastější byla kombinace hráče divadelního orchestru a hudebníka na kůru; někteří byli ještě zároveň hudebníky ve šlechtických službách.

Že hudba často neposkytovala výkonným umělcům plné existenční zajištění neznamená, že mnozí z nich nebyli profesionály, tj. odborníky s plnou mírou příslušného vzdělání a talentu. To se týká zejména ředitelů kůru, varhaníků, některých kantorů a hráčů na kůrech nebo v divadelních orchestrech. Další vývoj směřoval ovšem k tomu, že se nejlepší hudebníci profesionalizovali i existenčně: hudba se jim

stávala jediným povoláním a hlavním zdrojem příjmů. U ostatních zůstávala jen vítaným finančním přílepením nebo koníčkem. Tento proces u nás nevýrazně začal v druhé polovině 18. století, plně se však realizoval až ve století následujícím.

**ROZVRSTVENÍ HUDEBNÍCH PROFESÍ** Čísla, jež poskytuje Dlabač, nám dávají zhruba představu o rozvrstvení hudebních profesí těch hudebníků, u nichž hudba byla hlavním povoláním (údaje zahrnují i hudebníky českého původu působící v zahraničí). Slovník uvádí 220 hudebníků ve šlechtických službách (sem jsou počítáni instrumentalisté, zpěváci, hudební pedagogové), 176 řádových regenschoriů a varhaníků, 88 světských regenschoriů, 78 světských varhaníků, 89 instrumentalistů bez určité vazby na nějakou instituci, 79 kúrových zpěváků a instrumentalistů, 58 členů divadelních orchestrů, 50 kantorů výrazně orientovaných na hudební výuku, 32 vojenských hudebníků, 14 zpěváků (mimo kúr), 16 divadelních kapelníků, 15 dvorních kapelníků, 2 městské hudebníky, 24 hudebníků označených prostě jako „musicus“. O struktuře hudebního života v českých zemích jasně vypovídá srovnání počtu hudebníků uplatňujících se v určitých oborech doma a v zahraničí. Tak z celkového počtu 220 hudebníků ve šlechtických službách jich působilo v zahraničí 185, z 89 tzv. volných instrumentalistů 65, z 16 divadelních kapelníků v zahraničí 13, z 15 dvorních kapelníků 14. Zato z 58 hráčů divadelních orchestrů jich působilo v zahraničí jen 19, ze 79 kúrových hudebníků 3, ze 32 vojenských hudebníků 5.

Hlavní typ hudebníků nezávislých na rezidenčním provozu představovali v českých zemích hráči divadelních orchestrů. Ostatních tzv. volných instrumentalistů nebylo tehdy u nás ve sféře koncertantní hudby mnoho, jistě jich však byla řada ve sféře hudby šumařské. Mnozí hudebníci, kteří odešli ze zrušených kapel, vytvářeli seskupení hráčů na dechové nástroje, najímaná k nejrůznějším příležitostem. Máme zprávy o takových skupinách hráčů pocházejících z českých zemí, kteří se uplatňovali v cizině. Je pravděpodobné, že podobná seskupení existovala i u nás.

V té době už v českých zemích vyrostli výrazní sólisté, i když se většinou ještě zcela neosvobodili ze závislosti na šlechtickém či církevním prostředí. Najdeme je především mezi varhaníky: vedle J. Segera, který patřil bezpochyby k evropské špičce, to byli J. Kř. Kuchař, V. Praupner, J. Kř. I. Wolf, kteří zároveň působili jako pedagogové; jejich školou prošly celé generace českých hudebníků, ať už jako fundatisté nebo přímí žáci v oboru varhan. I jména dnes zcela zapomenutá jako právě varhaník J. Kř. I. Wolf, působící v letech 1748—1788 u Sv. Víta, měla evropskou pověst. Wolfovi věnoval své vydání Sorgeovy nauky o generálbasu přední evropský hudební teoretik F. W. Marpurg.

Mimo oblast chrámové hudby v šlechtickém, měšťanském nebo veřejném koncertním provozu se objevovala od osmdesátých let soustavně určitá jména. Výraznou osobností byl zejména F. X. Dušek, který spolu se svou ženou, zpěvačkou Josefínou Duškovou, představuje v našem prostředí první typ koncertního umělce v novodobém slova smyslu, spojujícího koncertní činnost s činností pedagogickou. Kolem přelomu století najdeme pak už celou řadu jmen domácích umělců, kteří soustavně koncertovali sólově na kúrech pražských chrámů, ve veřejných sálech nebo na soukromých koncertech. Žádného z našich domácích hudebníků nemůžeme zahrnout pod pojem novodobého cestujícího virtuosa, uplatňujícího se převážně v mezinárodním veřejném koncertním provozu. Všichni sólisté tohoto typu z čes-

kých zemí žili v cizině. Dlabač jich uvádí dvanáct a jsou mezi nimi umělci, kteří tehdy patřili k evropské špičce (např. J. L. Dusík, J. Kř. Krumpholz, J. V. Stich-Punto aj.).

**DOBOVÉ MYŠLENÍ O HUDBĚ** K přehledu způsobů šíření hudby, charakteru repertoáru, typologie skladatelů a výkonných umělců patří i přehled dobového myšlení o hudbě. V 18. století vzrostl v evropském kontextu prudce počet teoretických úvah, které se zabývaly postavením a významem hudby jako umění. Dobové myslitele, kteří ovlivňovali myšlenkový pohyb v této sféře v období let 1740—1810, zajímaly především vyjadřovací schopnosti hudby. Jejich analýzy a hodnocení závisely na tom, zda autoři vycházeli z dobové teorie o napodobování, jež se zrodila ve Francii (Batteux), nebo zda spíše náleželi k názorovému okruhu ovlivněnému výrazovým principem, který měl kořeny v myšlení anglických filozofů (Harris, Avison aj.). I ve Francii ovlivnili osvícenské pojetí hudby především filozofové (Diderot, Rousseau). Vcelku však měly dobové názory na hudbu v období klasicismu empirický, z dobové praxe odvozený charakter. Tento moment vystupoval velmi zřetelně zejména v německých oblastech, kde estetické názory utvářeli skladatelé nebo komponující teoretikové. Příznačné bylo, že teoretickými úvahami o možnostech a schopnostech hudby byly proniknuty i nejlepší dobové pedagogické příručky (J. J. Quantz, L. Mozart, C. Ph. E. Bach). Z tohoto čilého myšlenkového ruchu se rodily teoretické reflexe, jež po polovině století – v souladu s rostoucí estetickou autonomií hudby – dospívaly k chápání hudby jako samostatného specifického uměleckého odvětví. Vedle nejčastěji zkoumané otázky vyjadřovacích schopností hudby stál v popředí i problém „stylů“, a to už nejen z hlediska stylů různých hudebních druhů (dobově diskutovaný styl operní, duchovní, komorní), ale především z hlediska specifiky národních stylů, německého, francouzského a italského. Z těchto úvah se také zrodila pro klasicismus příznačná teorie o „smíšeném vkusu“. Předmětem teoretické reflexe byla ovšem jen hudba komponovaná; zcela mimo pozornost teoretiků zůstávala hudba lidová a všechny další typy nekomponované hudby.

Od čilého myšlenkového ruchu v Anglii, Francii a Německu se tehdejší situace v českých zemích výrazně lišila. Je jednou z absurdit vývoje hudby u nás, že v období, kdy hudební praxe byla maximálně intenzivní a rozvinutá, nedošlo až na drobné výjimky k jejímu teoretickému hodnocení. Důvody je třeba hledat mimo hudební oblast. Byla to především historickými podmínkami zaviněná nízká úroveň teoretického myšlení u nás a svou roli zde hrálo i přerušování kontinuity ve vývoji jazyka jako nástroje vyšší myšlenkové komunikace. Avšak ani v německy či latinsky psané literatuře českých zemí se nedochovaly původní teoretické práce z oblasti hudby, i když v Dlabačovi nalezneme zprávy o obhajobách několika prací s hudební tematikou na pražské univerzitě v druhé polovině 18. století.

**PŘÍRUČKY PRO VÝUKU TEORIE** Základy hudební teorie byly vyučovány na řádových středních školách; dosvědčuje to obecně rozšířená znalost generálbasu,

jež byla předpokladem pro řadu hudebních profesí, především pro ředitele kůrů a varhanfky. K výuce kontrapunktu se u nás používaly osvědčené německé a rakouské příručky (zejména Gugl, Fux a Marpurge, po roce 1800 Albrechtsberger), i když se v druhé polovině 18. století nejuznávanější z nich, Fuxův *Gradus ad Parnassum*, už ocitala v rozporu s dosaženým stadiem stylového vývoje, zejména v oblasti světské hudby instrumentální.

Některí varhaníci si pořizovali zřejmě pro vlastní potřebu nebo pro výuku svých žáků rukopisné výtahy či drobná kompendia z cizích příruček.

Takové stručné rukopisné texty jsou dochovány poměrně hojně v němčině i češtině. Málokdy jsou datovány; většinou však byly příručky velmi starého data opisovány znovu a znovu. Neobsahují teoretické úvahy, jsou zaměřeny ryze prakticky. Jde buď o stručné základy harmonie, nutné pro varhanní hru, nebo o učebnice všeobecné hudební nauky. Výklad postupuje podle intervalů, podstatnou část tvoří notové příklady. Názvy kapitol bývají uváděny latinsky, odborné termíny jsou psány rovněž latinsky, případně ještě přeloženy. Některé příručky mají předlohu v cizojazyčné příručce, jiné jsou samostatně zpracovanými texty.

Nejstarší datovaná česky psaná učebnice *Fundamenta pro organo* („Jakubu Jiskovi v škole Loukovské“) je z roku 1753. Pod tímž názvem se dochoval opis krátké učebnice, připisované neopodstatněně F. X. Briximu. Východočeský kantor M. Broulík si roku 1771 opsal německou učebnici generálbasu z vídeňského pramene. Roku 1775 si Broulík napsal českou učebnici generálbasu, vlastně tabulky intervalů a varhanních hmatů („*Fundamentum pro General-Bass, gak se dobrze hrati ma General-Bass, aby se nebrali kvinty po sobě dolu ani zhuru*“). Z roku 1785 pochází česky psaná hudební nauka kantora J. J. Nováka z Černčic u Opočna. Vytvořil ji podle knihy M. Gugla *Fundamenta Partiturae* (Augsburg 1727<sup>1</sup>, 1757<sup>2</sup>, 1777<sup>3</sup>). Český překlad Guglovy učebnice si pořídil roku 1761 školní rektor ve Šlapanicích u Brna L. Tíray. V devadesátých letech byla pro dceru hořovického učitele J. P. Slavíka napsána česká učebnice hry na varhany a cembalo, obsahující i teoretické poznatky. I na začátku 19. století se objevovaly podobné rukopisné učebnice generálbasu, většinou anonymní a velmi stručné. Z téže doby jsou doloženy opisy nebo výtahy tištěných učebnic (zejména J. Albrechtsbergera).

Všechny tyto příručky pocházejí ze škol a far. Nevyskytují se v zámeckých a klášterních knihovnách, kde byly k dispozici tištěné učebnice. Jedinou známou výjimku představuje česko-latinsky psaná rukopisná příručka z benediktýnského kláštera v Rajhradě („*Schala, to jest základ muzyky*“).

V české jazykové sféře představuje v tomto období rozsahem i pojetím vrchol spis Jakuba Jana Ryby, který byl napsán v letech 1799—1800, tiskem však vyšel až roku 1817 (*Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnímu*). Byl zamýšlen jako první díl čtyřsvazkového celku; mělo následovat *Uvedení ke zpěvu a hraní houslí, Začátkové pro klavikord a Uvedení k generálnímu basu*.

Na rozdíl od všech starších českých příruček Rybova práce překračuje rámec bezprostředních praktických potřeb a poprvé vnáší do českého písemnictví o hudbě podněty a problémy, které navozují obecnější teoretické uvažování. Vydaná část poskytuje poučení o základních otázkách hudebně technických, akustických a estetických. Na závěr je připojen slovník hudebních termínů, kde jsou abecedně řazeny výrazy a pojmy z oblasti hudby a kde vedle českého názvu je uváděn termín německý, italský, francouzský a případně latinský. Rybova kniha čerpá ze starších i novějších prací zahraničních. Dochovaný inventář autorovy knihovny vypovídá o jeho zdrojích. Ryba měl k dispozici slovníky Forkelův a Gerberův, spisy Hillerovy, Daubeho, opis Kircherovy *Musurgia universalis* a dalších; znal zcela jistě Fuxův *Gradus ad Parnassum*, snad i Matthesona, Quantze, Kuhnaua; ze starší české literatury pravděpodobně neznal nic. Pozoruhodný je výběr prací, které si autor v odlehleém působišti dokázal shromáždit, stejně jako jeho snaha poskytnout venkovským kantorům,

jimž byla práce určena, poučení na úrovni nejlepších zahraničních příruček. Hodná obdivu je i jazyková úroveň Rybovy práce, ostře se odlišující od jazykové bezradnosti a topornosti starších českých rukopisů. Při přesnějším propracování terminologické výbavy hudební teorie Ryba systematicky hledal adekvátní české výrazy pro cizí odborné termíny. To, že se jich v praxi ujala jen malá část, nijak nesnižuje hodnotu jeho úsilí.

I mezi skladateli z českých zemí, působícími v zahraničí, byli autoři teoretických spisů. Pokud je zatím známo, jejich práce však v době svého vzniku nedošly v českých zemích rozšíření ani ohlasu.

Učebnice kompozice F. X. Richtera *Harmonische Belehrungen oder gründliche Anweisung zu der musicalischen Tonkunst und regulären Composition* vznikla v letech 1765–1784 a je dochována jen v opisech, tiskem nevyšla. Je psána pod silným vlivem Fuxova *Gradus ad Parnassum* a klade velkou váhu na vokální kontrapunkt. Zajímavé však je, že zcela pomíjí generálbas, který tehdy ještě tvořil jádro všech učebnic kompozice. Zatím je těžké určit, zda pasáže o generálbasu vynechal Richter proto, že k jejich výuce používal jiných, tehdy běžných učebnic, nebo proto, že si uvědomoval, že vzhledem ke stylovému posunu přestává generálbas hrát klíčovou roli. Stejně tak nelze zatím rozhodnout, zda mimořádný důraz, jež Richter kladl na vokální kontrapunkt v době, kdy byl s výjimkou duchovních skladeb pokládán za zastaralý, je důkazem vazby na starší tradici, nebo naopak dokladem toho, že si autor uvědomoval životnost kontrapunktických postupů, jež znovu zhodnotili ve svých vrcholných dílech Haydn a Mozart.

Ze zcela jiných dobových i stylových kontextů vyrostlo nejvýznamnější a nejobsáhlejší teoretické dílo, jež tehdy vzešlo z pera autora českého původu – soubor učebnic A. Rejchy (*Traité de mélodie* – 1814, *Cours d'harmonie pratique* – 1818, *Cours de haute composition musicale* – 1824–26, *L'art du compositeur dramatique* – 1833). Tiskem vydané, překládané a v praxi velmi používané spisy patří však nejen dobou svého vzniku, ale především svým celkovým estetickým zaměřením již epoše romantismu.

Vedle Rybova spisu se zřetelným hudebně vzdělávacím posláním vznikaly na českém území kolem přelomu století specializované práce, většinou školy nástrojové hry.

V roce 1807 napsal W. Hause, pozdější profesor pražské konzervatoře, školu hry na housle v české i německé řeči. Pro tehdejší poměry u nás je příznačné, že pro malý počet subskribentů škola nevyšla tiskem, byla však prodávána v opisech. Na konci 18. století napsal emauzský benediktýn A. Šenkýř školu hry na violu, jež rovněž nevyšla tiskem. Teoretická problematika hudebních nástrojů se objevil v latinsky psaném encyklopedickém díle vzdělaného křižovníka J. K. Rohna *Nomenclator artificum et mechanicum* (Praha 1764–68). Popisy jednotlivých nástrojů včetně řady technických detailů reflektují tehdejší stav instrumentáře v českých zemích a pro nás jsou dnes velmi cenným pramenem. Dochovala se zpráva, že na Moravě napsal latinské pojednání o starých nástrojích, jež obsahovalo i nákresy, piarista A. Brosmann.

**HISTORICKY A ESTETICKY ZAMĚŘENÉ PRÁCE** Ve srovnání se slabě zastoupenými hudebně teoretickými pracemi byla u nás poměrně značně rozvinuta historická dimenze myšlení o hudbě, již podnítilo a dále usměrňovalo osvícenské dějepiscectví.

Osvícenští historikové Voigt a Pelcl byli také prvními autory specializovaných, na hudební problematiku zaměřených prací – prvních biografii skladatelů z českých zemí, jež vyšly v sedmdesátých letech (viz s. 222). Voigt napsal mimo to další významné hudebně historické stati o duchovním zpěvu u nás (*Von dem Alterthume und Gebrauche des Kirchengesanges in Böhmen*, 1775), a o hudebních nástrojích (*Etwas über die musikalischen Instrumente der slavischen Völker besonders der Böhmen*, 1788), k níž Dlabáč připojil studii o varhanách v Čechách s dispozicí nejvýznamnějších pražských i mimopražských nástrojů. Zájem o problematiku literátských bratrstev, liturgického zpěvu a zpěvníků doby předbělohorské se objevil v několika anonymních statích z devadesátých let. V téže době také vznikly

první pokusy o souhrnné pohledy na vývoj umění u nás (Dlabač: *Abhandlung von den Schicksalen der Künste in Böhmen*, 1798 a F. X. Němeček: *Züge aus der Geschichte der Wissenschaften und des Geschmacks in Böhmen*; napsáno 1794, publikováno 1804). Dobově oblíbený historicko-statistický typ práce představovala ročenka *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (1796), jež usilovala souhrnem spousty dílčích, většinou nekomentovaných údajů zachytit stav hudebního života ve Vídni a v Praze. Je to faktograficky cenný podklad pro další zpracování hudební historie té doby. Široký záběr do celku hudební kultury druhé poloviny 18. století učinil anonymní autor stati *Über den Zustand der Musik in Böhmen* (1799—1800, viz s. 222). Pozoruhodná je jeho metoda, s jejíž pomocí zahrnul do uceleného obrazu dobového hudebního dění hudební tvůrce, interprety, dobové možnosti provozování hudby včetně sféry diletantské, problematiku hudebního školství, operní provoz i působení hudebníků v zahraničí.

Dvěma díly dospěla hudebně historická práce českých zemí k evropské úrovni; obě publikace také svým ohlasem daleko přesáhly české země. Monografie F. X. Němečka o osobnosti a díle W. A. Mozarta (*Lebensbeschreibung des K. K. Kapellmeisters W. A. Mozart*, první verze 1798, druhá přepracovaná 1808) byla vůbec první prací věnovanou tomuto skladateli. Němeček stavěl především na vlastních zážitcích a paměti současníků, historické prameny považoval za pomocný prostředek. Proto jeho práce není v řadě detailů historicky přesná, má však nedocenitelnou hodnotu bezprostředně prožitého svědectví.

Druhým hudebně historickým dílem evropského dosahu je slovník B. Dlabace, bibliotékaře strahovské knihovny, vydaný roku 1815 (viz s. 222). Tímto dílem, k němuž autor již od osmdesátých let 18. století publikoval přípravné stati, vyvrcholily u nás v hudební oblasti osvícenské encyklopedické tendence. S velkým úsilím shromážděný obrovský materiál z hudebního a výtvarného odvětví (včetně uměleckých řemesel a zvonařství, zatímco literatura a divadlo zůstaly stranou) byl utříděn do několika tisíc biografických hesel. Celek je velmi osobitou hudebně historickou reflexí zejména období let 1740—1810, k němuž měl Dlabač časově nejbližše.

O úrovni hudebně estetického myšlení u nás hovoří jen málo dokladů. Pomineme-li estetickými názory prostoupené práce F. X. Němečka a některé pasáže v Rybově práci, pak jedinou specializovanou statí z daného období je třináctá, značně rozsáhlá kapitola zmíněné ročenky *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (1796), nazvaná *Betrachtungen über die Musik*. Je příznačným projevem dobového úsilí utříditi jednotlivé vědní a umělecké obory a odlišit vlastní vývoj umění od jejich teorie. Stať se podrobně zabývá samotným názvem hudba, dále původem hudby, jejími vlastnostmi a účelem; je pojednána i dobově důležitá problematika vkusu a zákonitosti hudební interpretace. Stať se celkově přiklání k názorům, jež od starší teorie napodobování směřovaly k soudobé estetice výrazového principu. Není myšlenkově originální, ale je svědectvím, že dobový stav evropského hudebně estetického myšlení byl v Praze znám.

**ZAČÁTKY HUDEBNÍ KRITIKY** Počátkem sedmdesátých let se u nás začala rozvíjet hudební kritika; neměla ovšem k dispozici specializovaná hudební periodika, jaká vycházela například v německých zemích. Týkala se téměř výhradně opery a hudebně divadelního podnikání vůbec. Vedle poměrně četných a podrobných kritik činoherní sféry zaujímal kritika hudebně divadelních představení jen velmi skrom-



né místo, což neodpovídalo skutečnému kvantitativnímu poměru činoherních a hudebních děl. Pravděpodobně první kritikou, přesahující oblast divadla, byla recenze Myslivečkova oratoria *Tobio*, provedeného o velikonočních roku 1770 na kůru křižovnického kostela v Praze. Vyšla tiskem 28. dubna téhož roku v časopise *Die Unsichtbare* a byla doplněna dobově příznačnou oslavnou básní, z níž se dozvídáme i jména sólově se uplatnivších instrumentalistů. Směrem k přelomu století přibývalo kritik z oblasti koncertního provozu, zprávy o pražském hudebním životě od domácích autorů se v cizím tisku začaly objevovat po založení lipských *Allgemeine musikalische Zeitung* (1798).

**HUDBA V DOBOVÉ KULTUŘE LET 1740—1780** Na závěr našich úvah o vývoji hudby v českých zemích v období let 1740—1810 je třeba zodpovědět otázku, jaké bylo postavení hudby v celku tehdejší dobové kultury. Dané období se z hlediska měnícího se významu jednotlivých uměleckých odvětví člení na dvě vzájemně odlišné etapy: na léta 1740—1780 (myšleno zaokrouhleně: léta čtyřicátá až osmdesátá) a na léta 1780—1810.

Až do osmdesátých let se na celkové tvářnosti kultury v českých zemích podílela především všechna výtvarná umění, architektura a hudba, tedy odvětví, která mohla účinně sloužit oficiální protireformační ideologii, měla řadu bohatých objednavatelů a plně strukturovanou síť institucí. Žádné z těchto odvětví výrazně nepřevládalo. Na druhé straně byl vývoj některých uměleckých odvětví, zejména divadla a literatury, zcela podvázán.

Některá umění se vyvíjela rovnoměrně ve všech svých odvětvích, jiná byla zastoupena jen některými svými obory. Nejúplněji byla u nás tehdy pravděpodobně rozvinuta architektura (v praxi se uplatňovala všechna její odvětví včetně architektury zahradní) a dále sochařství. Z malřství se nejsilněji rozvíjela nástěnná malba monumentálního typu, mnohem slaběji drobnější malba závěsná (krajina, zátiší, portrét). Ani hudba nepokrývala stejnoměrně všechny sféry. Obdobně jako v malřství dominovala monumentální nástěnná malba, rozvíjela se především veškerá hudba spjatá s liturgií. Některé dobově typické kompoziční druhy nebyly zastoupeny vůbec, nebo jen mizivě (viz s. 269). U literatury a divadla pak vzhledem k historickým podmínkám nelze o úplném druhovém zastoupení vůbec mluvit. Výjimku představovala lidová slovesnost, která vzhledem k slabému zastoupení česky psané literatury uměleckého typu získala v 18. století zcela nový význam a funkci, neboť se stala důležitou představitelkou domácí slovesné tvorby. Byly v ní zastoupeny všechny hlavní typy – lyrika, epika a lidové divadlo – ve značném druhovém bohatství; dominantní postavení měla píseň.

Mezinárodní kontakty byly ve všech prosperujících odvětvích velmi silné a odpovídaly nadnárodnímu charakteru tehdejšího umění. Ve výtvarných odvětvích i v hudbě byly dány především silnými vazbami na Itálii, Vídeň a jižní Německo. Ve všech výtvarných odvětvích i v architektuře byl ovšem podstatně silnější příliv uměleckých osobností ze zahraničí než odliv domácích sil do ciziny: v té době u nás pracovala celá řada zahraničních výtvarných umělců a architektů. V hudbě naopak

mnohonásobně převažoval export nad importem. I když hudebníci ze zahraničí u nás v té době také působili, byl jich ve srovnání s množstvím hudebníků českého původu, kteří našli uplatnění v cizině, nepatrný počet.

**HUDBA V DOBOVÉ KULTUŘE LET 1780—1810** V období let 1780—1810 se celá situace podstatně změnila. Všechna výtvarná odvětví a architekturu postihla stagnace, ztratily dosavadní nejdůležitější a nejbohatší objednavatele – církve a postupně i šlechtu. Noví objednavatelé nedisponovali zdaleka takovými prostředky. Měšťanstvo, jež stavělo činžovní domy, a stát, který dával stavět úřední budovy, měly zájem především na užitné hodnotě objektů, a nikoliv na nákladné výzdobě. Úroveň výtvarných umění a architektury rychle klesala: architektura se postupně měnila spíše ve stavitelství, malířství a sochařství klesaly až na živnost. Hudba nebyla proměnou ekonomických a společenských vztahů zdaleka tolik dotčena. I když byly zredukovány instituce, na nichž byla do značné míry závislá, zůstal nicméně zachován kostelní kůr jako důležitá dobová opora hudebního provozu. Kromě toho začaly zvolna vznikat vazby nové. Hudba tak získala dominantní postavení a jediná ze všech odvětví prožívala plný rozvoj.

Kromě hudby se široce rozvíjela i oblast literatury a divadla. Protože však v těchto odvětvích došlo k hlubokému narušení vývoje, byl jejich rozvoj svízelný a pomalý. Kvantita produkce a její kvalita nebyly v rovnováze, jako tomu bylo v hudební oblasti. Specifická byla situace v literatuře, kde došlo k jazykovému dělení: náročná díla, ať už vědního nebo uměleckého typu, byla psána i nadále německy (ve starší době latinsky), česky byla psána převážně jen literatura pro lid (knížky lidového čtení) a literatura potřebná k církevnímu obřadu (zpěvníky, modlitební knížky). Přes veškerou snahu nepřinesl podstatný obrat ani rozvoj česky psané lidovýchovné literatury. Měla samozřejmě prvořadý buditelský význam, její umělecká úroveň však byla většinou nízká. Náročná česky psaná literatura teprve začala podnikat první krůčky v oblasti překladů a poezie. Tato situace ovlivnila rozvoj hudebních druhů spjatých se slovem hluboko do šedesátých let 19. století.

Podstatný rozvoj prožívalo divadlo; společenským významem brzy předčilo hudbu. Z obdobných důvodů jako u literatury však umělecké výsledky nejsou s hudbou srovnatelné. Došlo však k základnímu kvalitativnímu zvratu: vzniklo české profesionálně provozované divadlo (*Vlastenské divadlo* 1786—1811). I když jeho existence netrvala dlouho a i když další rozvoj českého divadelního repertoáru byl nadále nadmíru svízelný, přece se už na přelomu století jasně rýsoval nový stav věcí, který pak byl charakteristický i pro vývoj po roce 1810. Hlavní těžiště uměleckého hledání se přesunulo – v souvislosti s požadavky národního obrození – do oblasti divadla a literatury. Hudba setrvala jako provozně silná složka, v níž však ve srovnání se silně pronikajícím novým evropským repertoárem hrála domácí produkce spíše stylově stvrzující roli.

PETR VÍT

Doba národního probuzení  
(1810-1860)



DEVATENÁCTÉ STOLETÍ JAKO PROBLÉM Na přelomu 18. a 19. století zjišťujeme v povaze hudební kultury českých zemí hlubinné pohyby, o nichž z perspektivy celého dalšího vývoje víme, že signalizovaly novou epochu. Je otázka, jak chápat tyto historicky nové jevy, nápadně vstupující do hry, jaký smysl třeba přiznat epoše, která se tam nepochybně zakládala.

Především se nám nabízí možnost analogie s předchozími hudebně dějinnými kategoriemi: mohli bychom opřít výklad o pojem 19. století a vymezit jej momenty, návaznými na dříve exponované kategorie osvícenství a klasicismu; tedy orientovat se v terénu 19. století kategoriemi nacionalismu a romantismu. Pojem 19. století je hudebně zcela smysluplný, vymezuje určitou badatelskou oblast (viz například speciální časopis *The 19. Century Music* a velkoryse pojatou ediční řadu *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*) a pracuj s ním ve významu epochy četné syntézy celoevropských dějin hudby (viz například G. Knepler: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, C. Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*) i syntézy dějin hudby velkých evropských národů a států. Také v naší hudbě má tento pojem svou tradici, a to právě ve vztahu k nacionalismu a romantismu. Je-li 19. století často nazýváno stoletím nacionalismu, pak zejména pro naše hudební dějiny má tradiční význam epochy zrodu a rozvoje české národní hudby, ve slohové rovině epochy českého hudebního romantismu.

Proti tomuto tradičnímu pojetí mohou existovat určité výhrady. Silně zdůrazněné nebo dokonce výhradně nacionální pojetí novodobého vývoje hudby v českých zemích by mohlo vést (a také skutečně vedlo) k zanedbání či dokonce popření faktu, že u nás krystalizovaly rozmanité alternativy dějinného vývoje, podmíněné perspektivou dvojjazyčné národní society. Tyto alternativy se sice nerealizovaly v rovině politické, ale staly se skutečností v rovině kulturní, zvláště hudební. Poměrně dlouhodobý jazykový utrakvismus mnohých částí hudební kultury českých zemí 19. století nakonec vyústil v existenci dominantní, dostředivé hudební kultury české a menšinové, odstředivé (za hranice mířící) hudební kultury českých Němců. Polární vztah těchto dvou složek, stýkajících se a potýkajících na území Čech a Moravy, tvořil – jak uvidíme v dalších výkladech – neodmyslitelnou součást novodobého vývoje naší hudby. Existuje zde však další skutečnost: zatímco tradiční představa 19. století jako epochy zrodu a rozvoje české národní hudby byla původně situována především do časového pole šedesátých až osmdesátých let 19. století, logika věci by nás dnes musela dovést k nutnosti vztáhnout nacionálně akcentovaný vývoj až k meznímu roku 1918, kdy se uskutečnily dlouhodobé tužby Čechů po politické a státoprávní svébytnosti. Pak by se ovšem vynořila otázka, jak vlastně chápat a pojmut další „hudební dějiny“, a to tvář v tvář masivnímu bloku epochy, odehrávající se od přelomu 18.

a 19. století až do roku 1918. Všechny důležité dobové hudební jevy by nám nepomohla pokrýt ani kategorie romantismu, spíše by limitovala jejich poznání, a to mnohem výrazněji, než jak činily v předchozích obdobích pojmy baroko a klasicismus. Novodobá kultura byla všude a také i u nás určována ve svém rozvoji řadou protikladně působících činitelů, které bránily nastolení slohové jednoty.

I když momenty romantismu a zejména nacionalismu nemůžeme samozřejmě pustit ze zřetele, uvedené problémy nás přivádějí k poznání, že na přelomu 18. a 19. století se začaly odehrávat hlubší změny. Vznik novodobého národního vědomí, které krystalizovalo z geneticky starších vrstev zemského patriotismu, a stejně tak romantismus jako pocit doby a styl myšlení byly následkem a výrazem obecnějších změn. Měnil se zde celý model kultury, a to v závislosti na přechodu vládnoucího společenského řádu od feudalismu ke kapitalismu. Tato změna modelu, typu kultury, byla celoevropským jevem, nicméně v našich domácích podmínkách měla výrazně zvláštní časovou dynamiku a povahu. Proměna zde probíhala v atmosféře složitého ekonomického, politického a kulturního zápasu rodící se české buržoazie, která se musela prosazovat nejen proti dřívějším společenským hegemonům (šlechtě a vyššímu duchovenstvu), ale i proti zpočátku všestranně silnější domácí buržoazii německé, podporované státním aparátem habsburské monarchie. Třídní a nacionální dvojedinost zápasu české buržoazie jako nositele nového typu kultury byla příčinou toho, že vývoj této kultury měl u nás zvláštní ráz i zvláštní důsledky.

**ZVLÁŠTNOSTI PRVNÍ POLOVINY STOLETÍ** Z těchto poznatků vyplývá, že nová epocha dějin hudby v českých zemích se na přelomu 18. a 19. století počala konstituovat v protikladu k mnohem hlubším dějinným vrstvám než pouze k bezprostředně předchozímu období 18. století a že její vývoj nelze uzavřít do hranic století devatenáctého: tyto hranice výrazně překračuje a ukončuje se vlastně až tam, kde se počínaly rodit základy hudební kultury epochy socialismu. Takto pochopené novodobé období našich hudebních dějin není samozřejmě jednolitě, v jeho průběhu existují dobře rozpoznatelné mezníky a vývojové fáze. První z nich je vymezena horní hranicí šedesátých let 19. století. Je to mezník dobře známý. V našem hudebním dějepisectví byl dokonce dříve až přeceňován, neboť se tvrdilo, že teprve v šedesátých letech se zrodila česká národní hudba. (Viz například spisek E. Chvály *Čtvrtstoletí české hudby*, vydaný v roce 1888: „*Čtvrtstoletí! Mžikem přelétnou přes ně dějiny světové; pro kulturní náš život značí však velice mnoho, pro české umění hudební takřka vše! Pětadvacet let; starší není také česká naše hudba, naše ve vlastním toho smyslu slova...*“) Ačkoli hudební fakta, potvrzující platnost tohoto mezníku, lze nacházet ve všech sférách našeho tehdejšího hudebního života (a bude se jimi podrobněji zabývat následující výkladový oddíl), je třeba na druhé straně podtrhnout i skutečnost, že první polovina 19. století není v žádném případě izolovaná od následujícího vývoje. Vždyť právě v prvních desetiletích 19. století vznikla silná a vlivná ideologická struktura dějinného češství, struktura symbolizovaných nacionálních látek, motivů a gest, která pak byla pro další vývoj české kultury významným a leckdy prvořadým pramenem inspirací.

Pokud jde o spodní hranici této první fáze vývoje naší novodobé hudební kultury,

nelze na přelomu 18. a 19. století nalézt hudebně smysluplný mezník, a volíme-li zde rok 1810, jsme si vědomi jeho relativnosti. S tímto rokem je především spjato otevření pražské konzervatoře (z podnětu utrakvistického spolku *Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen*), jednoho z prvních článků budoucí novodobé institucionální sítě. Kolem roku 1810 se seskupovaly i jiné perspektivní události. V roce 1806 byla například ukončena nadvláda italské opery ve Stavovském divadle ve prospěch pěstování zpěvoher v „národních“ jazycích nejdříve v němčině, ale velmi záhy i v češtině. Kolem roku 1810 se množily první pokusy o zhudebňování českých básnických textů (Doležálek, Ryba, Tomášek), k roku 1810 lze také vztáhnout první individuální domácí postoje k hudebnímu romantismu.

První fázi naší novodobé hudební kultury tedy vymezujeme léty 1810—1860 a je jinou věcí, že ji ve výkladu oddělujeme od pokračujících dějů let 1860—1938. Za prvé, v první polovině století se hustě kumulovaly různé přechodové jevy, splétalo se zde staré s novým, což si vyžaduje zvláštní pozornost. Za druhé, ačkoli se toto údobí už tradičně vysoce hodnotí, do žádné hudebně dějinné periody se u nás nevložit tak málo badatelské pozornosti jako do těchto let; úroveň poznatků je prozatím zcela nesouměřitelná s vědomostmi o údobích pozdějších.

Prvotní náhledy na tuto dobu nalezneme už v publikačním odkazu A. W. Ambrose. Ambros, který rozsáhlými pracemi podstatně přispěl k formování novodobé evropské hudební historiografie, mnohostranně zasahoval do uměleckého života Prahy třicátých až šedesátých let. Ve svých drobnějších statcích prozřavě rozpoznal a pochopil proces směřující k zrodu české hudby (ve smyslu „tschechische“, nikoliv už jen „böhmische“ Musik) a poodhalil i příčiny, které tento proces tehdy brzdily a zpomalovaly. Kritický pohled na první polovinu 19. století upřel rovněž O. Hostinský, jenž ji nazval „periodou virtuosů a pedagogů“ (*O nynějším stavu a směru české hudby*, 1885). Původní česká tvorba se Hostinskému jevila nepůvodní a málo umělecká, což se týkalo i Škroupova *Drátenka*. Posun v nazírání na tuto hudbu přinesla práce mladého Z. Nejedlého *Dějiny české hudby* (1903), která léta 1800—1860 pojala jako „dobu obrozeneckou“ a tím je výslovně zařadila do širšího kulturně historického rámce. Tento záběr Nejedlého pak vyvrcholil v autorově úctyhodném torzu monografie o Smetanovi (1. vyd. 1924—1933), které je vlastně rozsáhlým uceleným obrazem života české měšťanské společnosti obrozenecké doby. Tendence chápat hudební dění první poloviny 19. století prismatickým pojmu národní obrození se pak stala obecně přijímanou, ačkoli není bez problémů.

**POJEM „ČESKÉ NÁRODNÍ OBROZENÍ“** Pojem národní obrození náleží především obecným dějinám a literární historii. Česká historiografie věnuje tomuto tématu v posledních letech zvýšenou pozornost a pokouší se nalézt na toto klíčové období nové pohledy. Metodologické podněty k překonání narmnoze jednostranného přístupu k jevům českého obrození přinesl nejnověji literární historik V. Macura (*Znamení zrodu*, 1983) komplexním chápáním obrozenecké kultury jako typu i snahou bez předsudků formulovat obecné i specifické zákonitosti jejího vývoje.

Počátky českého národního obrození jsou kladeny do sedmdesátých až osmdesátých let 18. století, jeho vyvrcholení do čtyřicátých a padesátých let století devatenáctého a celý tento proces je chápán jako zvláštní součást rozmanitého utváření novodobých evropských národů. V rané fázi českého obrození se setkáváme s různými proudy a postoji: s ideou zemského vlastenectví, která vycházela

z vědomí sounáležitosti k historickému státnímu celku a z jazykového dualismu, dále s duchovním hnutím Seibtova okruhu, a zejména pak s mimořádnou vědeckou aktivitou v osvícenském dějepisectví a filologii. Právě historické a jazykovědné bádání, motivované zpočátku zemským patriotismem, vyústilo již tehdy v obranu českých dějin, v obranu svěbytnosti kulturního vývoje i v obranu českého jazyka. V této fázi osvícenské historiografie vznikaly i první příspěvky vztahující se k dějinám hudebního dění na domácím území a utvářely se první znaky novodobého historického myšlení o hudbě (Pelcl, Voigt, Dlabáč). Nejvlastnější vědeckou činnost s výraznou národně buditelem funkcí reprezentoval v této etapě filologický zápas o český spisovný jazyk. Do kvalitativně nové etapy vstoupilo národní obrození od prvních desetiletí 19. století, kdy Jungmann a Kollár, inspirování Herderovou filozofií, formulovali základní teze nacionální ideologie. Rozvinuli jednak Herderovu myšlenku o přirozeném státu s jedním národem i národním charakterem a nepřirozeném mnohonárodním státu, jednak myšlenku o promítnutí rozumu a charakteru národa do jazyka. Z těchto východisek dospěli k ryze jazykové teorii národa, a to tím, že národ ztotožnili prostřednictvím jeho charakteru s jazykem. V době, kdy sílil tábor hlásící se k programu jungmannovců, vystoupil osvícenec Bernard Bolzano s teorií národa, již koncipoval z hlediska utopického socialismu na mravním principu a základním požadavku rovnosti občanů, zatímco jazykovou otázku nepovažoval za nejdůležitější. Bolzanova teorie byla v této rozhodující fázi obrození zatlačena vítězíci jungmannovci, posílenými zejména „objevením“ Rukopisů.

V literatuře jungmannovské generace měla výjimečnou funkci Kollárova *Slávy dcera* jako nejučenější a nejlivnější poetizace jungmannovské ideologické soustavy. V *Slávy dceři* je představen pojmový aparát idealizující slovanství pomocí symbolů, které se pak hluboce vtiskly do národního povědomí: holubice jako symbol snášenlivosti a mírumilovnosti (odtud všeobecná představa o holubičí povaze Slovanů), lípa jako ústřední symbol národa, včela symbolizující píli a pracovitost. Ve slovníku českého národního obrození náležel k nejdůležitějším pojem vlast: v jungmannovské generaci se na jedné straně stále více posunoval do idealizované roviny mytologické bytosti personifikující jazyk a mrav, na druhé straně splýval s nespécifikovaným pojetím teritoriálním.

Ve dvacátých letech 19. století vystoupila výrazně do popředí nacionální ideologie, obohacená o program slovanské vzájemnosti s dominující rusofilskou orientací. I nadále zůstaly hlavním bodem národnostního úsilí otázky jazykové, neboť nástrojem dorozumívání vzdělaných vrstev byla stále ještě němčina, zatímco čeština do vědy, literatury a umění téměř nepronikla. Generace jungmannovců se zaměřila na budování vědy psané českým jazykem a první výsledky publikovala v edičním projektu časopisu *Krok* (1821—1840), kde šlo především o českou terminologii, nikoli o myšlenkovou původnost. Nový vědecký rozmach podnítilo rovněž založení *Muzea království českého* (1817) jako zemského stavovského a utrakvistického ústavu. Z původní přírodovědné orientace se muzeum během několika let změnilo ve významné středisko historické práce a prostřednictvím muzejních časopisů (českého od 1827 a německého 1827—1832) postupně navázalo úzký kontakt s národním hnutím. Vytvoření vědecko-literárního spolku *Matice česká* (1831) a projekt českého encyklopedického díla byly již zákonitými průvodními znaky dominující jungmannovské ideologie českého nacionalismu, i když utrakvismus ještě zdaleka nevyvymizel. Nejdůležitější etapu českého národního obrození představují čtyřicátá léta, charakteristická vzestupem české buržoazie. V této době bylo založeno reprezentativní společenské středisko *Městanská beseda*, vznikla řada dalších měšťanských kroužků, s výraznou ediční činností se přihlásila *Matice*. Ve čtyřicátých letech znovu ožila otázka slovanské vzájemnosti, do rozhodné fáze vstoupilo prosazování politické koncepce austroslavismu jako jeden z důsledků mocenských zájmů české buržoazie.

**NÁRODNÍ OBROZENÍ A HUDEBNÍ HISTORIE** Na nutnost prověřit pojem české národní obrození z hlediska jeho použitelnosti pro hudební historii poukázala týmová studie brněnského muzikologického pracoviště (*Tschechische nationale Wiedergeburt als Musikepochenbegriff und die Bedeutung der Reflexionen über die Musik für seine Herausbildung*, 1974). Avšak již Helfert (*Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany*, 1924) velmi přesně rozlišil, že

národní obrození neznamená ve vývoji české hudby etapu odpovídající hudebnímu dění první poloviny 19. století, ale naopak hnutí, v němž neustále osciloval rozpor mezi idejemi národnosti a umění, rozpor mezi neujasněnou mimouměleckou a uměleckou funkcí hudby.

Je zřejmé, že tímto pojmem nepokryjeme celou oblast tehdejší domácí hudebnosti. Pro obrozenecké snahy, orientované především jazykově emancipačním směrem, měly kulturně politickou důležitost literatura, divadlo (činohra, nanejvýš hra se zpěvy a tanci), společenský zpěv a částečně umělá píseň na vlastenecké texty, mnohem méně již hudba komorní, orchestrální, církevní aj. Pojmu národní obrození se samozřejmě vymyká dobová hudební aktivita českých Němců, ale valnou měrou i jazykově německá hudební tvorba českých autorů, stejně jako internacionální složka tehdejšího pražského i mimopražského hudebního provozu, nesená hostujícími virtuosi, atd. Na druhé straně nemůžeme pominout skutečnost, že tradice v označování této doby pojmem národní obrození je mimořádně silná. Nicméně tento pojem zůstává v běžném povědomí natolik fixován jen na oblast jazykově českých jevů, že ho nechceme použít a volíme při nedostatku jiné vhodnější možnosti pracovní název doba národního probuzení, významově neutrální, méně subjektivně a emocionálně zatížený.

**OBECNÁ ZNÁMOST OBDOBÍ** Zmínili jsme se již o tom, že badatelské zaujetí pro toto období bylo v posledních desetiletích minimální; výjimku tvořil soustavný a záslužný výzkum B. Václavka a R. Smetany, věnovaný společenskému zpěvu. Poměrně čilá, vlastenecky motivovaná ediční činnost existovala za okupace, kdy vyšel *Vlastní životopis V. J. Tomáška* (v překladu a edici Z. Němce), Němcova práce *Weberova pražská léta*, obsáhlá monografie J. Plavce o *Františku Škroupovi*, antologie *Zpěv českého obrození* (vydal M. Očadlík) aj. Poté zájem ochaboval a teprve v sedmdesátých letech se znovu oživil, alespoň pokud jde o V. J. Tomáška, kdy bylo publikováno několik studií o jeho díle a osobnosti. Nemáme prozatím k dispozici souhrnnější obraz tehdejšího koncertního provozu, a to ani pražského, s mizivou pozorností se dosud zkoumala interpretační oblast a sociologické otázky spjaté s dobovým způsobem provozování hudby. Dosavadní bádání hudebně divadelní se orientovalo jen na česká představení a ani v případě *Stavovského divadla* neexistuje souborný obraz jeho zpěvoherního repertoáru. Zcela mimo badatelský zájem stojí církevní hudba, jedna z kvantitativně nejpodstatnějších složek tehdejšího hudebního života, v počátcích je zhodnocení té hudební produkce, která v dobových souvislostech plnila zábavnou funkci v měšťanských domácnostech a salónech. (O nové přístupy se zde pokoušejí práce J. Kapusty.) Pro celý dosavadní výzkum platí, že zanedbával mimopražské oblasti, málo se věnoval Moravě a pomíjel vše, co vybočovalo z jazykově českého rámce. (D'Elvertova německá práce o hudbě na Moravě z roku 1873 je vzácnou výjimkou.)

**NOTOVÁ VYDÁNÍ A GRAMOFONOVÉ DESKY** Nejcitelnější slabinou je ovšem skutečnost, že neznáme domácí skladatelskou produkci první poloviny 19. století v jejím živém zvuku a že dokonce ani nelze odhadnout její tehdejší rozsah. Ve své době se



tato produkce vydávala jen z velmi malé části, a to především drobné kompoziční druhy a hudba určená pro potřeby kostelních kůrů. Rozměrnější díla domácích autorů jsou dnes doložena většinou jen v hlasech (což platí zejména pro dochovaná operní díla), nebo jsou známa pouze svým titulem. Řadu běžně uváděných údajů o těchto skladbách musíme brát s maximální rezervou.

Stav dobové vydavatelské praxe nám přiblíží některé údaje z nepublikovaného průzkumu ediční činnosti pražských vydavatelů hudebnin 19. století, který provedla Irena Janáčková. Marco Berra vydal ze soudobé domácí tvorby v desíti edičních řadách (z celkového počtu 22 řad) 244 tanců (polek, galopů) a pochodů, převážně pro klavír na dvě nebo čtyři ruce (v jedné řadě pro orchestr) a flétnu. Ze skladatelů jsou zastoupeni J. Labitzky, F. V. Svoboda a F. Hilmar. Tance a pochody pro klavír vydávali rovněž nakladatelé Christoph – Kuhé, Jakob Fischer (64 čísel v letech 1838–1845, z autorů je nejvíce zastoupen J. Procházka), Johann Hoffmann (34 tanců F. Hilmar, na 220 skladeb J. Labitzkého, většinou tanců a směsí českých písní pro klavír, tance pro klavír A. Liehmann, A. E. Tittla, J. Procházky, F. V. Svobody, jemuž Hoffmann vydal v letech 1842–1854 na 70 skladeb). Podobnou produkci měli nakladatelé L. Fischer, Kronberger u. Weber (v letech 1825–1831 bylo vydáno 42 sešitů tanečních skladeb pro klavír). Z duchovní hudby vydal Berra skladby R. Führera ve více než 60 sešitech a skladby K. F. Pitsche. Hoffmannovo nakladatelství tisklo duchovní skladby V. E. Horáka (4 mše, offertoria), F. M. Knížete a J. Krejčího (17 ed. čísel). Tiskem dále vyšly písně F. M. Knížete (u Berry), písně, ouvertury a klavírní skladby V. J. Tomáška (26 čísel u Berry, Šestero písní op. 48, 50 a další skladby u Enderse, dále také u Hoffmanna, Hasse ad.), J. A. Vitáska a B. D. Webera (u Berry), klavírní skladby A. Dreyschocka (12 skladeb u Hoffmanna), skladby Veitovy (Hoffmann) a dále písně, mše, předehra k *Fidlovačce* a kvartet F. Škroupa (celkem 23 skladeb u Hoffmanna).

Zájem o skladatelskou produkci údobí 1810–1860 ustal už ve druhé polovině 19. století, kdy došlo k podstatné proměně požadavků na estetické vlastnosti hudebního díla a k proměně představ o způsobu jeho společenské funkce. V obecném povědomí zůstalo toto údobí spojeno se jménem Františka Škroupa a s jeho operou *Dráteník*, nanejvýše ještě s jeho písní *Kde domov můj*. Jako určitá zvláštnost jsou dnes přijímány prstonárodní české obrozenecké písně. Jiná hudba uvedeného údobí do notových edic dvacátého století nepronikla (s výjimkou sborové tvorby P. Křížkovského, která ovšem patří spíše do kontextu vývoje po roce 1860) a ve velmi malé míře je zastoupena i na gramofonových deskách. Katalogy firem *Ultraphon*, *Esta*, *Supraphon* a *Panton* vykazují jen nepatrné procento nahraných skladeb v porovnání se záznamy skladatelské tvorby ostatních dob. V žádném případě nelze hovořit o reprezentativním výběru.

V gramofonové edici *Musicae Bohemicae Anthologia* (1948), obsahující 100 snímků hudby od nejstarších dob do roku 1848, je nahráno 14 titulů z produkce let 1810–1848: J. V. Voříšek (*Symfonie D dur*), J. Th. Held, F. M. Kníže (písně), V. J. Tomášek (Ouvertura), J. Kaňka (Koncert pro klavír a komorní orchestr), J. A. Vitásek (dva Menuety pro orchestr), J. Slavík (Koncert pro housle a orchestr), F. Škroup (*Dráteník* – předehra a dva výstupy, *Kde domov můj*), B. Smetana (*Předehra* 1848) a výběr ze sbírky *Věnc ze zpěvů vlastenských*. Výjimečnou pozornost věnovaly gramofonové firmy dílu V. J. Tomáška v souvislosti s dvoustým výročím jeho narození v roce 1974, kdy byly nahrány písně a klavírní skladby.

Tvorba z let 1810—1860 je zastoupena i v tištěných katalozích rozhlasových fondů hudebnin (Vetterl, 1938; Hradecký, 1964—65). V novějším, druhém soupisu představuje z celkového počtu 23 504 inventárních jednotek zhruba necelé jedno a půl procenta, avšak repertoárově se v hudebním vysílání uplatňuje minimálně. Počet archivovaných nahrávek tvorby z tohoto období je v živém fondu zvukových snímků Čs. rozhlasu v Praze z roku 1980 mizivý (snímky slouží provozním potřebám a časem jsou mazány).

---

## 2

---

**POLITICKÉ A SPRÁVNÍ PODMÍNKY** Vývoj hudební kultury v českých zemích poznamenal mezi léty 1810—1860 dvojitý typ absolutismu s mezní hranicí revolučního roku 1848: absolutismus předbřeznový, metternichovský, a pobřeznový, bachovský. Oba systémy se opíraly při omezování osobních svobod a potlačování veřejné činnosti o totožné prostředky státní moci, o přebujelý policejní aparát a tuhou cenzuru.

V předbřeznové době prošly české země řadou ekonomických změn podmiňujících rozklad feudalismu. Zásluhou odolných forem feudálně absolutistické monarchie však jeho hlavní pozice přetrvávaly, opírajíce se o nejdůležitější nástroj a symbol moci – robotní povinnost venkovského lidu. Reakční hospodářská politika vídeňské vlády bránila buržoazii a části šlechty, spjaté s průmyslovým podnikáním, plně rozvinout formy kapitalistické výroby, mimo jiné i z obav před růstem dělnictva a jeho koncentrace v průmyslových oblastech. V českých zemích byla hospodářsky silnější buržoazie německá, která vlastnila průmyslové podniky a ovládala obchod i bankovníctví. Česká buržoazie zaujímalá pozice slabší a její zájem se soustřeďoval na oblast řemeslné výroby a na jiné drobnější podnikání. Navzdory tomuto rozdílnému postavení existovala mezi německou a českou buržoazií shoda v základních bodech politického programu: zřízení ústavní vlády, zaručení občanských svobod, odstranění cenzury a zavedení svobody tisku, uskutečnění změny v poměru státu a církve, zrušení poddanství. V požadavcích české buržoazie a inteligence vystupovala do popředí navíc otázka národnostní (jazyková) a požadavek státoprávního spojení zemí České koruny.

Pobřeznový absolutismus padesátých let představoval nový politický systém, v němž se státní aparát proměňoval z feudálního na buržoazní typ. Na jedné straně byly po porážce revolučního hnutí v roce 1848 likvidovány buržoazně konstitutivní plány i liberalistické snahy a ještě silněji utužena cenzura a všestranný dozor nad veřejným životem monarchie. Na druhé straně byly zrušením roboty a centralizováním celého státního aparátu odstraněny hlavní feudální zábrany brzdící rozvoj kapitalistické industrializace. Vznikal centrálně řízený rakouský stát, jehož vnitřní strukturu již netvořila předbřeznová gubernia, ale od počátku roku 1850 místo-

držitelství, zřízená v Čechách a na Moravě, zatímco ve Slezsku byla ustavena o stupeň nižší zemská vláda. Jejich profesionální byrokratický aparát nahradil dosavadní státoprávní svazky jednotlivých zemí, historicky spjatých s rakouskou dynastií.

**ÚZEMÍ A OBYVATELSTVO** Velikost teritoria českých zemí se v první polovině 19. století proti stavu z konce 18. století nezměnila. Historické dějiště tvořily i nadále celky Čech, Moravy a tzv. rakouského Slezska s opavským a těšínským územím. Pod tlakem hospodářského vývoje se začala měnit dynamika kulturního dění, podstatně stoupla křivka populačního růstu a k pronikavým změnám docházelo ve vztazích mezi venkovem a městy. Hlavní příčinou demografických pohybů bylo zrušení roboty a vznik center průmyslové výroby. „Svobodné“ venkovské obyvatelstvo, které hledalo nové sociální jistoty právě v těchto průmyslových oblastech, představovalo hlavní jádro přistěhovalecké vlny do měst, postupně zde proměňovalo sociální strukturu populace a zvyšovalo stav městského proletariátu.

Rychlý růst obyvatel odpovídal obdobné situaci v dalších zemích Evropy; v letech 1810–1860 se v českých zemích počet obyvatel zvýšil více než o dva milióny (1810: 4 746 101, 1857: 7 016 531). Přistěhovalecťví do měst pocítila i Praha (v roce 1791 měla 77 544, v r. 1818 80 754, v r. 1830 103 670 a v letech 1850–1851 už 118 405 obyvatel), rychle rostla zejména střediska textilní výroby v severočeské oblasti a v jižním Krušnohoří, na Moravě se dočasně stalo největším průmyslovým centrem Brno. Tam, kde nebyly podmínky ke zprůmyslnění výroby, jako například v Olomouci, kterou až do roku 1888 obepínal uzavřený systém opevnění, se počet obyvatelstva mohl výrazněji zvyšovat pouze posilováním vojenské posádky (Viz L. Kárníková: *Vývoj obyvatelstva v českých zemích 1750–1914*).

Ekonomický rozvoj průmyslových oblastí a měst nepochybně ovlivnil utváření nových ohnisek kultury, i když ne ve všech místech rozvoje průmyslu se k tomu vytvořily potřebné podmínky; nově vznikající centra mnohdy postrádala odpovídající duchovní a kulturní zázemí, na něž by bylo možno navázat. Navíc zde působila skutečnost, že prosazující se třída měšťanstva a buržoazie, která se chápala hospodářské a politické moci, přebírala sice hlavní roli ve společenském životě, avšak zejména v českém prostředí teprve hledala svůj kulturní modus a výraz. Šlechta končila svou ekonomickou a posléze i politickou funkci, uzavírala se dlouhověká existence zámecké kultury, rodová sídla aristokracie postupně ztrácela svůj bývalý lesk. Pronikání měšťanstva a buržoazie do sféry společenského života ovlivnilo vznik nového typu centra společenského a kulturního dění – salónu. Salón svou vybaveností sice napodoboval životní styl šlechty, byl však přístupnější širším vrstvám společnosti. Tomuto novodobému prostředí společenských kontaktů se přizpůsobovala i šlechta a sem také vplynula rezidua zámecké kultury, zejména hudební, s nimiž se na našem území setkáváme hluboko do první poloviny století. Šlechta, zejména v důsledku ztráty výsadní pozice v hospodářství, nemohla v českých zemích v dostatečné míře plnit důležitou a dobově potřebnou funkci mecenášů vědy a umění.

**NÁRODNOSTNÍ POMĚRY** Jedním z centrálních problémů českých zemí první poloviny 19. století byla národnostní otázka. Obraz dobového stavu je komplikovaný a celkové pochopení situace ještě více znejasňuje fakt, že kritérium národnosti bylo

vědomě i často nevědomě zkeslováno nedostatečným rozlišováním jazyka rodného (mateřského) a obcovacího. Zejména v městském prostředí se za němčinu schovávaly ze společenské nutnosti či prestiže četné vrstvy českého obyvatelstva a němčina byla dlouho nezbytným nástrojem komunikace dokonce i pro špičky obrozenské společnosti. Nacionálně akcentované vědomí češství teprve zrálo, být Čechem znamenalo pro většinu stále ještě příslušnost k zemi České koruny. Na Moravě navíc vyvolávalo nejasnosti zdůrazňování kmenové specifičnosti „slovanských obyvatel“, Hanáků, Horáků, Valachů, Slováků a Chorvatů. Otázka národnosti byla v první polovině století komplikována i dobově preferovanými panslavistickými teoriemi s nadnárodním pojmem Slovanstva. Německé obyvatelstvo českých zemí se spíše než k říšskému německému hlásilo ke kmeni Němců bavorsko-rakouských a sudetských a také ono pocítovalo svou národnost především v zemském smyslu. Rok 1848 sice přispěl ke krystalizaci novodobého českého nacionalismu, současně ale vyvolal například v řadách pražských Němců zmatek a nejasnosti, jak se zachovat v nacionálně se vyhrocující situaci. Jazykový utrakvismus, příznačný pro období první poloviny století, přetrvával až do počátku šedesátých let a v některých sférách veřejného života i déle.

Statistiky z poloviny 19. století (Riegrův *Slovník naučný*, hesla Čechy, Morava, Slezsko) zachytily u obyvatel stav národnostní příslušnosti podle vlastního vyjádření jednotlivců. U českého a německého obyvatelstva je současně zaznamenána vazba k osídlení určitého území a k vlastnictví půdy. V Čechách žilo v padesátých letech 2 925 982 Čechů, 1 766 372 Němců a 86 339 Židů (v Praze 40 216 Čechů, 24 000 Němců a 8 706 Židů). České obyvatelstvo sídlilo na dvou třetinách teritoria, k oblastem s výrazně převažujícím nebo výhradně německy mluvícím obyvatelstvem náležely tehdejší kraje žatecký, litoměřický a chebský. Na Moravě zaznamenaly statistiky obdobným způsobem 1 317 933 Čechů (uváděna je „národnost slovanská“), 518 666 Němců a 41 530 Židů (v Brně žila přibližně polovina českého a polovina německého obyvatelstva). Území s českými obyvateli zaujímalo rovněž dvě třetiny teritoria, Němci (sudetští) byli usazeni v severních pohorských oblastech Moravy a v enklávách kolem Svitav, Moravské Třebové a Mohelnice, bavorsko-rakouští Němci v jihlavském kraji a na území vyznačeném linií měst a osad Slavonice, Bítov, Znojmo, Mušov, Mikulov, Lednice. Židovské obyvatelstvo žilo roztroušeně po celém území Moravy. Ve Slezsku bylo „slovanské“ a německé obyvatelstvo v rovnováze (239 555 Slovanů, 220 206 Němců, Židů jen 3 280). Silné německé ostrovy tvořilo území kolem Opavy, Těšína a Bílska.

**ÚZEMNÍ ZVLÁŠTNOSTI** Vedle těchto společných znaků si každá z českých zemí podržovala i v první polovině 19. století jisté zvláštnosti. V Čechách bylo stále živeno silné vědomí samostatného státoprávního postavení Království českého i jeho spjatosti s historickými zeměmi České koruny, a to přes veškeré reformy Vídně, namířené k potlačení zemské samostatnosti ve prospěch centralismu. Loajálnější vůči panovnickému dvoru zůstávala Morava, kde zejména pevnostní město Olomouc představovalo významnou vojenskou a církevní oporu panovnické moci; ne náhodou se právě sem uchýlil dvůr na podzim roku 1848 před druhou vlnou vídeňské revoluce. Národní uvědomování bylo na Moravě opožděno zhruba o třicet let za stavem v Čechách. Těchto rozdlů a rozporů aktivně využívaly vídeňské úřady; na Moravě podněcovaly averze vůči Čechům a podporovaly místní separatistické tendence mj. i akcentováním práva na samostatný moravský jazyk jako „přirozený“

střed mezi češtinou a slovenštinou. Politická osa Morava—Vídeň byla mnohem silnější než osa Morava—Praha, což mělo přímé důsledky pro kulturní orientaci moravských měst, zejména Olomouce a Brna. V hudebním životě přispívala tato vazba nejen k přejímání repertoáru vídeňských hudebně divadelních scén, ale i k čilé výměně uměleckých sil. Výraznou orientaci na Vídeň vykazovala i nadále také část rakouského Slezska, i když nebyly zřetřhány ani historické vazby na tzv. pruské Slezsko, s Vratislaví jako centrem. Zvláště důležitou pro pohyb uměleckých sil se tak stala osa Vratislav – Opava (Javorník) – Brno – Vídeň a obráceně. V Opavě běžně působili vídeňští umělci a naopak domácí odcházeli do Vídně.

**HUDEBNÍ PROSTŘEDÍ** Kulturní život jednotlivých center procházel v první polovině století výraznými vlnami vzestupu či sestupu. Počínající civilizační změny, podmíněné zejména rozvojem průmyslu, se nejcitelněji promítly do sociální struktury obyvatelstva, jeho životního stylu a do celkového charakteru kultury ve městech. Praha, ačkoli nebyla sídlem městem panovnického dvora, rychle nabývala novodobou tvářnost a udávala základní tón veškerému dění. Postupně zde vznikaly významné instituce, které přitahovaly veškeré špičky vědeckého a uměleckého života. Větší města, často vznikající slučováním několika obcí, začala rozvíjet právě ty formy kulturního života, které se postupně a zejména později staly charakteristickými znaky moderní společnosti. Svou pozici v kulturním dění neztratila v první polovině století ani sídla církevní hierarchie. Ukazuje se, že prostředky ke kulturnímu vyžití byly tam, kde se koncentrovalo ekonomicky silné měšťanstvo a buržoazie a kde byla i dlouhodobější kulturní tradice. Právě v údobí do roku 1860 vyrostly nové budovy městských divadel, z nichž se později stala střediska základní důležitosti. Vznikaly první hudební a pěvecké spolky, města zakládala své kapely, začaly se veřejně uplatňovat hudební školy spolků. Tyto typické prvky institucionalizovaného kulturního života měst však byly ještě v mnoha ohledech spjaty se šlechtickou nebo církevní rezidencí, zbytky mecenášství aristokracie se prolínaly se vznikajícími veřejnými fondy, dožívala kantorská tradice a iniciativa jednotlivců ještě převyšovala možnosti mladých hudebních institucí. Nejživějším střediskem pěstování hudby, zejména v menších městech a obcích, zůstával stále kostelní kůr. Důležitým výsledkem dosavadního regionálního bádání o jednotlivých lokalitách nám nabízejí pestrý obraz dosud nevyhraněných kulturních prostředí. Dovolují nám usuzovat, že první polovina 19. století byla v tomto smyslu typicky přechodovým obdobím. Zvláštní podmínky pro novodobý hudební provoz se utvářely také v lázeňských městech, kde se již od počátku století ustavovaly početnější orchestry a odkud se šířil pestrý hudební repertoár do jiných center (orchestr v Karlových Varech má své počátky v roce 1806, v Mariánských Lázních 1820, v Teplicích 1827 apod.).

**MIGRACE HUDEBNÍKŮ** Pro první polovinu 19. století je příznačná jak velká migrace obyvatelstva v rámci Rakouska (v padesátých letech například rostla vlna přesídlení do Vídně), tak silný proud vystěhovalectví do ciziny, které bylo od roku 1832 povolováno celkem bez potíží (vzrostlo zejména po roce 1850). Zatímco v le-

tech 1849—1852 odešlo z českých zemí jen několik set obyvatel, v roce 1853 to bylo již 4000 a roku 1854 na 6500 osob (viz cit. L. Kárníková). V rámci migračních a emigračních přesunů obyvatelstva vystupuje do popředí odliv hudebníků různých profesí, kteří nyní odcházeli do ciziny z poněkud jiných důvodů než v 18. století. Hlavní rozdíl byl dán existencí profesionálního hudebního školství (konzervatoře, varhanické školy, soukromých ústavů), které od prvních desetiletí 19. století vychovalo počet hudebníků zcela neúměrný reálným potřebám domácího prostředí. Nutnost odchodu do zahraničí se stala pro mnohé, zejména instrumentalisty, jediným možným východiskem, jak uplatnit své vzdělání a získat určitou sociální jistotu.

O těchto odchodech do ciziny máme prozatím k dispozici jen několik malých a roztroušených informací. V *Rozličnostech Pražských novin* z 13. 8. 1829 čteme, že „*Čechové hrají téměř ve všech světových orchestrech, v Londýně hraje 86 Čechů, v Paříži 240 Čechů*“. E. Meliš ve stati *Nynější stav hudby v Čechách vůbec a v Praze zvlášť* (Lumír 1857) uvádí 220 hudebníků všech profesí, z nichž 139 působilo po celé Evropě a dokonce ve Spojených státech. Poměrně nejucelenější údaje lze získat z Ambrosova spisu *Das Conservatorium in Prag* (1858). Vyplývá z něho, že z 373 absolventů do roku 1855, jejichž místo působení bylo známo, vstoupilo 32 jako instrumentalisté a 1 jako dirigent do dvorních kapel a divadel, 19 působilo jako profesori a učitelé hudby na různých ústavech a 23 na soukromých školách, 185 instrumentalistů hrálo v různých divadelních, chrámových a soukromých orchestrech, 12 absolventů se uplatnilo jako dirigenti, 52 jako kapelníci a 49 jako hráči vojenských kapel. Imatrikulovaní posluchači z let 1811—1843 odešli po ukončení studia do Vídně, Salcburku, Varšavy, Vratislavi, Berlína, Stuttgartu, Lipska, Kolína n. Rýnem, Mnichova, Hannoveru, Baden-Badenu, Donaueschingenu, Kodaně, Ženevy, Modeny, Turínu, Moskvy a Petrohradu.

Zvláštní skupinu tvořily četné kapely šumařů z pohraničních krajů, které každou zimu odcházely za sezónním výdělkem. Rozsáhlost a směry jejich pohybu však známe prozatím jen velmi málo.

---

### 3

---

**CHARAKTER HUDEBNÍHO ŽIVOTA** Výrazné proměny v českých zemích v první polovině 19. století vytvářely i u nás podmínky k pozvolnému přijímání a šíření nových forem hudebního sdělování. Změny, které se v hudební kultuře počaly objevovat v Anglii a ve Francii právě na přelomu obou století a zejména pak v prvních desetiletích 19. století, vyústily v dominující veřejné provádění hudby a její recepce. Měšťanstvo se postupně zmocňovalo hudby a její provozování se stěhovalo ze slavnostních sálů šlechtických paláců a zámků do veřejných koncertních sálů, do reprezentativních salónů buržoazie i do měšťanských domácností. Rozrušování dosavadního modelu vztahů mezi tvorbou, interpretací a recepcí hudby v důsledku změn sociální struktury společnosti probouzelo i v českých zemích snahu vytvořit prostor k formování nové struktury hudebního života.

V obecném povědomí přetrvává názor, že domácí hudební život první poloviny 19. století byl ve srovnání s předchozími a zejména následujícími desetiletími nápadně nevýrazný, řídký, chudý, „malý“, což mělo za následek dlouhodobou absenci hlubší badatelské pozornosti. Jisté je, že provozování hudby lze v úplnosti uchopit

jen velmi obtížně, neboť se zde střetávaly či mísily dožívající a rodící se kulturní modely i hudební formy. Vytvářela se zvláštní směs starého a nového ze zbytků hudebnosti a hudebních funkcí, spjatých s aristokratickým prostředím, i z prvků novodobé hudební kultury, vznikající v prostředí měšťanstva a mladé buržoazie. Vedle tohoto třídně podmíněného pohybu působil přirostující se nacionální antagonismus na různé projevy zárodečného odlučování hudebního provozu českého a německého. Uvnitř zvolna se formujícího novodobého českého hudebního života lze zjistit rovněž první zárodky a náznaky štěpení, které později vyústilo ve společenskou polaritu hudebnosti užitné a umělecké. Všechna tato napětí nepůsobila všude stejně intenzívně, neboť vývojový pohyb byl nerovnoměrný jak v rovině druhových oblastí hudebního života, tak v rovině teritoriální. V žádném případě však nemůžeme hovořit o „chudém“ dění, pokud je ovšem nebudeme nazírat neadekvátním úhlem vyspělého koncertního a hudebně divadelního života disponujícího profesionálně vyspělými tělesy, specializovanými hudebními institucemi a všestrannou zásobou domácích, umělecky špičkových hudebních hodnot. Ani srovnání s tehdejší hudební životem předních evropských zemí, například s Anglií či Francií, není pro toto období příliš relevantní: k proměně hudební kultury feudálního typu v novodobý typ hudební kultury éry kapitalismu docházelo u nás za nepoměrně složitějších podmínek a s mnoha zvláštnostmi.

**CÍRKEVNÍ HUDBA** Oblast, v níž pravděpodobně nejsilněji přežívaly svazky s kulturou předchozích epoch, představuje církevní hudba. Kostelní kůr jako místo, které významně spoluurčovalo domácí vývoj hudební kultury minulých staletí, zůstával i po celou první polovinu století devatenáctého neodmyslitelným hudebním dějištěm. Převážná část tehdy soudobých českých skladatelů stále ještě považovala za samozřejmost věnovat se i tvorbě určené liturgickým i mimoliturgickým potřebám kůru, hudební profese varhaníků a ředitelů kůru měly stále ještě poměrně vysokou uměleckou i společenskou přitažlivost (jako chrámoví varhaníci či kapelníci působili J. A. Vitásek, K. F. Pitsch, R. Führer, V. E. Horák, A. Mašek, J. Krejčí, J. N. Škroup, J. L. Zvonař a řada dalších) a v prostředí velkých chrámů docházelo vedle běžného hudebně liturgického provozu k hudebním událostem prvořadého významu. Na menších městech zůstával dokonce kůr stále ještě hlavním střediskem místního pěstování hudby. Pro toto období nemáme k dispozici ani zdaleka tak bohaté informace jako z minulých epoch; příčinou tohoto stavu je mylný názor, že věnovat se výzkumu hudby znějící na domácích kůrech ztrácí od přelomu 18. a 19. století jakýkoli smysl.

Rámcovou představu o hudebním repertoáru místních kůrů si lze prozatím učinit pouze z publikovaných archívních průvodců. V *Průvodci po pramenech k dějinám české hudby* je téměř u každé lokality zaznamenán kůrový fond skladeb autorů druhé poloviny 18. a 19. století. Zajímavé podněty k úvaze nabízí rovněž *Průvodce po archívních fondech Ústavu dějin hudby Moravského muzea v Brně*. Z celkového počtu 112 různých fondů, uložených v tomto ústavu, obsahuje 56 fondů kostelních a klášterních kůrů duchovní skladby domácích i cizích autorů z 18. a 19. století. V 17 případech jsou díla z 19. století součástí sbírky zahrnující i další produkci (zejména z druhé poloviny 18. století), 22 fondů obsahuje skladby převážně z 19. století, 17 fondů převážně autory z první poloviny tohoto století.

V první polovině 19. století se podstatně urychlilo pronikání ohlasů dobové světské hudební produkce na kostelní kůr: zaznívaly zde reminiscence na oblíbené operní melodie, pochody, polky a valčíky, a to zejména v případě kůrů malých lokalit a kůrů venkovských. Tomuto stavu se snažil čelit *Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen* (*Jednota ku zvelebení církevní hudby v Čechách*, založená v roce 1826) a z jeho přičinění otevřená *Varhanická škola* (1830). Procesu zesvětšování však nebylo možno zabránit. Značnou úlohu v něm sehrál moment novodobého odborného školení varhaníků a ředitelů kůrů: rostoucí profesionalizace těchto hudebníků skýtal na jedné straně možnou záruku zvyšování úrovně provozované hudby, na druhé straně však tvořila také most, po němž do sféry církevní hudby dále pronikaly světské prvky.

Lze předpokládat, že na kůrech hlavních městských kostelů a chrámů se udržovala stále vysoká úroveň hudby. V četných pražských kostelích (u Sv. Víta, Mikuláše, Jakuba, Havla, Štěpána, u křížovníků aj.) se ještě v padesátých letech provozovaly skladby a cappella i rozměrná vokálně instrumentální díla s velkolepou okázalostí. Vynikající úroveň mělo podle dobových zpráv hudební dění soustředěné kolem arcibiskupského dómu v Olomouci, v Brně kolem chrámu sv. Jakuba, kostelů minoritského, augustiniánského a dómu na Petrově. Kvalitativní úroveň měšťanského hudebního života převyšovalo provozování duchovní hudby v Plzni, Chrudimi a zejména ve Varnsdorfu. Jiný stav existoval patrně na malých venkovských kůrech. Podle nelichotivého svědectví E. Meliše (*Lumír* 1857) zde obvykle tvořily základ kapely dvoje až troje různě naladěné housle, doplňované kontrabasem (s hráčem hrajícím v rukavicích), falešně znějící flétnou, „křiklavými“ klarinety a několika žesťovými nástroji. Pěvecký sbor tvořily dva až tři sopranisté nebo altisté problematického školení, „churavý“ tenor a slabý basista.

**DUCHOVNÍ KONCERTY** S hudební produkcí kostelních kůrů souvisely tzv. duchovní koncerty (*concerts spirituels*), na nichž zněla rozměrnější vokálně instrumentální díla – oratoria, rekviem, *Te Deum*, žalmy i části mší. V Praze pořádaly tyto duchovní koncerty podpůrný spolek *Tonkünstler-Societät* (*Jednota umělců hudebních k podpoře vdov a sirotek*, založená 1803) a *Verein der Kunstfreunde*, v letech 1840–1865 uváděl duchovní tvorbu na svých koncertech také *Cäcilien-Verein* (*Cecilská jednota*). V Brně jsou dochovány zprávy o koncertech duchovní hudby z let 1814–1818 (další cyklus byl uskutečněn v roce 1839), v Olomouci v letech 1836–1853, v Jihlavě v roce 1826. S mimořádným ohlasem se tyto koncerty setkaly v letech 1830–1840 ve Varnsdorfu. *Concerts spirituels* pořádaly místní hudební spolky, mnohde je patronovali či dokonce finančně zabezpečovali duchovní hodnostáři (Olomouc). Obecným problémem zde byl nedostatek stálých orchestrů: v mnohých případech se proto skladby prováděly pouze s klavírem. Pro celou první polovinu století také platilo, že se zpívalo většinou v jazyce německém nebo latinském. V repertoáru duchovních koncertů mělo téměř všude nápadnou prioritu Haydnovo *Stvoření* a lze říci, že jeho interpretace se stala publičským kamenem úrovně hudebního života toho kterého města.

V Praze zaznělo *Stvoření* na koncertu *Tonkünstler-Societät* poprvé v roce 1803 a objevovalo se na programech veřejných koncertů *Jednoty* i v následujících letech (1807, 1812, 1833, 1836, 1837, 1841, 1845, 1849 česky, 1853). Velkou tradici mělo uvádění tohoto Haydnova díla v Brně, kde je



první provedení doloženo již v roce 1800, poté následovala řada dalších. V Jihlavě zaznělo *Stvoření* v roce 1826 péčí spolku *Der Iglauer Musik-Verein* (zprávy uvádějí na 160 účinkujících), ve Varnsdorfu v roce 1828, 1840, 1841. Z dalších skladeb dobového repertoáru duchovní hudby provedly v Praze do konce padesátých let spolky *Tonkünstler-Societät* a *Verein der Kunstfreunde* na dobročinných koncertech v *Platýzu*, *Valdštejnském paláci* a *Stavovském divadle* oratoria a kantáty G. F. Händela (*Messias* 1846, 1854; *Samson* 1845, 1852, 1859; *Israel in Egypt* 1855, 1860), J. Haydna (*Die Jahreszeiten* 1824, 1843, 1851, 1860), L. van Beethovena (*Christus am Ölberg* 1835), L. Spohra (*Das jüngste Gericht* 1812; *Die letzten Dinge* 1830; *Des Heilands letzte Stunden* 1835, 1836, 1839, 1843, 1850, 1856, 1858; *Fall Babylons* 1844, z nichž první a třetí zaznělo v Praze krátce po jejich dokončení), F. Schneidera (*Das Weltgericht* 1820, 1822, 1834, 1847), M. Stadlera (*Die Befreiung von Jerusalem* 1821, 1829), F. Mendelssohna (*Paulus* 1838, 1841, 1847, 1850, 1854, 1859; *Elias* 1848, 1849, 1857), F. Hillera (*Die Zerstörung Jerusalems* 1842, 1851, 1858), A. B. Marxe (*Mose* 1846), P. J. Lindpaintnera (*Abraham* 1853). (Viz *Allgemeine musikalische Zeitung* 1813—1838, *Neue Zeitschrift für Musik* 1838—1839, E. Meliš: *O působení jednoty hudebních umělců Pražských k podporování vdov a sirotků*, Dalibor 1863.)

Cecilská jednota zařadila v letech 1840—1865 na svá vystoupení, která neměla charakter čistě duchovních koncertů, oratoria nebo jejich části, stejně jako části ze mší L. van Beethovena (*Christus am Ölberge* 2 ×, *Sanctus* a *Agnus* ze mše C dur), J. Haydna (*Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze*, závěrečný sbor ze *Stabat Mater*), G. F. Händela (závěrečný sbor a 2. část z *Mesiáše*, sbor z *Jephty*, závěrečný sbor ze *100. žalmu*), G. Rossiniho (*Stabat Mater*), L. Spohra (*Die vier letzten Dinge*, *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* a *Agnus* z vokální mše). (Viz A. Apt: *Programm der Concerte, kirchlichen Musikaufführungen und anderweitigen Mitwirkungen des Cäcilien-Vereins in Prag während seiner 25 jährigen Wirksamkeit in der Zeitperiode vom Jahre 1840 bis 1865*, Prag 1880.) Na dobročinných koncertech ve Varnsdorfu zazněl kromě zmíněného Haydnova *Stvoření* Beethoven (*Christus am Ölberge* 1844), Mozart (*Requiem*), Händel (*Hallelujah* z *Mesiáše* 1843 a 1844), Schneider (*Das Weltgericht*), Haydn (*Die Jahreszeiten* 1844). Dne 29. června 1830 byla v místním kostele provedena v Rakousku poprvé v úplném znění Beethovenova *Missa solemnis*, v podání devadesáti účinkujících z blízkého i vzdáleného okolí; po varnsdorfské premiéře zazněla *Missa solemnis* v roce 1832 v Liberci, zatímco v samotné Vídni zaznělo celé dílo až v roce 1845.

**HUDBA V MĚŠŤANSKÉ SPOLEČNOSTI** Sféra, v níž se nejčetněji, nejtypičtěji, ale také nejsložitěji rodily prvky zásadně nového vztahu k hudbě ve smyslu třídním i nacionálním, tvořila hudebnost měšťanských vrstev. Přestože toto hudební prostředí se z hlediska dalšího kulturního vývoje projevilo jako vysoce perspektivní, nalezneme i v jeho rámci některé charakteristické znaky hudebního provozu staršího typu. Lze to nejlépe dokumentovat na hudebních salónech, které vznikaly jako nápodoba životního stylu a kulturního standardu aristokracie, přičemž lze ovšem pozorovat i zpětné působení: intimní pěstování hudby ve šlechtických kruzích se v této době naopak „demokratizovalo“ jak sociogenně, tak ve smyslu hudebního repertoáru. Platí to zejména pro předbřeznovou dobu, kdy se salóny šlechtických rodin otevíraly novým uměleckým proudům, přály sluchu nastupující generaci českých umělců a staly se vzorem pro pěstování hudby v měšťanských domácnostech. V Praze jmenujme salóny Bedřicha a Jana Nostice (od 1807 do 1840), krátkou dobu J. F. Buquoye (od 1806), F. J. Vrtby (kolem 1810), Františka Šternberka (kolem 1814—1816), Kristiana Clam-Gallase (od 1838 do 1847), Františka Kinského a hraběnky Elišky Šlikové (ve třicátých a čtyřicátých letech). V Brně se ve čtyřicátých a padesátých letech soustřeďovala pozornost k salónům šlechticů Bukuwky a Sylvy-Tarouccy, v Náměšti nad Oslavou k hudebnímu salónu K. J. Haugwitze

(až do sedmdesátých let). Z významných pražských měšťanských salónů lze kolem roku 1815 doložit soukromý salón bankéře Kleinwächtera.

Mohutná vlna hudebního diletantismu měšťanských domácností se v předbřeznové době šířila ve znamení *biedermeieru*. V atmosféře *metternichovského* režimu povýšil *biedermeierovský* kvietismus na nejvyšší stupeň uzavřený svět idylického rodinného života, provázený obecným ústupem z veřejné činnosti směrem k osobním zájmům. Preferována byla ušlechtilost a klid rodinného prostředí; nejvyšší estetický ideál představovalo napodobení životního stylu aristokracie v laciných či alespoň dostupných formách a materiálech. Domácí muzicování dokreslovalo přímo ideální obraz idyly měšťanského života, jehož atmosféru významnou měrou spoluvytvářely i děti pěstující hudbu. Hudební aktivita měšťanstva znamenala sice do určité míry přínos v šíření zájmu o hudbu, na druhé straně však působila na postupný úpadek vkusu preferováním umělecky méně náročné hudby. Její nedostaččná hodnota byla zastřána vnějškově adorovanou prostotou, programově zdůrazňovaným intimním charakterem skladeb i jejich nižšími technickými nároky. Životní styl *biedermeieru* přirozeně přesáhl rámec rodinného života a s jeho znaky se setkáváme i v činnosti hudebních spolků, v pěveckém hnutí čtverozpěvu (*Liedertafel*), při organizování tanečních zábav, plesů a dalších společenských akcí. Nejvyhledávanějšími pro domácí muzicování i pro společenskou zábavu v salónech se staly tance (polka, galop), pochody, variace a fantazie na nejrůznější témata, populární operní árie, charakteristické klavírní skladby, lidové písně. Písně v úpravách pro klavír i pro zpěv tvořily nedílnou součást tohoto repertoáru. V chudších domácnostech se hrálo na kytaru a zpívalo, v zámožnějších rodinách a salónech dominoval klavír. Nebývalý zájem o pěstování hudby vyvolal nejen potřebu nové tvorby, která ve své početnosti je téměř nezmapovatelná, ale podnítil i nakladatele k vydávání nejrůznějších úprav (nejčastěji pro klavír na dvě či čtyři ruce nebo pro zpěv a klavír) všech dobově nejoblíbenějších skladeb až po věty z Beethovenových symfonií ve verzích s podloženým textem, dále částí z oper a množství rozmanitých směsí.

Mimořádný zájem měšťanské třídy o domácí hru na klavír a zpěv podmínil nebývalý rozvoj soukromého vyučování i zakládání a otevírání soukromých klavírních a pěveckých škol (v dobové terminologii ústavů). V padesátých letech existovalo v Praze 12 klavírních ústavů (v závorce rok založení): Josefa Proksche (1831), Karla Hodice (1843), Josefa Jiráčka (1846), Bedřicha Smetany (1849), Františka Frömtra (1851), Celestina Müllera (1852), Petra Maydla (1853), Bedřicha Šimáka (1854), dívčí ústav Johanny Hermannsfeldové (1855), Františka Kerbla (1855), Ignáce Jelínka (1855), Bedřicha Kirchnera (1856), mimoto se hře na klavír vyučovalo v soukromých všeobecně vzdělávacích ústavech pro chlapce a dívky. Výukou se zabývalo rovněž nespočetné množství soukromých učitelů, hudebníků i výkonných umělců. Zpěv se v této době vyučoval v Praze ve třech pěveckých ústavech a dále u řady soukromých pedagogů, ředitelů kůrů i zpěváků (K. Podhorská) a kapelníků (F. Škroup). Mimo Prahu existovaly klavírní ústavy v Liberci, Litoměřicích, Plzni, Teplicích a na dalších místech.

**TANEČNÍ ZÁBAVY** Měšťanské taneční zábavy reprezentovaly v tomto údobí jeden z nejtypičtějších projevů mentality nové české společnosti, která ve svém vztahu ke kultuře všude spojovala funkci rekreační a nacionálně buditelskou. Velké oblíbené

se těšily domácí bály, společenskými událostmi prvního řádu se staly české bály, pořádané od roku 1840. K nim pak hned následujícího roku přibýly české besedy, jejichž nerozlučnou součástí tvořily vlastenecké kulturní vložky – písně, čtverozpěvy a deklamace. K nejoblíbenějším tancům náležel valčík, po roce 1830 se přímo manifestačně šířila polka. Ve třicátých letech měla Praha na 30 kapel hrajících pouze k tanci; kult tance a taneční hudby pronikl v tomto období do celého hudebního života. O velké oblibě tanců svědčí množství vydávaných úprav pro klavír, stejně jako zvláštní veřejné produkce taneční hudby; tance zněly i na koncertech (ve virtuózních variacích a parafrázích) a na operních scénách. K nejoblíbenějším autorům patřil Johann Strauss st., jehož tance se ve třicátých až čtyřicátých letech hrály téměř v každé rodině, z domácích autorů náleželo přední místo J. Labitzkému.

**PÍSEŇ VE SPOLEČNOSTI** Obdobnou nacionálně manifestační a sdružující funkci měl v české měšťanské společnosti zpěv. Poznání jeho repertoáru nám umožňují hojně vydávané zpěvníky a v některých případech i dochované zpěvníčky rukopisné. Souhrnně představoval pestrá směs písní lidových, zlidovělých, kramářských a umělých, které oživaly při všech soukromých a zejména veřejných příležitostech s výraznou vlasteneckou motivací. V roce 1848 se v repertoáru objevily i písně politické, které však po roce 1851 s nastupujícím bachovským režimem zase ze zpěvníků vymizely. Za nejdůležitější moment společenského zpěvu považujeme prisvojení si určité zásoby lidových písní, k nimž se česká měšťanská společnost manifestačně přihlásila jako k nejcennějšímu, živoucímu národnímu dědictví. Nepominutelnou zásluhu na tomto druhém životě lidové písně měli její sběratelé, vydavatelé a upravovatelé v čele s Čelakovským, Erbenem, Sušilem a Martinovským; zejména Martinovského vydání harmonizovaných nápěvů lidových písní (1842), vybraných ze sbírky Erbenovy, patřilo k základnímu lidově písňovému fondu, jenž pak přecházel z jednoho společenského zpěvníku do druhého.

Obecný zájem o lidovou píseň podnítilo na přelomu 18 a 19. století Herderovo studium této problematiky a jím publikovaná sbírka *Stimmen der Völker in Liedern*. Herderovy názory na lidovou píseň dopadly na živnou půdu i v Rakousku. Z centrálního podnětu vídeňské *Společnosti přátel hudby* a za dohledu úřadů byl v jednotlivých zemích monarchie, také v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, zahájen v roce 1819 „guberniální“ sběr lidových písní (textů i nápěvů). Výsledky sběratelské činnosti byly v Čechách shromážděny do tzv. *Kolovratského rukopisu*, ze kterého o něco později čerpal J. Rittersberk při vydávání obsáhlého souboru 300 písní s názvem *České národní písně* (1825). Zrající myšlenku shromáždit slovanské lidové písně se pokusil realizovat F. L. Čelakovský ve třech svazcích *Slovanských národních písní* (1822, 1825, 1827). Stěžejní význam mají dodnes sbírky K. J. Erbena a F. Sušila. Erben postupně uveřejnil *Písně národní v Čechách* (1842, 1843 a 1845) a *Prostonárodní písně a říkadla* (1862–1864). Sušil nejprve publikoval *Moravské národní písně* (1835) a *Moravské národní písně, sbírka nová* (1840); konečně v letech 1853–1860 vydal definitivní verzi sbírky nazvanou *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými* (2 361 textů, 2 091 nápěvů). Tato edice náleží k základním pramenům studia moravské lidové písně.

Písně umělé tvořily v repertoáru společenského zpěvu menší část. Převažovaly zde balady, písně vlasteneckého rázu, kuplety i písně z tehdy oblíbených zpěvoher, přebíraly se též některé písně německé. O četnosti umělých písní nás informuje

*Průvodce v oboru českých tištěných písní pro jeden neb více hlasů* (sestavili E. Meliš a J. Bergmann, 1863), kde je zaznamenáno 494 českých písní jednohlasých, 17 dvojzpěvů a 15 trojzpěvů. Vícehlasé písně nenacházely pro svou poměrnou náročnost oblibu (jak je vidět z *Průvodce*) a ani skladatelé nejevili o ně mnoho zájmu; první dvojzpěvy vyšly tiskem až ve *Věnci ze zpěvů vlastenských* v ročnících 1837 a 1838.

**HUDEBNÍ SPOLKY** V první polovině 19. století se v měšťanském prostředí setkáváme rovněž s vlnou novodobých hudebních spolků, z nichž většina tehdy ještě vznikala na bázi jazykového utrakvismu. V roce 1848 se sice objevila řada pěveckých spolků ryze českých, zejména studentských, neměly však dlouhého trvání. Spolky plnily poslání hudebně vzdělávací (mnohé z nich se zaměřily na výuku zpěvu a nástrojové hry), hudebně pořadatelské a hudebně interpretační. Jejich konkrétní činnost byla natolik úzce spjata s místními podmínkami a potřebami, že lze těžko vytvořit jejich přesnou typologii. V zásadě bychom je mohli rozdělit na spolky pěvecké a hudební (tj. pěstující převážně instrumentální hudbu), ale i zde existovalo mnoho variant a mezistupňů. V čele spolku stál zpravidla školený hudebník, ředitel kůru či varhaník a po otevření varhanické školy nejčastěji absolvent tohoto ústavu, činnými členy byli místní hudební nadšenci rozmanitých povolání, mezi nimiž se nezdálo vyskytli i jedinci velmi talentovaní a hudebně vzdělaní. Trvání spolku záviselo na mnoha vnějších okolnostech (mezi jinými i na okamžité místní situaci národnostní) a většina spolků nepřežila několik málo let své činnosti nebo prodělávala nejrůznější změny, mj. i změny svých názvů. Zatím víme, že v době předbřežnové byla hustota spolků menší než koncem čtyřicátých a v padesátých letech, kdy vznikla celá řada nových jednot.

Z hudebních spolků je jako nejstarší uváděna *Cecilská jednota* v Ústí nad Orlicí, založená v roce 1803, mezi spolky s nejdelším trváním patří například *Der Iglauer Männergesangverein*, činný od roku 1852 a působící až do 20. století. Většina utrakvistických spolků zanikla kolem roku 1860, neboť jejich typ se stal v nové politické a národnostní situaci anachronismem.

O vlastní interpretační praxi spolků víme prozatím málo. V hudebních jednotách se nejčastěji potýkali s problémem, jakým způsobem obsadit orchestr, potřebný k větším produkcím. Ve většině případů se orchestrální tělesa sestavovala pro každý účel zvlášť, některé větší spolky měly k dispozici určitý základ (zpravidla smyčce), a ten pak podle potřeby doplňovaly výpomocemi. Aktivita pěveckých spolků se tehdy úzce pojila s formou a repertoárem mužského čtverozpěvu, a to jak v jazykové oblasti české, tak německé (Liedertafel). Čtverozpěv vycházel z povahy lidové písně, užíval velmi jednoduchých melodických a harmonických prostředků. Umělecky nenáročným charakterem plnil zejména zábavnou funkci. Mužský čtverozpěv symbolizoval přibližně do padesátých let ideu svobodného veřejného projevu. Na koncerty ho uvedly *Cecilská jednota* (německy) a *Žofínská akademie* (česky). Ve zmíněném Melišově a Bergmannově *Průvodci* nalezneme 163 tištěných čtverozpěvů, ale šíře repertoáru pravděpodobně mnohokrát převyšovala toto číslo. Z vývojového hlediska znamenal čtverozpěv předstupeň novodobého sborového zpěvu.

**TYPY KONCERTŮ** Koncertní život v první polovině 19. století byl velmi čilý, avšak nesoustavný a nespécializovaný: pro celé toto období se ještě musíme vzdát novodobé představy koncertní sezóny dané souborem koncertů orchestrálních, komorních, sborových a sólistických. Tato typologie se ještě zdaleka nevytříbila a sám pojem koncertu zastupovalo mnoho dílčích názvů, které nám dávají dobrou představu o pestrosti hudebních událostí: hudební akademie, hudebně vokální akademie, hudebně deklamační akademie, humoristicko-hudební akademie, hudební zábava, večerní hudební zábava, hudebně deklamační zábava, polední zábava, hudební produkce, slavnostní produkce, matiné, hudební soaré. Představě novodobého koncertu se také vymyká skutečnost, že v tomto období ještě u nás neexistovaly specificky koncertní prostory: hrálo se ve víceúčelových sálech (v Praze v *Platýzu*, *Konviktu*, od třicátých let na *Žofíně*, dále v *Lázních* na Malé Straně a v redutním sále na Masném trhu), v palácích a salónech, v sítích hudebních ústavů, v kamenných divadlech, ale také v plenéru a v menších městech i v hostincích. Mechanismus koncertního provozu se teprve rodil. Veřejné oznamování koncertu v tisku či jeho ohlašování na cedulích se dosud nestalo pravidlem a v případě řady akcí selhala návštěvnost právě vinou nedostatečné publicity. I když se v první polovině století i u nás setkáme s prvními pořadateli koncertů, většinu akcí si organizovaly samy spolky a instituce (divadla, konzervatoř apod.). Hostující sólisté si běžně pronajímali sál na vlastní riziko a návštěvnícký úspěch jejich koncertů především závisel na schopnostech získat na svou stranu hlasy vlivných představitelů hudebního života. Obliba tzv. dobročinných koncertů a akademií spočívala mj. v tom, že tyto podniky byly jedinými, kde finanční rovnováhu zajišťoval předprodej vstupenek. Odborné referování se v této době u nás teprve rodilo a z denků věnovala koncertnímu provozu největší pozornost pražská *Bohemia*. Vlastní náplň koncertů byla velmi pestrá a zejména dobročinné koncerty a akademie se blížily spíše typu estrády v dnešním slova smyslu; vedle rozmanitých čísel hudebních obsahovaly i deklamace vlasteneckých básní, úryvky dramát apod. Skladba relativně nejnáročnějšího, tzv. orchestrálního koncertu bývala zhruba následující: 1) koncertní předehra nebo operní ouvertura, 2) několik vokálních partí z některé opery, 3) komorní skladba, 4) koncert nebo variace, fantazie či směs pro sólový nástroj (případně několik takových drobných skladeb), 5) píseň s průvodem klavíru, 6) symfonie nebo rozsáhlejší skladba vokálně instrumentální. Začátky koncertů bývaly nejčastěji v 17 nebo 19 hodin a podřizovaly se místním zvyklostem. Setkáváme se zde i s nočními koncerty, které se však omezovaly spíše na prostředí salónů. Za nejdůstojnější dobu k pořádání hudební produkce byla považována doba polední (ve 12 hodin začínaly některé koncerty konzervatoře), neboť návštěvu této společensky významné události si mohly dovolit jen majetné vrstvy společnosti. Koncerty trvaly často až neúnosně dlouho; v dobových posudcích a pamětnických svědectvích se hojně objevují stesky nad neúměrně rozsáhlým programem. Ze zvláštních typů koncertů jsme již dříve jmenovali *concerts spirituels*. V předních evropských zemích se od přelomu 18. a 19. století objevovaly stále hojněji koncerty „historické“ (podněcené zejména Mendelssohnovým nastudováním *Matoušových pašijí* J. S. Bacha v Berlíně 1829 a o něco

později „objevením“ díla Palestrinova), našeho koncertního života se však tato vlna historismu dotkla jen slabě. Činit ovšem nějaký podstatný rozdíl mezi koncerty „duchovními“ a „historickými“ považujeme pro tuto dobu za problematické.

**KONCERTNÍ PROVOZ** Koncertní dění muselo tehdy různými způsoby obcházet neexistenci samostatného symfonického tělesa v novodobém smyslu. Kromě pražského žákovského orchestru konzervatoře byly k dispozici pouze orchestry divadelní a určitá jádra orchestrů spolkových. Vedle toho ovšem existovaly různé typy kapel, z nichž mnohé mohly hrát i náročnější koncertní repertoár. Na předním místě mezi ně náležely kapely vojenské, na jejichž produkcích zněly vedle pochodů, tanečních skladeb, ouvertur a smělí také Haydnovy, Mozartovy a Beethovenovy symfonie, skladby Mendelssohnovy, Berliozovy, Lisztovy parafráze a hudba operní. Kolem roku 1848 se mimořádně rozšířily v městském i venkovském prostředí tzv. „turecké“ kapely (dechové harmonie), jejich veřejná činnost měla výrazný národnostně politický charakter. V době Bachova absolutismu zanikly a místo nich vznikaly městské hudby zřizované obecními radami, které vystupovaly v dechovém a symfonickém obsazení. Ve větších městech, zejména v Praze, působila celá řada civilních kapel víceúčelového zaměření se schopností obsáhnout široký repertoár, byť za cenu nezbytných, tehdy běžně tolerovaných úprav; k nejslavnějším z nich patřil orchestr K. Komzáka založený v roce 1854 a působící v mnoha variantách a seskupeních. V padesátých letech se v Praze setkáváme s řadou dalších souborů: se *Salónním orchestrem Weberovým*, s *Harmonií ostrostřelců pražských*, *Harmonií pěchoty městské*, *Harmonií městských granátníků*, *Civilní harmonií*, *Civilní kapelou kapelníka Žvotského* a *Harmonií kapelníka Valše* (Lumír 1857). Přesnější obraz o interpretační praxi orchestrální hudby si lze učinit jen velmi nesnadno. Velikost obsazení kólsala případ od případu, zkoušelo se jistě minimálně, skladby se hrály z opisů a novinky přímo z autorských rukopisů. Teprve od dvacátých let doznívala praxe vedení orchestru prvním houslistou a začínal převažovat způsob řízení kapelníkem.

Neexistovaly ani stabilní soubory komorní a poměrně dlouho u nás dokonce panovalo přesvědčení, že komorní hudba se pro svůj intimní charakter nehodí do veřejných sálů. Tento názor musel vyvracet pražský kritik *Bohemie* A. Müller ještě v roce 1832 a představa o uspořádání veřejného koncertu komorní hudby působila natolik překvapivě, že série komorních večerů uskutečněných v roce 1833 v salónech hraběte Lva Nostice musela mít charakter veřejně přístupné domácí produkce. Teprve v padesátých letech se veřejné „kvartetní zábavy“ objevovaly pravidelněji.

Velmi výrazně se do domácího koncertního života zapsali virtuosové, zejména housloví a klavírní, kteří buď pořádali sólová matiné, nebo spoluúčinkovali na smíšených produkcích. Vystupovali dokonce i v rámci divadelních představení mezi jednotlivými dějstvími. Právě první polovinu 19. století lze v Evropě nazvat érou virtuózní nástrojové hry. Představa uměleckého génia byla i u nás spojována především s výsostným typem interpreta, překonávajícího dosavadní meze nástrojové techniky, přinášejícího nové výrazové prostředky a finesy. Pražské koncerty N. Paganiniho (1828) a zvláště pak F. Liszta (1840, 1846, 1858) znamenaly mimořádnou

uměleckou událost a daly silný impuls celému domácímu hudebnímu dění. Nevšední pozornost vzbudila vystoupení houslistů L. Spohra, H. Vieuxtempse, Ch. de Bériota, O. Bulla, pianisty S. Thalberga a jiných. Do českého koncertního života se zapsaly i ženy, které se v první polovině století začaly prosazovat ve sféře nástrojové virtuózní hry. Typ novodobých umělkyní reprezentovaly na svých koncertech pianistka Clara Wiecková-Schumannová a houslistka Wilma Nerudová. Špičkové výkony těchto umělců (Liszta, Wieckové-Schumannové, Vieuxtempse ad.) poznala nejen Praha, ale i další města jako Brno, Olomouc, Opava. Pojmem a svým způsobem legendou se stala pražská houslová škola, z níž vyšli umělci typu Josefa Slavíka, Ferdinanda Lauba, Raimunda Dreyschocka. V domácím prostředí vyrostla i řada klavírních virtuosů jako Ignaz Moscheles, Julius Schulhoff, Alexander Dreyschock. Virtuózní dráhu pianisty sledoval v těchto letech i Bedřich Smetana. Mnohem méně si doba cenila dirigentů, protože kapelnictví hodnotila spíše jako hudební řemeslo. Pokud u nás někdo sklídl ovace za dirigentský výkon, pak to byly pouze osobnosti typu Liszta a Berlioze, jejichž vystoupení umocňovalo dojem z autorského díla (například při pražském provedení Berliozovy *Fantastické symfonie* v roce 1846). Romantické zbožňování virtuozity mělo v této době i záporné stránky. Potřeba hudební senzace vyvolala kult zázračných dětí, jejichž strmé a krátké kariéry nezdědky končily tragicky. Krátkodobou senzaci vzbudila v roce 1839 desetiletá Pavlína Ryšavá, Julius Schulhoff vystoupil na veřejnosti poprvé ve třinácti letech a Josef Slavík jako patnáctiletý.

**MIMOPRAŽSKÝ KONCERTNÍ ŽIVOT** Bližší představu o domácím koncertním dění si lze pro toto období učinit pouze v případě Prahy, i když také zde nám ještě mnoho informací chybí. O koncertním dění jiných měst a míst máme jen zcela fragmentární poznatky. Tento stav nutí k výkladové obezřetnosti; při charakteristické nepravdivelnosti domácího koncertního provozu lze jen stěží zobecňovat dílčí fakta. Teprve zevrubnější pramenný výzkum vybraných lokalit bude moci dát přesnější obraz a jistě odhalí mnoho nového a překvapivého.

Pro ilustraci uvádíme některé dosud známé skutečnosti. V Brně realizovala orchestrální koncerty *Musik-Akademie von Dilettanten* (přezvaná na *Philharmonische Gesellschaft*, 1804—1814), v letech 1814—1818 pak další spolek, později byla tato činnost spojena s provozem městského divadla. V Olomouci pořádal veřejné koncerty spolek *Der Dilettanten-Verein* (zal. 1817, již v témže roce provedl Beethovenovu 7. symfonii), dobový špičkový repertoár uváděl na svých orchestrálních koncertech rovněž olomoucký *Musik-Verein* (od 1851). V Jihlavě byl mimořádně aktivní *Der Iglauer Musik-Verein* (1819—1862), který uspořádal na 409 řádných a 29 mimořádných veřejných koncertů a produkcí. Na programu jednotlivých akcí se objevily Beethovenovy symfonie (1821 č. 2, 1822 č. 8, 1828 č. 7, 1829 č. 3 a 6), dále díla Mozartova, Weberova, Meyerbeerova, Rossiniho. Provedení Beethovenovy 2. symfonie je zaznamenáno i na hudební akademii pořádané v Plzni v r. 1826.

**KONCERTY V PRAZE** O četnosti pražských koncertních událostí všeho druhu v letech 1828—1857 podrobně informuje tabulka na s. 317, jejíž údaje jsme získali excerpcí referátů deníku *Bohemia*. I když toto referování se nedálo zcela soustavně, vyplývají ze získaných čísel přece jen některé skutečnosti a tendence.

*Stav koncertů v letech 1828—1857, zpracovaný na základě excerptce deníku Bohemia*

	1828	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
leden		1	1			2		2	4		1	7	1	7	4	7	11
únor		1	1	3		1		1	3	6		4		14	19	5	3
březen	1	1	4	5	2	5		2	10	12	7	3	12	20	16	17	13
duben		1	2		4	2		2	4	4	7	8	10	7	16	14	8
květen		1	2	1					2	3	3	2	1	10	12	15	3
červen	1		2	1	1					1	1	1			2		3
červenec					1	1					3			1	3	3	1
srpen					1	3	2		2	1	3	1	5			3	2
září				1		3	1			1	1	4			3	1	1
říjen			2		3	1					1		2	5	5	1	4
listopad	1	1	3			1	2	2	1	3	2	1	7	4	3	11	5
prosinec	3	3	3	2	2	3	2	7	2	4	5	7	9	12	12	11	8

počet recenzovaných koncertů	6	9	20	13	14	22	7	16	28	35	34	38	47	80	95	88	62
------------------------------------	---	---	----	----	----	----	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

														hustota koncertů v jednotlivých měsících	
	1845	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57		
leden	9	7	6	8	3	2	3	3	1	3	3	4	2	102	
únor	9	7	4	1		6	4	2	7	3	2	3	1	110	
březen	11	15	16	4	9	16	20	10	9	15	13	14	18	300	
duben	12	16	2	2	8	7	12	9	10	13	22	9	12	223	
květen	5	7	1	4	1	6	4	1	4	4	8	4	3	107	
červen		2	3		3	1	5	2	2	1				32	
červenec		2	3		1	2	1		2	1	2	6		33	
srpen	2	1	1		4	3	7	1	7		2	1	1	53	
září	6		4			4	1	2	1					34	
říjen	3	3	1		2	2		2	6		1			44	
listopad	4	4	5	2	2	6		10	4	8	5	4	3	104	
prosinec	7	13	9	5	4	3	9	10	8	5	9	9	22	208	

počet recenzovaných koncertů	68	77	55	26	37	58	66	52	61	53	67	54	62
------------------------------------	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

Podíváme-li se na jednotlivé měsíce, vidíme, že od počátku čtyřicátých let začínal být koncertní život v měsících březnu, dubnu, listopadu a prosinci mnohem rušnější, než tomu bylo v předchozích letech. Číselné údaje vypovídají o postupném zrodu koncertní sezóny v novodobém slova smyslu. V prvních desetiletích se koncertní provoz soustřeďoval do dvou krátkých období. V prosinci, v době adventní, to byla první malá sezóna, v březnu a částečně v dubnu, v době postní, druhá, velká sezóna. Jak je patrné z tabulky, veřejné hudební produkce byly pořádány i v jiných měsících a od počátku čtyřicátých let provoz sílil zejména v lednu, únoru, květnu, říjnu a listopadu. Tím se vytvářelo souvislé období, základ koncertní sezóny. V těchto letech vzrůstal i počet letních koncertů, které charakterem programu i situováním do přírody vytvářely určitý protiklad k produkcím pořádaným v době od podzimu do jara.



V Praze se hudebně pořadatelských úkolů postupně ujmaly *Jednota umělců* (od 1803), *konzervatoř* (první veřejný koncert až 1815), *Cecilská jednota* (od 1840) a *Žofínská akademie* (od 1841). Orchester *Stavovského divadla* sice také učinil několik pokusů o pořádání vlastních koncertů (v letech 1814—1816 za C. M. Webera a v roce 1843 za F. Škroupa), ale kontinuitu se nepodařilo udržet. Koncerty čtyř jmenovaných utrakvistických institucí náležely k hlavním událostem hudební Prahy. Uvážíme-li, že každá z těchto institucí pořádala ročně nejvýše čtyři koncerty, představuje to jen malou část celkového koncertního dění. Většinu tvořily nahodilé podniky, kde kvantita převažovala nad kvalitou; o určité repertoárové dramaturgii nemohlo být řeči. Ostatně ani koncerty *konzervatoře* a *Cecilské jednoty*, jejichž programy jsou relativně nejzajímavější a pro posouzení repertoárových tendencí nejvhodnější, neobešly se bez problémů: *konzervatoř* musela při svých veřejných vystoupeních počítat s pedagogickými ohledy a obě instituce často ve výběru skladeb limitovala kvalita jejich těles.

Konzervatoř uspořádala od roku 1815 do roku 1859 celkem 119 veřejných vystoupení. Disponovala žákovským orchestrem, v němž zpravidla hráli u vedoucích pultů profesori; orchestr se podle potřeby rozšiřoval výpomocemi. Na koncertech zaznělo 747 skladeb 193 autorů; 85—90 % tohoto repertoáru je dnes už naprosto antikvováno. Z těchto 747 skladeb bylo 148 koncertních ouvertur a operních předeher, 105 symfonií, 117 variací, fantazií a směsí pro různé nástroje a jejich kombinace. Zbývající polovinu repertoáru zastupují instrumentální koncerty, operní árie, písně a menší počet komorních skladeb. Z autorů se Mozart hrál 61 ×, Beethoven měl 45 provedení, Kalivoda 27, Rossini 24, Haydn 19, Kummer 17, Mendelssohn 14, Spohr 14, Paër 13, Winter 12, B. D. Weber 12, Donizetti 11. Velmi málo se prováděly skladby C. M. Webera (8 ×), Schumanna (5 ×), Liszta (2 ×), Berliozie (2 ×) a mizivým poměrem (kromě B. D. Webera) byli zastoupeni čeští autoři: F. Škroup 2 ×, J. N. Škroup 2 ×, Tomášek 1 ×, Veit 1 ×.

*Cecilská jednota* disponovala až do svého 29. koncertu v roce 1844 pouze pěveckým sborem a teprve od tohoto roku se jí podařilo sestavit z řad diletantů stálé jádro orchestru, tvořené dobře obsazenými smyčci (nakonec až 14 – 14 – 10 – 8 – 8). Tento základ se doplňoval hráči z vojenských kapel, později instrumentalisty z orchestru *Stavovského divadla*. Smíšený pěvecký sbor měl 120 členů, dětský 60 členů. Značný aparát dovozoval tedy provádět rozměrná vokálně instrumentální díla a v tomto repertoáru tkvěl také hlavní přínos cecilských koncertů. Jejich dramaturgie se proti podnikům *konzervatoře* orientovala daleko soudoběji, z autorů dominovali především Mendelssohn a Schumann a zvláště záslužné bylo uvádění Wagnera: v letech 1853—1858 hrála *Cecilská jednota* čtyřikrát různé scény z *Lohengrina*, třikrát úryvky z *Rienziho*, jednou z *Bludného Holandana*, dále provedla kantátu *Das Liebesmahl der Apostel* a zejména pak seznámila Prahu s celovečerní montáží, kterou Wagner sestavil z jmenovaných oper a Tannhäusera pro hudební slavnosti v Curychu a Karlsruhe.

**HUDEBNÍ DIVADLO V ČESKÝCH ZEMÍCH** Hlavní kulturně politická pozornost doby se upírala k divadlu. Vláda nad kamenným divadlem také u nás symbolizovala ekonomickou a kulturní smlouvu měšťanstva a mladé buržoazie, do divadelní oblasti byly situovány stěžejní spory a zápasy národnostní. Divadlo se stalo přirozeným místním kulturním střediskem a obvykle i dějištěm slavnostních událostí. Nové divadelní budovy vyrůstaly v Opavě, Chrudimi, Olomouci, Plzni, Jihlavě, vedle kamenných budov však vznikaly také arény a různá divadelní provizoria. Působily zde profesionální soubory, amatérské spolky i kočovné společnosti, jejichž trasy vedly i do nejmenších lokalit českých zemí. Divadelní druhy a žánry tvořily ne-

obvyčejně pestrou a proměnnou paletu, hudba provázela, dekorovala a umocňovala slovo a gesto. Opera zákonitě reprezentovala nejnáročnější složku divadelního podnikání a mohla být soustavněji pěstována jen v několika místech českých zemí, především v Praze.

Dějiny operního provozu jsou v pražském *Stavovském divadle* spjaty jak s osobami ředitelů – nájemců a podnikatelů, kteří podle finančních možností i osobního zaměření buď více nebo méně přáli opeře, tak i s operními kapelníky. První významnou etapu zde formoval v letech 1813–1816 za ředitele K. Liebicha kapelník C. M. Weber; jeho nástupcem se stal J. Triebensee, který stál v čele opery do roku 1836 za ředitelování F. Holbeina (v letech 1820–1824) i za triumvirátu F. Polawského – J. W. Kainz – J. N. Štěpánek. Výraznou operní éru *Stavovského divadla* vytvořil během dvojího funkčního období ředitel J. A. Stöger (1834–1846, 1852–1858). Od roku 1827 mělo divadlo dva kapelníky, druhým vedle Triebensee se stal F. Škroup, který později v letech 1837–1857 řídil operu jako první kapelník. Po Škroupově náhlém penzionování, jež bylo motivováno Stögerovým osobním nepřátelským postojem, získal místo prvního kapelníka J. Nesvadba (1857–1859). F. Thomé, Stögerův nástupce ve funkci ředitele *Stavovského divadla* (1858–1864), povolal pak po Nesvadbovi na místo prvního kapelníka W. Jahna (1859–1864). Každá z těchto etap byla poznamenána trvalými finančními problémy se zajišťováním divadelního provozu: nedostatek prostředků, ale i nepochopení až nezáměrný stav o skutečný chod divadla byly hlavní důvody častých změn ředitelů. S prováděním oper se v Praze první poloviny století setkáváme rovněž v *Novém divadle* v Růžové ulici, které Stöger na svůj náklad vybudoval z redutního sálu a kde se hrálo v letech 1842–1846. Další etapa pražského operního dění, která je spjata s otevřením dřevěného *Novoměstského divadla* v roce 1859, náleží již do výkladu následujícího údobí.

System pronájmu divadla se praktikoval i v dalších městech. Také v Brně, kde bylo po požáru divadla v roce 1786 postaveno následujícího roku nové divadlo na náklady města, pronajímala městská správa budovu divadelním ředitelům. Výrazné rozšíření operního provozu nastalo po roce 1815 za ředitele H. Schmidta (do 1825), kterého však v letech 1826–1831 vystřídal málo schopný A. Zwoneczek, pod jehož vedením celkový chod divadla upadal. Po předčasném ukončení smlouvy se v letech 1831–1837 ujal ředitelování znovu H. Schmidt, který opětně pozvedl divadelní provoz, věnoval značnou pozornost také opeře a uvedl na scénu přední díla dobového repertoáru. Působení dalšího ředitele W. Thiela (1837–1843) znamenalo znovu hospodářskou katastrofu. K opětnému vzmachu přivedl divadlo Thielův nástupce J. Glöggel (1843–1849), který do repertoáru zařadil několik operních novinek. Operní provoz pokračoval se střídavými úspěchy a později spíše neúspěchy i za dalších ředitelů, kteří se střídali v krátkých časových intervalech do roku 1859, kdy byl finanční krach divadla dovršen a soubor se rozpadl. Obrat k lepšímu nastal pro divadlo i vlastní operu až koncem šedesátých let.

V Olomouci rostla tradice operních představení od sklonku 18. století. Provozně náročnější operní inscenace byly realizovány za ředitele Bauerholzera v letech 1806–27, kdy se hrálo v dřevěné divadelní budově. V roce 1830 se opera přestěhovala do nového kamenného divadla, které dalo postavit na své náklady město a pronajímalo je divadelním ředitelům. Opera vzkvétala za ředitelování významnějších a zkušenějších osobností, jakými byli K. Burghauser (1834–1847) a F. Blum (1847–1857). Provádění oper začalo nabývat na intenzitě rovněž v Opavě od roku 1805, kdy i zde byla na náklady městské správy postavena nová divadelní budova. Vlastní provoz byl jako v předchozích případech zajišťován pronájmem divadla formou tříletých (a jen výjimečně delších) smluv s řediteli. Opera se na scéně opavského divadla po celou první polovinu, zejména však od roku 1835, příznivě rozvíjela i přes četné změny ředitelů a časté střídání uměleckého souboru, jenž se měnil i po dvou letech. Výrazné zlepšení nastalo pro operu po roce 1860. S příležitostnými operními představeními se od konce 18. století setkáváme v Jihlavě, oživení operního provozu zde nicméně nastalo až ve třicátých a čtyřicátých letech; nová divadelní budova byla v Jihlavě otevřena v roce 1850. Velmi nepravidelné provádění oper zaznamenáváme v Plzni, kde kamenné divadlo zahájilo provoz v roce 1832; soustavnější operní repertoár zde uváděl v sezóně 1835–1836 ředitel A. Miller. Do Chrudimi,

která měla jako jedno z prvních českých měst samostatnou divadelní budovu (od roku 1801), občas zajížděly kočující společnosti. Oživení operního provozu nabídlo nové městské divadlo, otevřené v roce 1854.

**CHARAKTER OPERNÍHO PROVOZU** Opera jako vrcholná a provozně nejnáročnější součást tehdejšího bohatě muzikalizovaného divadelnictví představovala vizitku zdatnosti divadelních ředitelů, zároveň však mohla být nejvíce zranitelným místem divadelního podnikání a obvyklou příčinou finančních katastrof. Operní soubor dosahoval trvalejšího úspěchu repertoárovou přitažlivostí a pestrostí, zvláště pak přítomností několika vynikajících sólistů s určitým uměleckým jménem a nákladnou výpravou. Stabilita souboru se zabezpečovala nejen výší samotných gáží, ale i četností benefic sólistů a kapelníků, pro ostatní pak možnost působení a výdělku i mimo divadlo. Pracovní tempo operního provozu muselo být mimořádné: C. M. Weber nastudoval během svého třiletí ve *Stavovském divadle* 73 oper a dle dostupných údajů z Brna a Opavy nebyla tato kvantita ničím neobvyklým. Vlastnit a rozmnožovat okázaly fundus výpravy a kostýmů patřilo k hlavním kritériím, dle nichž se posuzovaly schopnosti ředitelů. Bohatými výpravami oslnil Prahu zejména Stöger při představeních *Němé z Portici* 1834, *Dona Giovanniho* 1834, *Roberta dábla* 1835 a především pak scénováním *Křižáků v Egyptě*, uvedených v roce 1836 k příležitosti korunovace Ferdinanda V. za českého krále. Také operní režie, tehdy v rukou samotných ředitelů nebo některých pěvců, se především soustřeďovala k podtržení vizuálního účinku představení. Kapelník měl omezenou pravomoc a často se jen málo podílel na výběru repertoáru; jeho jméno se dosti dlouho neobjevovalo ani na divadelních cedulích. Pohyb uměleckých sil mezi jednotlivými scénami v rámci českých zemí i mimo ně byl velmi čilý. K bohatým výměnám sólistů docházelo zejména mezi Brnem, Opavou a Vídní. Operní obecenstvo toužilo po stálé změně, chtělo být překvapováno nejen novými díly, ale i novými umělci. Tuto touhu po atraktivnosti splňoval zejména systém četných hostování. V dlouhodobějším angažmá setrvali pouze kapelníci a sólisté ve *Stavovském divadle*. K hvězdám zde patřila především sopranistka Henrietta Sontagová, vynikající kolorатурní pěvkyně Kateřina Podhorská, již od konce třicátých let začala konkurovat sopranistka Henrietta Groszerová. K méně stabilním kádrům patřili mužští sólisté, zejména tenoristé; Praha jich měla trvalý nedostatek, jenž pak často limitoval i volbu repertoáru. Špičkové umělce přitahovala nejen Vídeň a její dvorní opera, ale také Drážďany, Hamburk, Mnichov a Stuttgart. Nadějný tenorista Jan Drška, angažovaný do *Stavovského divadla* v roce 1829, odešel po několika sezónách do Drážďan, Prahou jen prošel proslulý wagnerovský pěvec J. A. Tichatschek a teprve ve čtyřicátých letech zmírnil chronický nedostatek tenoristů J. N. Maýr.

**OPERA VE STAVOVSKÉM DIVADLE** Za „zlatou éru“ opery *Stavovského divadla* je právem považováno Stögerovo první i druhé ředitelské období s výrazným uměleckým podílem F. Škroupa. Jestliže si Stöger začal v Praze budovat pozici nákladnými výpravami, pak zhruba od roku 1837 ho stoupající finanční náklady donutily

ke změně taktiky, která se pro tříbení novodobé operní kultury ukázala být vysoce prospěšná – totiž k orientaci na významné novinky soudobé operní tvorby. Tato dramaturgie pak přinesla své ovoce v padesátých letech výrazným zaměřením na dílo Richarda Wagnera. Praha se tehdy stala jedním z významných center wagnerovství a předstihla tak Vídeň, Lipsko a řadu dalších předních evropských měst. Vstupní událost zde znamenalo uvedení *Tannhäusera* 25. listopadu 1854 v nastudování F. Škroupa, poté následovaly opery *Lohengrin* (23. 2. 1856), *Bludný Holanďan* (7. 9. 1856), *Rienzi* (24. 10. 1859). Tyto pražské operní premiéry provázelo i uvádění Wagnera na koncertním pódiu.

Operní soubor začínal ve *Stavovském divadle* v roce 1807 s prvním kapelníkem W. Müllerem, s 10—12 sólisty a třicetičlenným sborem. Během Weberovy kapelnické éry se stav souboru poněkud zvýšil, zlepšila se jeho vnitřní organizace a zejména se pozvedla úroveň orchestru. Weber se ve výběru repertoáru orientoval na francouzskou tvorbu (Spontini, Méhul, Grétry, Cherubini, Isouard, Boieldieu), postupně pronikal i Rossini, z německých autorů Kreutzer a Spohr; z Mozartových oper uvedl Weber *Dona Giovanniho*, *Tita*, *Così fan tutte*, *Figarovu svatbu*, ale též Beethovenova *Fidelia* a Gluckovú *Ifigenii na Tauridě*. Zcela mimořádný čin v pražském operním dění představovalo nastudování Weberova *Čarostřelce* v roce 1821; během dvou let byl proveden 50× a stal se na scéně *Stavovského divadla* nejúspěšnějším dílem. V dalších letech neustále rostl význam francouzské opery. Auberova *Němá z Portici* zůstala po dvojnásobném uvedení v roce 1829 a 1834 trvalou součástí repertoáru a jen v roce 1834 se reprizovala 14×, s mimořádným ohlasem se setkávaly opery Meyerbeerovy, zejména *Robert dábel*, který po prvním provedení 1835 zaznamenal ještě v témže roce 19 repriz, v následujícím roce 13. Italská opera se začala na scéně *Stavovského divadla* trvale usazovat na přelomu třicátých a čtyřicátých let; například Belliniho *Norma* byla hrána 1835 15×, 1836 12×, 1837 8×, 1840 10×. Pro éru let čtyřicátých a padesátých máme již přesnější informace o složení operního souboru: v letech 1839—1860 řídili operní představení střídavě dva kapelníci, orchestr měl 36—44 členů, ve sboru zpívalo 28—52 zpěváků. Stav sólistů se pohyboval kolem 4—9 žen a 7—16 mužů. Divadelní almanachy z těchto let uvádějí rovněž jména operních režisérů.

Za nejdůležitější a umělecky nejplodnější etapu v historii opery *Stavovského divadla* jsou považována vedle zakladatelské éry Weberovy padesátá léta. Vykazují nejzajímavější a dobově nejprogresivnější dramaturgii.

Pro účel této knihy sestavila W. Dobrovská repertoárové statistiky, osvětlující stupeň dobové obliby jednotlivých děl autorů. V letech 1850—1862 byly na scéně *Stavovského divadla* nejúspěšnější následující díla (uvedena vždy tři s počtem příslušných repriz):

1850—51 – Meyerbeer: *Prorok* 30, Flotow: *Marta* 21, Donizetti: *Lucia di Lammermoor* 13;

1852 – Flotow: *Marta* 14, Meyerbeer: *Hugenoti* 12, Meyerbeer: *Prorok* 9;

1853 – Flotow: *Marta* 10, Meyerbeer: *Prorok* 8, Rossini: *Vilém Tell* 8;

1854 – Flotow: *Jindra* 10, Meyerbeer: *Hugenoti* 7, Mozart: *Don Giovanni* 7;

1855 – Wagner: *Tannhäuser* 15, Flotow: *Marta* 9, Meyerbeer: *Robert dábel* 8;

1856 – Wagner: *Lohengrin* 11, Donizetti: *Lucrezia Borgia* 8, Flotow: *Marta* 8;

1857 – Wagner: *Tannhäuser* 9, Verdi: *Trubadúr* 9, Donizetti: *Lucrezia Borgia* 6;

1858 – Wagner: *Tannhäuser* 7, Halévy: *Židovka* 6, Meyerbeer: *Robert dábel* 6;

1859 – Verdi: *Trubadúr* 6, Verdi: *Sicilské nešpory* 6, Wagner: *Rienzi* 6;

1860 – Meyerbeer: *Dinora* 14, Halévy: *Židovka*, Meyerbeer: *Hugenoti* 6;

1861 – Gounod: *Faust a Markéta* 8, Meyerbeer: *Hugenoti* 7, Verdi: *Trubadúr* 7;

1862 – Verdi: *Trubadúr* 8, Mozart: *Don Giovanni* 6.

K deseti nejprovizovanějším operám v období 1850—1862 náležely: *Marta* (92 repriz), *Hugenoti*

(86), *Prorok* (74), *Lucia di Lammermoor* (60), *Robert ďábel* (54), *Čarostřelec* (54), *Vilém Tell* (51), *Lucrezia Borgia* (50), *Němá z Portici* (48). Nejhranější skladatele z těchto let a počet jejich uvedených děl dokumentuje následující tabulka:

autor	celkový počet provedení	počet uvedených oper	nejúspěšnější dílo
Meyerbeer	248	6	<i>Hugenoti</i>
Donizetti	224	10	<i>Lucia di Lammermoor</i>
Flotow	136	3	<i>Marfa</i>
Verdi	124	6	<i>Trubadúr</i>
Mozart	119	4	<i>Don Giovanni</i>
Rossini	108	6	<i>Vilém Tell</i>
Wagner	100	4	<i>Tannhäuser</i>
Auber	98	7	<i>Němá z Portici</i>
Bellini	89	5	<i>Norma</i>
Weber	71	4	<i>Čarostřelec</i>
Halčvy	67	5	<i>Židovka</i>
Lortzing	55	3	<i>Car a tesař</i>
Beethoven	35	2	<i>Fidelio</i>
Nicolai	32	1	<i>Veselé paničky</i>

Zarážející je na druhé straně skutečnost, že téměř úplně chyběla původní domácí tvorba. Z produkce na německá libreta byly na scéně *Stavovského divadla* provedeny Tomáškova *Seraphine* (1811), Dessauerova *Lidvína* (1836), Škroupovy opery *Oldřich a Božena* (1833), *Drahomíra* (1848), *Der Meerseuse* (1851), Kittlova *Bianca und Guiseppa oder Die Franzosen vor Nizza* (1848), *Die Bilderstürmer* (1854) a Benoniho *Giovanna da Ponte* (1855).

**ČESKÁ OPERNÍ PŘEDSTAVENÍ** Domácí, zejména pražské hudebně divadelní dění těchto desetiletí je pro nás významné a památné především tím, že se zde začala hlásit ke slovu česká zpěvohra. Dělo se to v souvislosti s obecnější, celoevropskou proměnou hudebně divadelní kultury, totiž s přechodem od internacionální, stagionově působící italské opery k opeře jako svébytné součásti národních kultur. Na našem území byla v tomto smyslu důležitým mezníkem sezóna 1806—1807 ve *Stavovském divadle*, kdy skončila činnost italské společnosti Gaurdasoniho. Pád italsky provozované opery, k němuž přispělo i osvícenské akcentování dějinné, kulturní i jazykové specifičnosti zemsky spjatých národních komunit, a nástup opery německé znamenaly v českých zemích důležitý stupeň na cestě k česky zpívané opeře a nakonec i k prvním pokusům o českou operní tvorbu. Prvotní a nejdůležitější proces zrodu české operní kultury se odehrál právě v Praze, a to prostřednictvím mnohaletých nesnadných snah prosadit se v rámci německého divadelního provozu. Hegemonie německé opery ve *Stavovském divadle* vyvolávala u národnostně aktivní české obrozenecké společnosti dlouhodobé trauma, jitřené rostoucím rozporem mezi preferovanou ideou české opery a skutečným stavem v rovině institucionální i tvůrčí. Nedařilo se prosadit pro česká představení větší prostor a zajistit jejich pravidelnost i návštěvnickou přitažlivost. Scházely i výraznější úspěchy v oblasti původní tvorby, neboť mezi skladateli převažoval nezáměr o komponování na česká libreta. Od dvacátých let, kdy se problém české opery stal klíčovým tématem všech

diskusí, se v kruzích obrozenců stavěla existence českého operního provozu na roveň základních požadavků programu národního hnutí jako symbol národní kultury. Podobně tomu bylo s akcentováním lidové písně a českého společenského zpěvu, zatímco celá sféra provozování instrumentální hudby zůstávala mimo hlavní zájmy a ideová stanoviska obrozenecké společnosti. Vývoj v českém operním dění komplikovaly vnitřní spory mezi obrozenci, zejména o charakter překladů libret mezi zastánci časoměrné a přízvučné prozodie. O tom, jaký důraz byl kladen na práci překladatele, svědčí dobová praxe při oznamování prvních českých operních představení, kdy dílo často vstupovalo na scénu pod jménem překladatelským. Úvahy o základní ideově umělecké orientaci kompoziční práce se na pořad diskusí dostaly až ve třicátých a čtyřicátých letech. Spory často vedly k zásadnímu rozkolu v řadách obrozeneckého tábora i k odklonu skladatelů od idejí národního hnutí. Počáteční nebývalý ohlas českých představení vystřídal záhy, již od počátku třicátých let, rostoucí nezájem českého obecnstva o českou operu, způsobený postupně převažujícím kulturním lokálním fraškem. Nový impuls českému divadelnímu dění dal revoluční rok 1848, kdy znovu vyvstala myšlenka zbudovat vlastní českou scénu. Určitý, avšak dočasný úspěch, znamenalo zřízení funkce „prozatímního intendant“ pro české divadlo. Idea české divadelní budovy nicméně zapustila kořeny a v roce 1850 byl v Praze založen *Sbor pro zřízení českého Národního divadla*. Plán výstavby samostatné scény se však podařilo uvést v život až o řadu let později.

Dějiny českého operního provozu mají ve *Stavovském divadle* počátek v roce 1823, kdy byla provedena Weiglůva „*Švejcarská rodina*“. Tuto první česky zpívanou operu nastudovali „pěvci z libosti“ – ochotníci Teisingerova divadla, jejichž přičiněním byly realizovány i další opery: Cherubiniho *Vodař* (1824), Weberův *Sířelec kouzelník* (*Čarostřelec*, 1824), Méhulova opera *Josef a jeho bratři* (1824), Rossiniho *Lazebník sevillský* (1825), Mozartův *Don Giovanni* (1825), Rossiniho *Tancred* (1825) a *Othello* (1825). Podmínkou k pořádání českých představení se stal dobročinný účel. Na scéně *Stavovského divadla* se představení konala v neděli a ve sváteční dny v odpoledních hodinách a byla časově limitována. Orchestr divadla řídil kapelník Triebensee. V letech 1824—1834 bylo takto uskutečněno 121 českých operních představení. Zpočátku byly připravovány pěveckým kolektivem s mimořádnou péčí (od roku 1827 pod vedením F. Škroupa) a v nadšení nad česky zpívaným slovem se rády přehlížely drobné nedostatky; úroveň představení oceňovalo dokonce i pražské německé publikum. Po Stögerově nástupu do funkce ředitele se původní český polo-profesionální kolektiv rozpadl a českým představením se posléze přestal věnovat i Škroup, který se po jmenování prvním kapelníkem (1837) plně soustředil na vedení německého operního souboru. Vzmáhající se německý operní provoz zcela zastínil české operní dění. Význam i procento českých představení, ve kterých vystupovali členové (solisté, sbor a orchestr) *Stavovského divadla* a která trpěla stálým nedostatkem česky zpívajících tenoristů (program musel být proto často sestaven z fragmentů operních děl), od počátku Stögerovy ředitelské éry poklesly.

V této situaci mělo zvláštní význam otevření *Nového divadla* v Růžové ulici. Stöger, který na scéně *Stavovského divadla* usiloval o rozkvět německy zpívané opery

přinášející mu mimořádné společenské uznání, zde přflíš na česká představení nedbal. Nezapadala ani do jeho koncepce programové, ani podnikatelské. Sledoval však citlivě narůstající české národnostní hnutí počátkem čtyřicátých let a snažil se situace využít. V souladu s osobními zájmy se dokonce snažil podpořit český činoherní repertoár vypsáním tří cen na původní česká dramata. V divadle v Růžové ulici proto vyhradil českým představením pravidelně nedělní a sváteční odpoledne a dva večery v týdnu. Ostatní večery se hrály německé frašky, veselohry a pantomimy. Provoz byl zahájen 28. září 1842 odpoledne českou veselohrou a následující večer česky zpívanou operou. Divadlo o kapacitě přes 2000 diváků mělo 36členný orchestr řízený kapelníkem Stegmayerem a po 5—6 sólistech; členy operního souboru byli současně i zpěváci *Stavovského divadla*. V české společnosti a v českém časopisectví byla tato scéna přijata s nebývalými nadějemi a vírou v naplnění snu o samostatném českém divadle. Česká představení, činoherní i operní, však trpěla slabou návštěvností. Bylo třeba nejprve naučit české publikum chodit do divadla a vychovat je pro určitý typ repertoáru; v prostorném hledišti zůstávaly obsazeny pouze galerie a v parteru místa k stání, zatímco lóže byly téměř prázdné. Stöger proto omezil česká večerní představení a snažil se finanční deficit nahradit německými fraškami. Jako podnikatel se ocitl v začarovaném kruhu: na jedné straně české publikum nemohlo několikrát v týdnu zaplnit hlediště, a na druhé straně u tohoto zmenšujícího se okruhu návštěvníků divadlo ztrácelo sympatie právě tím, že se Stöger v zájmu uchování českých představení snažil zlepšit finanční bilanci zaručeně přitažlivým typem repertoáru. Česká večerní představení nakonec na sklonku roku 1843 zrušil.

Novou naději přineslo potom zřízení funkce prozatímního indendanta českých představení při *Stavovském divadle* v roce 1848, kdy se také podařilo zformovat samostatný kolektiv českých sólistů jako zárodek vytouženého samostatného operního souboru. (Divadelní almanachy udávají pro rok 1849 9 mužů a 5 žen, pro rok 1851 7 mužů a 5 žen, roku 1854 6 mužů a 6 žen. V roce 1859 nejsou již čeští sólisté uvedeni. Při představeních účinkoval orchestr a sbor *Stavovského divadla* řízený kapelníky J. N. Maýrem a E. Tauwitzem.) Česká operní představení však i nadále na scéně *Stavovského divadla* živořila a naděje nemohl v tehdejší politické situaci splnit ani v roce 1850 založený *Sbor pro zřízení českého Národního divadla*. Definitivní ukončení celé čtyřicetileté prehistorie české opery přineslo až otevření *Prozatímního divadla* v roce 1862.

Česká operní představení ve *Stavovském* a *Novém* divadle tvořila jen poměrně malou část česky prováděných her se zpěvy a tanci a hudebních frašek; stála ostatně v této době ve stínu zápasu o českou činohru. České obecnstvo mělo teprve od konce dvacátých let možnost blíže si osvojit Mozartovy opery *Kouzelnou flétnu* (1829), *Únos ze serailu* (1829), *Così fan tutte* (1831). Z francouzské opery poznalo nejprve Boieldieuova *Jana z Paříže* (1827), zatímco Auberova *Němá z Portici* byla česky uvedena až v roce 1837. Úroveň českých operních představení nemohla konkurovat německému provozu. Historický počín, jímž byla premiéra Škroupovy zpěvohry *Dráteník* na libreto J. K. Chmelenského dne 2. února 1826 ve *Stavovském divadle*, byl ojedinělý: žádná z mála dalších českých oper už zdaleka nedosáhla v této době ohlasu ani životnosti *Dráteníka*. S příležitostnými českými operními představeními se ve čtyřicátých letech přihlásila i další města jako Brno, Olomouc a s ojedinělými případy bychom se setkali i v některých dalších místech.

**HUDEBNÍK A SPOLEČNOST** Nově vznikající formy provozování hudby zákonitě podmiňovaly i proměny komunikačního procesu. S koncem 18. století slábly dosavadní mechanismy a začaly se zvolna prosazovat zárodky budoucího novodobého modelu hudební komunikace, daného třemi základními emancipovanými typy – producentem hudby (skladatelem), interpretem (výkonným umělcem) a recipientem (posluchačem). Od okamžiku, kdy znějící hudba nabyla charakteru zboží a byla prodávána za vstupné, počalo se projevovat sociální postavení hudebníků. Postupně mizela služební příslušnost a vázanost k provozu šlechtického sídla nejrůznějšího typu a hudebník se stával pracovní silou najímanou jako jiné profese na základě smluvně peněžních vztahů. Produkt hudebníka (hudební skladba i jeho schopnost reprodukční) se dostával do soukolí mechanismu buržoazního trhu. Je přirozené, že tato proměna nenastala ihned a že v prvních desetiletích 19. století přežívala rezidua vazeb hudebníků ke šlechtě (V. J. Tomášek vstoupil na uměleckou dráhu jako „hraběcí“ hudebník J. Buquoye, avšak záhy si otevřel soukromý klavírní ústav, ekonomicky se osamostatnil a zařadil se do měšťanské třídy). Hudebník se sice postupně vymanil z područí a závislosti na feudální moci, stal se svobodným, samostatným, ztratil svého feudálního vládce i pocit závislosti na jeho libovůli, současně však ztratil i svého ochránce a mecenáše. S novým postavením ve struktuře společnosti získal také novou „vymoženost“ svého hudebnického stavu – sociální nejistotu. Postupně zanikal způsob doživotních rent, udělovaných z milosti hudebníkovi ve službách aristokracie, a stejně tak možnost dožít život v ústraní šlechtického domu. S ekonomickým slábnutím šlechty ubývalo i míst vychovatelů-učitelů hudby ve šlechtických rodinách, a tím i příležitostí získat určitou sociální jistotu. Stavovská emancipace hudebníků, nutnost získávat prostředky k dennímu životu i starost o základní hmotné zabezpečení rodin vedly k hledání nových možností, jak uhájít mnohdy jen holou existenci. Objevovaly se tendence ke sdružování hudebníků a zakládání fondů k podpoře dlouhodobě nemocných kolegů i k podpoře jejich vdov a sirotek. (V Praze byl v roce 1803 podle vídeňského vzoru založen podpůrný spolek *Tonkünstler-Societät*, jenž získával prostředky veřejnými dobročinnými koncerty.) Proměna sociálního postavení hudebníků přinášela s sebou specializaci hudebních profesí. Obecně se zdokonalovala technika nástrojové hry, nesená snahou samotných instrumentalistů, sloužících kultu virtuozity; tyto ambice podporovali i skladatelé, kteří zvláště orchestrální díla začali psát s představami profesionálně obsazených hudebních těles. Sféra provozování hudby se komplikovala, rostly organizační i realizační požadavky. Do hudebního dění navíc pronikalo živelným diletantismem měšťanstvo, a to vše se vzájemně prolínalo do pestré struktury hudebních profesí a podmiňovalo jejich dobovou typologii.



Podíváme-li se na tento problém z hlediska dominujícího hudebního povolání, setkáváme se zhruba s několika typy kombinací: instrumentalista (nejrůznější úrovně včetně virtuosa) – skladatel, pedagog (původně instrumentalista nebo zpěvák) – skladatel, kapelník nebo ředitel kůru (původně instrumentalista nebo zpěvák) – skladatel. Příznačným jevem pro první polovinu století, ale i pro pozdější dobu byla kombinace nehudební profese s hudební aktivitou, nejčastěji skladatelskou. Do této skupiny náleželi J. B. Kittl (právník, státní úředník, profesionálně se věnoval hudbě od roku 1836, v roce 1843 byl jmenován ředitelem konzervatoře), V. J. Veit (právník, státní úředník), A. Jelen (státní úředník), A. W. Ambros (právník, státní úředník, hudební estetik a historik), L. Měchura (statkář). Velkou skupinu tvořili diletanty, kteří kompozičně nepronikli do sféry umělecky vyššího typu hudby, nicméně vyvíjeli značnou aktivitu zejména v oblasti dobové hudby zábavné. Z celé řady těchto autorů uvádíme jen několik jmen: A. Baudis (úředník), K. Binder (vinárník), F. Božek (strojník), F. Rohlena (obchodník). Nejstálenější hudební profesí, jejíž charakter se nijak nezměnil proti předchozímu století a která k sobě vázala nejspíše činnost pedagogickou, zůstávala dráha pěvecká. (Řidké byly případy, kdy se původně aktivní zpěvák stal kapelníkem – F. Škroup, J. N. Maýr.)

Uvedené případy musíme brát jen jako redukované typy, jako určitá schémata, jimiž nelze v této době do všech nuancí pokrýt variabilnost hudebních profesí. Jejich obecným průvodním rysem, až na výjimky pěveckých kariér, byla různá intenzita a úroveň skladatelské aktivity. Všechny zmíněné typy hudebníků můžeme zahrnout do velice vrstevnaté a kvalitativně různorodé kategorie tvůrců hudby. Skladatelské sklony bezesporu podněcovalo rovněž tehdejší hudební školství. I když se kompozice na konzervatoři nestudovala jako samostatný obor a nestudovala se ani na varhanické škole, oba ústavy sehrály v této sféře významnou roli.

Na konzervatoři se od samého začátku vyučovala hudební teorie, harmonie a praktická hra generábasu. Při prvních závěrečných zkouškách v roce 1816 byli absolventi podrobeni prověrce kompozičního talentu v praktické znalosti kontrapunktu. Se základy hudební teorie a elementárním stupněm kompozice se obeznámili i posluchači na varhanické škole. Na výchově skladatelského dorostu se pochopitelně podílely i soukromé ústavy (z nich stál v popředí zejména klavírní ústav J. Proksche, kde hudebně teoretické disciplíny studoval i B. Smetana), kompozice se běžně studovala soukromě (např. u B. D. Webera, V. J. Tomáška, J. Krejčího ad.). Obecně lze říci, že dobová soustava hudební výuky na všech vyšších stupních podporovala kompoziční ambice. Hnacím stimulem byla kromě důvodů uměleckých jistě i touha být vydáván jako skladatel, což na druhé straně např. ve sféře zábavné hudby, hudby salónů buržoazie a měšťanstva, podporovaly i nakladatelské domy. Kvantita „tvůrců“ hudby rostla ruku v ruce s procesem změšťanštění hudby a s jeho průvodním znakem – lavinovitým šířením hudebního diletantismu. Tato vlna s sebou nesla i snahu proniknout co nejsnazším způsobem pomocí příruček pro hudebníky-diletanty do sféry tvorby.

**SKLADATEL** Kdybychom chtěli vymezit dobový obsah pojmu skladatel a stanovit, koho v tomto období do dané kategorie zahrnout, ocitneme se v rozpacích, jaká zvolit měřítko. Nelze spoléhat na kritérium profesionalismu či stupně odborného školení. Kompoziční činnost jen doplňovala jinou převažující hudební nebo nehudební profesi a nebyla (vzhledem k dobovým existenčním podmínkám ani být nemohla) základním zdrojem obživy. V českých zemích tehdy skladatele ještě nepovažovali za tvůrčí uměleckou individualitu, mnohem více si vážili jeho hlavního povolání (ředitele kůru, varhaníka, kapelníka, hudebního pedagoga, výkonného umělce).

Plejáda tvůrců hudby vyplňuje v první polovině 19. století škálu s řadou kvalita-

tivně rozdílných stupňů. Ukazuje se, že znalost skladatelského řemesla byla značně rozšířená, u mnoha specializací (kapelníků, ředitelů kůrů i instrumentalistů) dokonce náležela k nutným předpokladům vykonávané profese. Obecně se udržovala na dostatečné úrovni, podmiňené stále ještě nutností produkovat pro okamžitou potřebu. Trh hudební produkce, který se od počátku 19. století začal vyvíjet, proměnil skladbu ve zboží, jež bylo možno zpeněžit, a to jak ve prospěch nakladatele, tak i skladatele. Znalost řemesla a schopnost vyhovět dobovému vkusu nebo se i vyrovnat se stylovými požadavky však neznamena ještě záruku umělecké kvality.

Doba prosycená národnostním kvasem kladla na domácí skladatele specifické požadavky. Tvorba měla plnit zejména národnostně uvědomovací funkci. Všeobecně se cenilo, když skladatel komponoval na české texty písně, sbory, případně i operu; byl to zcela dostačující doklad o autorově vztahu k národnostnímu hnutí. Skladatel, který ve dvacátých až třicátých letech dokonce přistoupil ke komponování opery na český text, vrchovatě naplnil tužby tehdejší obrozenské společnosti. Odklonil-li se však od tvorby na české texty a hledal-li kontakt se soudobým vývojem hudby (na bázi jazykově německé), začaly se od konce čtyřicátých let proti takovéto orientaci mezi mladými radikály zvedat kritické hlasy, provázené navíc snahami vyloučit autora z české společnosti (případ Škroupův). Dodnes při hodnocení osobností domácí hudební kultury první poloviny století mnohdy podléháme tomuto zúženému a jednostrannému jazykovému aspektu, který ve své době měl své oprávnění ve specifických podmínkách vývoje společnosti. Vztah ke skladatelům a jejich tvorbě byl však mnohem složitější a bylo by chybné, kdybychom celou problematiku chtěli redukovat jenom na problém jazykově české tvorby. V této době řada autorů sice měla vřelý vztah k národnostním otázkám, nicméně němčina pro ně zůstávala přece jen bližším prostředkem komunikace, natolik samozřejmým a běžným, že prostřednictvím tohoto jazyka přijímali špičkovou duchovní kulturu takových osobností jako Goetha, Schillera a jiných a tvorbou na ni reagovali.

Dobový názor na autory je roztroušen v počátcích kritického referování na stránkách tehdejších novin a časopisů, stejně jako v publicistických článcích s dobově podmíněnými a v otázkách základní umělecké orientace tvorby často neujasněnými názory. Reflexe, které by alespoň v širších souvislostech přehlédly větší časové úseky první poloviny 19. století, z této doby neexistují. Zárodky budoucího specializovaného hudebně historického zájmu o domácí problematiku teprve nesměle vystupovaly z rozvíjejícího se českého vědeckého ruchu. Následné hodnocení první poloviny 19. století se však objevuje záhy. Poprvé již v roce 1862 v Riegrově *Slovníku naučném*, kam první *Dějiny české hudby* napsal L. Zvonář. Tuto stať i následující sumarizující pohledy na první polovinu 19. století však charakterizují různorodé přístupy k jednotlivým skladatelům i k celým sféram tvorby. Mísí se zde nacionální hledisko (tvorba jazykově česká – německá), preferující některé skladebné druhy (českou umělou píseň, čtvero zpěv, operu), se zdůrazňováním nebo naopak úplným opomíjením dobové závažné sféry církevní hudby, jsou brány v úvahu aspekty hudebně stylové (doznívající klasicismus – nastupující romantismus) i teritoriální (stav v Čechách – na Moravě), včetně nejednotného vztahu k hudebníkům působícím v zahraničí.

Konkrétnější představu o počtu domácích hudebníků, u nichž je zaznamenána skladatelská aktivita nejrůznějšího stupně a kteří svou činností zasahovali do první poloviny 19. století, nám poskytuje *Československý hudební slovník osob a institucí*. Uvádí na 430 jmen, jež mohou v hrubých rysech (vzhledem ke koncepci slovníku) zastupovat tehdejší skladatelskou obec. V tomto počtu převažují

dnes již neznámí hudebníci. Jejich skladby se staly mrtvým archívním materiálem bez naděje na znovuoživení. Velmi málo jmen vstoupilo do obecnějšího povědomí, a to spíše jen díky hudebně historické literatuře, v níž jsou uváděna jako doklady o hudebním dění. Znějící hudbou jsou sporadicky reprezentováni skutečně jen jednotlivci, navíc v nahodilém výběru z jejich tvorby a se zafixovaným zájmem o jednu, někdy i více skladeb (Tomášek, Kittl, Škroup, Křížkovský a ještě tu a tam některé z dalších jmen).

Sestavit vzorek, který by reprezentoval kvalitativně různorodou skladatelskou obec s produkcí funkčně často až protikladnou, je iluzorní. Následující výčet nechce proto předstírat hodnotové hledisko, nýbrž má jen názorně demonstrovat skutečně široký autorský okruh, z něhož pro čtenáře vystupují jako záchytné body některá jména známější, obklopena však jmény dnes již zcela neznámými.

J. R. Adam (? – ?, působil ve 30. letech), A. W. Ambros (1816–1876), A. Apt (1815–1887), F. S. Bárta (1834–1859), V. T. Barták (1779–1851), V. Barták (1797–1861), L. Basch (1829– ?), A. Batka (1759–1827), E. P. Batka (1797–1873), A. Bayer (1785 – po 1824), A. F. Bečvařovský (1754–1823), F. Bendel (1832–1874), J. Benesch (1795–1873), J. Benoni (1832 – po 1862), J. A. Bergmann (1822–1901), B. V. Bezděk (1804 – po 1870), V. Bláha (1811–1882), J. Böhm (1809–1869), I. Bomba (kolem 1749–1818), A. Borový (1755–1832), K. Bořický (1789–1861), V. Bradáč (1815–1874), Th. V. Bradský (1833–1881), J. Branžovský (1790– po 1840), A. Buchtel (1804–1882), J. Bukvička (1815–1886), J. N. Bůva (1828–1907), M. A. Cibulka (1768–1845), A. Citerák (1826– ?), J. A. Cron (1751–1826), J. Čermák (1794–1867), J. Černý (1785–1842), J. Dessauer (1798–1876), L. Dietrich (1803–1858), J. E. Doležálek (1780–1858), F. Doubravský (1790–1867), F. Drechsler (1803–1878), A. Dreyschock (1818–1869), J. Dvořák (1807–1869), E. J. Faulhaber (1772–1835), J. Follberger (1811–1871), A. Förchgott–Tovačovský (1825–1874), J. Förster (1804–1892), V. Friml (1812–1895), R. J. N. Führer (1807–1861), J. Göllert (1787–1842), F. Glaeser (1798–1861), Z. Goldschmidt (1815–1877), F. Gregora (1819–1887), L. Grünberger (1839–1896), F. Hais (1818–1899), K. J. W. Haugwitz (1797–1874), A. Hausmann (1808–1886), J. Hejtmánek (1816–1875), F. L. Hek (1796–1847), J. Th. Held (1770–1851), J. A. Heller (kolem 1800–1855), F. M. Hilmar (1803–1881), R. Hirsch (1816–1872), F. Hladík (1813– ?), A. Hnilička (1826–1909), J. Hnojil (1795–1852), K. E. Hoffmann (1797–1861), J. Holub (1823 až 1862), V. E. Horák (1809–1871), J. E. B. Hořalka (1796–1860), V. Houška (1766–1840), V. Hřímálý (1809–1880), J. N. Hudec (1808–1863), V. Hybl (kolem 1750–1824), J. V. Chmelenký (1778–1864), F. X. T. Chotek (1800–1852), L. Jansa (1795–1875), A. Jelen (1801–1867), J. Abbé Jelínek (1758–1825), V. M. Jirovec (1763–1850), F. Kafka (kolem 1776–1855), J. Kř. V. Kalivoda (1801–1866), J. N. Kaňka (1772–1865), F. J. L. Karas (1803–1871), J. B. Kittl (1806 až 1868), A. Kleinwächter (1807–1840), J. F. Kloss (1807–1883), K. Knitl (1825–1882), F. M. Kníže (1784–1840), F. X. Kolečovský (kolem 1781–1839), Z. M. Kolečovský (1817–1868), K. Komzák (1823–1893), F. B. Kott (1808–1884), J. Krejčí (1821–1881), F. V. Krommer (1759 až 1831), P. Křížkovský (1820–1885), J. F. Kuhn (1782–1850), J. Kř. Kuchař (1751–1829), J. L. Kunerth (1781–1865), J. Labitzky (1802–1881), F. X. M. Labler (1805–1851), F. Laub (1832–1875), F. Ledvinka (1807–1890), J. F. Lemoch (1795–1863), A. Liehmann (1808–1879), F. M. Lorenz (1800–1863), J. Macourek (1815– po 1863), J. P. Martinovský (1808–1873), F. Masák (1804–1875), A. Mašek (1804–1878), P. L. Mašek (1761–1826), F. Mates (1818–1894), J. N. E. Mayer (1803–1888), L. E. Měchura (1804–1870), F. X. Melzer (1810–1872), J. Michalička (1791–1867), F. Michel (1822–1873), I. Morávek (1811–1891), I. Moscheles (1794–1870), C. Müller (1826–1877), J. Müller (1817–1885), W. Müller (1759–1835), A. Nedvěd (1828–1896), J. Neruda (1804–1876), J. Nesvadba (1822–1876), J. O. Novotný (1778–1856), M. S. Patrčka (1787–1838), V. Petyrek (kolem 1816–1869), D. Pillhatsch (1785–1866), K. F. Pitsch (1786 až 1858), B. V. Pixis (1786–1842), V. Plachý (1785–1858), J. J. Plha (1813–1894), V. Preisler (1806–1877), J. Procházka (1813–1879), J. Proksch (1794–1864), V. Proška (1817–1872), A. Rejcha (1770–1836), G. Rieger (1764–1855), L. Rittersberk (1809–1858), V. J. Rosenkranz (1797–1861), A. P. Rosůlek (1803–1862), J. J. Ryba (1765–1815), F. Sedláček (1818–1872),

J. Seeling (1828—1862), J. Schulhoff (1825—1899), F. Z. Skuherský (1830—1892), J. Slavík (1806 až 1833), B. Smetana (1824—1884), J. V. Sokol (1821—1858), J. Soukup (1819—1882), L. Stassny (1823—1883), F. V. Svoboda (? — 1856), F. Škroup (1801—1862), J. N. Škroup (1811—1892), J. Špic (1809—1866), J. Šťastný (1774— asi 1830), J. Šubrt (1807—1859), K. J. Taschka (1776 až 1848), E. Tauwitz (1812—1894), I. Tedesco (1817—1882), A. E. Titl (1809—1882), V. J. Tomášek (1774—1850), J. Triebensee (1760—1846), J. Ulm (1826—1865), V. Ulver (1814—1850), E. Vašák (1818—1891), J. Vašák (1808—1875), V. Vávra (1765—1844), V. J. Veit (1806—1864), P. M. Veselský (1810—1889), Č. Vinař (1835—1872), J. A. Vitásek (1770—1839), F. Vocelka (1819—1869), I. Vocet (1797—1874), J. N. Vocet (1777—1843), F. A. Vogl (1821—1891), H. Voják (1825—1916), F. Vorel (? — 1839), J. Vorel (1801—1874), J. V. Voříšek (1791—1825), A. Vranický (1761—1820), B. D. Weber (1766—1842), A. Winter (1820 — konec 19. stol.), V. Würfel (1790—1832), E. Wutschek (1809—1881), K. Zappe (1812—1871), J. L. Zvonař (1824 až 1865), F. Zwoneczek (1817—1848), A. V. Žitek (1795—1878).

**VÝKONNÝ UMĚLEC** Mnohem zřetelněji se v první polovině 19. století začal vyhraňovat a osamostatňovat typ výkonného umělce, a to zejména zásluhou odborného hudebního školství (konzervatoře a soukromých klavírních a pěveckých ústavů), zaměřeného především na výchovu instrumentalistů a zpěváků. Ani zde se však nsetkáme s čistou profesí výkonného umělce-instrumentálního sólisty. Případ houslisty J. Slavíka byl spíše výjimkou. K sólovému vystupování umělce se nejčastěji vázala činnost pedagogická. V našich podmínkách s nedostatečně rozvinutými mechanismy koncertního provozu si instrumentalista nemohl budovat životní existenci pouze na sólistické kariéře. I B. Smetana, který v padesátých letech snil o koncertní dráze, pečlivě se na ni připravoval a podnikal i cesty do zahraničí, nakonec hledal existenční jistotu v cizině jako kapelník. Povolání kapelníka operního divadla bylo v této době mnohem běžnější, znamenalo nejen určité společenské postavení, ale i smluvně zajištěnou existenci. V kategorii hudebních profesí mělo v době obecného rozkvětu opery nejvíce ustálený charakter povolání operního pěvce. Jeho pracovní vztah k divadlu již zcela běžně (obdobně jako u kapelníka) vymezovala smlouva s pevně stanovenými povinnostmi i právy (s počtem benefičních představení vylepšujících finanční situaci). V prvních desetiletích 19. století se začínal rovněž rozvíjet mechanismus pohostinských vystoupení zpěváků na různých scénách.

Od výkonného umělce-instrumentalisty požadovali posluchači v první řadě profesionálně technický výkon, za který byl také nejvíce ceněn, a to zcela v duchu tehdejšího kultu virtuozity. Stejně tak od pěvce a kapelníka nemohla tehdejší společnost vzhledem k potížím s českými operními představeními požadovat, aby sloužili jen české tvorbě. Účast na akcích české obrozenské společnosti tehdy oceňovala jen část národnostně aktivního publika. O to více bylo pochopitelně vyzvedáno a oslavováno jakékoliv veřejné provedení české písně, čtvero zpěvu, klavírních nebo houslových variací na českou lidovou píseň, případně opery. V pozdějším hodnocení těchto jevů převládá zájem výhradně o jejich jazykově českou podstatu. Preferovaly se interpretační výkony a interpreti angažovaní jen v českém hudebním provozu (zvláště nápadně tento aspekt vystoupil při hodnocení zpěváků spjatých s českými operními představeními), a tím se z tehdejšího převážně jazykově utrakvistického provádění hudby uměle vytrhovala část, předkládaná pak jako obraz skutečného stavu. Řada

pozitivních hodnot ze sféry výkonného umění tak zůstala opomenuta ke škodě vlastního pestrého obrazu tehdejšího dění.

Mezi proslulé výkonné umělce-virtuosity proniklo jen málo našich umělců. Naději prosadit se na „Olymp virtuozy“ a zařadit se po bok Paganiniho měl houslista Josef Slavík (1806–1833). Jeho kariéra byla závratná, rychlá, žel krátká. Zemřel právě v okamžiku, kdy začal být uznáván a obdivován. Mezi evropskou špičku houslových virtuosů pronikl od čtyřicátých let houslista Ferdinand Laub (1832–1875) a na tomto vrcholu se udržoval téměř po celý život. Věhlas získal v zahraničí, kde se trvale pohyboval po roce 1846. Zde byl obecně řazen k nejpřednějším houslistům své doby, zahrnován mimofádným obdivem a poctami. Předními hudebními centry (převážně západní Evropy) se od roku 1838 ubírala i koncertní dráha pianisty Alexandra Dreyschocka (1818–1869). Také on, chtěl-li získat slávu a uznání, volil odchod do zahraničí. Z operních hvězd první poloviny století musíme na prvním místě jmenovat sopranistku německého původu Henriettu Sontagovou (1806 až 1854). Vystudovala pražskou konzervatoř a jako sopranistka byla považována za jednu z nejlepších sólistek. Slavila triumfy v Evropě i zámoří (podnikla turné do Ameriky). Závratnou zahraniční kariérou prošel i barytonista Jan Křtitel Pišek, působící od roku 1838 v řadě významných operních divadel. Na svých koncertních cestách uváděl rovněž české písně – Škroupovu *Kde domov můj* a Krovovu *Těšme se blahou nadějí*. Českého původu, avšak zcela naturalizován v zahraničí, byl i první z velkých wagnerovských pěvců, tenorista Josef Aloys Tichatschek (1807–1886, u nás často psán Ticháček). I jeho umělecká dráha náleží spíše do evropského kontextu interpretačního umění než do domácího. Opernímu dění v Čechách zůstala věrná po celou aktivní pěveckou dráhu sopranistka Kateřina Kometová-Podhorská (1807–1889), jež byla 27 let sólistkou *Stavovského divadla* (1822 až 1849). Významnou měrou se jako interpretka hlavních ženských rolí podílela i na českých operních představeních. Své pěvecké umění uplatnila i na koncertním pódiu v písních a oratoriích. Ačkoli její společenské i umělecké postavení bylo výjimečné, přece jen se jí v domácím prostředí nedostalo takových poct, jakými zahrnovala tehdejší společnost umělce v zahraničí.

**SKLADATELSKÁ PRODUKCE** O skladatelské produkci první poloviny 19. století, o jejím významu a případných vazbách k tvorbě následující etapy po roce 1860, vládne dosud mnoho nejasností. Minimální znalosti máme zejména o domácích operních novinkách, které dnes představují mrtvý fond a nelze je nijak scénicky prověřovat. Obecně se poměry v kompoziční sféře vyvíjely značně komplikovaně. Podíváme-li se na domácí produkci pod zorným úhlem dominantních umělecko-ideových tendencí, vystupuje v Čechách do popředí zjevná dvojkolejnost skladatelské orientace. Na jedné straně se setkáváme s pojetím hudby, jež ovlivnily ideje národnostního programu a snaha dostat této orientaci i za cenu vědomého uzavírání se do vlastních problémů. Na druhé straně to pak byly impulsy hudebního romantismu, které se u nás intenzívně prosazovaly v interpretační sféře, podněcovaly zájem skladatelů o tuto linii vývoje hudby a vyvolávaly přirozenou touhu udržet s ní tvůrčí kontakt. Proces názorového střetávání i ujasňování hudebně estetických východisek se navíc odvíjel na specifickém hudebním podloží, které v údobí do třicátých let bývá (zejména v případě pražského prostředí) příliš jednostranně charakterizováno jako konzervativně mozartovské a antibethovenovské.

Nesporným faktem zůstává, že mozartovský kult kulminoval v pražském prostředí na přelomu obou staletí. Mozartovská tradice byla v následujících desetiletích (asi do třicátých let) udržována domácími skladateli (J. A. Vitásek) v rovině kompoziční a posléze i pedagogické na konzervatoři (B. D. Weber). Rozebereme-li však jen repertoár konzervatorních koncertů, nenalezneme jedno-

značný důkaz o tom, že by Mozart byl za Weberova ředitelování jednostranně preferován a Beethoven naopak potlačován. Na 60 koncertech zazněl Mozart 39 ×, Beethoven 17 ×. Z Mozartova díla se především prováděly operní předehry a ansámblové pěvecké výstupy, méně již symfonie. Z Beethovena zazněly nejčastěji symfonie, finále z 9. symfonie bylo provedeno již v roce 1827. Roku 1839 uspořádala konzervatoř koncert z Beethovených skladeb ve prospěch postavení skladatelova pomníku v Bonnu. B. D. Weber patřil bezesporu jako ředitel konzervatoře k nejčelnějším autoritám pražského hudebního života. Vystává zde otázka, proč k výraznějšímu prosazování mozartovského kultu nepoužil nástroje, který mohl nejsnadněji ovlivňovat, a to konzervatorních koncertů. Realita však byla jistě složitější než úvahy v určitých schématech. Nicméně řada pochybností, které vyvstanou, klademe-li tento problém jen do zorného úhlu prováděného a recipovaného repertoáru autorsky velmi pestrého, opravňuje považovat dosavadní tradovaný názor přinejmenším za ne tak jednoznačný. Neznáme navíc celou oblast duchovní hudby a její stylovou orientaci a zde, v této sféře tvorby i provozu stále ještě v první polovině století dominující, pravděpodobně můžeme hledat jednu z odpovědí na otázku o síle tradice mozartovského klasicismu. Druhý bod, který byl zestručněn do teze o antibeethovenovském nebo vůči Beethovenovu dílu krajně rezervovaném postoji pražského prostředí, s předchozím úzce souvisí. Zde však muzikologické bádání z posledních let přineslo řadu nových poznatků, které mění dosavadní výklad. V Praze již v prvních desetiletích 19. století existovala v salónech šlechty a měšťanstva řada ctitelů zde prováděných Beethovenových skladeb. Jako pozoruhodnou skutečnost je třeba posuzovat vůbec první monografii o Beethovenovi, kterou napsal J. A. Schlosser (z dnešního hlediska sice s nekritickým vztahem k historickým pramenům, avšak s mimořádným nadšením) a vydal ji v Praze rok po skladatelově úmrtí (1828). Že v určitém prostředí je vydána kniha, ať již tematicky jakkoli s dobovým prostředím korespondující, nebylo by nic pozoruhodného. Avšak vezmeme-li v úvahu prioritu této práce i to, že ji autor napsal německy, a poměrujeme-li ji stavem tehdejší nakladatelské produkce (hudební historie i publicistika měly za sebou první nesmělé kroky a vydávání knih o skladatelích patřilo k výjimečnostem), byl to jistě závažný čin, přispívající k popularizaci Beethovenovy osobnosti i díla. Komplex otázek, vztahujících se k recepci Beethovenova díla, není ve všech aspektech dosud vyřešen. Ani v tomto případě se však nemůžeme spokojit s dosavadním jednostranným pohledem. Vždyť jen dřívější kategorické řazení Vitáska, B. D. Webera a Tomáška do jedné linie konzervativních mozartovců je krajně schematické. I když se spojovalo lpění na normách hudebního klasicismu, které abstrahovali z Mozartova díla, nelze je stavět do jedné roviny. Každá ze jmenovaných osobností se vyvíjela svým způsobem, nejvýraznější pak Tomášek.

**IDEA „NÁRODNÍ“ HUDBY** Okruh autorů, zabývajících se myšlenkami na vznik „národní“ hudby, obracel svůj zájem nejprve ke zhudebnění českého slova. Literárně obrozenké tendence se ve dvacátých a třicátých letech setkaly s mimořádnou odezvou v úsilí vytvořit českou umělou píseň a prosadit jazykově českou operu. Touha vyslovit hudebními prostředky probouzející se národní vědomí nacházela silný inspirační podnět v pojetí národního umění, jehož základem byl kult lidové písně. Tento kult zřetelně ovlivnil program české hudby třicátých a čtyřicátých let. Soudilo se, že hudbě lze vtisknout národní charakter citací lidových písní či jejich napodobením. Nadšené horování pro ideu „národní“ hudby se promítlo především do obrozených diskusí a úvah. Teorie, umně konstruovaná na principu napodobování lidové písně, padla na živnou půdu a přerostla dokonce v požadavek vytvořit hudbu slovanskou. Karel Vladislav Zap publikoval v roce 1840 *Rozmluvu o slovanské hudbě*, v níž rozvíjel úvahy o kolektivním charakteru slovanské hudby, o splynutí „*podstatných živelů... v jedno krásné, společným duchem obživené tělo...*“ Česká hudba se měla obrodit právě hudbou slovanskou, jmenovitě pak ruskou. Mnohem větší impuls daly

ideově umělecké orientaci české hudby ve své době publikované studie L. Rittersberka *Myšlenky o slovanském zpěvu (Příloha k Věnci 1843—1844)* a *Pravlast slovanského zpěvu* (1846). Rittersberk zdůrazňoval význam lidových písní pro obživení tvorby umělé, vyzýval skladatele, aby lidové písně studovali, pronikli k jejich podstatě a zde hledali inspiraci. Při veškerém nadšení však nepřímou naznačil i pochybnost o správnosti cesty, která by směřovala jen k nápodobě lidových písní. Toto skryté varování však zapadlo a přehlušila je snaha přiblížit se lidové písni co nejvíce. Teorie napodobování lidových písní mnohem vyhraněněji ožila v sedmdesátých letech, kdy byla demagogicky a z hlediska orientace české národní hudby přímo škodlivě prohlášována za jediný možný její program.

**PROBLÉM ROMANTISMU** Ti umělci, kteří reagovali na podněty vývoje evropské hudby, se mohli především setkat s různými podobami romantismu a jeho specifickými modifikacemi. Romantismus byl v českých zemích ve všech fázích spjat s romantikou německou. U nás, na rozdíl od zemí jako Anglie, Německo, neměl dostatečnou oporu ve vlastním filozofickém zázemí. První romanticko-estetické názory spojené s ideou národního obrození a všeslovanskou myšlenkou byly zformulovány až v předvečer revoluce v roce 1848. Romantické hnutí nastupuje v našich domácích podmínkách opožděněji. Výjimečný zjev romantismu v českém básnictví třicátých let K. H. Mácha, osobnost typu vyhraněného subjektivního individualismu, zůstal osamocen a dobově nepochopen. Romantismus neměl čistou podobu ani v českém malířství, kde do třicátých let přežívala tradice žánrových rokokových výjevů i sentimentálně klasicistních námětů.

Hudební romantismus vstupoval od konce třicátých let do pražského prostředí především vlivem hudebně estetických názorů lipských romantiků Schumannova okruhu, Schumannových skladeb a zejména vahou silného kultu díla Mendelssohna. Téměř celé půlstoletí zde rovněž přetrvávala mimořádná obliba tvorby L. Spohra, přinášející zvláště v operách cenné raně romantické impulsy. Od druhé poloviny čtyřicátých let pronikala do Prahy díla Berliozova, Lisztova, Chopinova a konečně v padesátých letech Wagnerovy opery. Podmínky k přijetí hudebního romantismu v Praze připravoval již C. M. Weber během svého působení ve *Stavovském divadle* (1813—1816, mimo jiné i premiérou Spohrovy opery *Faust* 1816), skladatelsky pak V. J. Tomášek v charakteristických klavírních skladbách a písních na německé texty.

V našem hudebním prostředí lze u hudebníků jen velmi obecně hovořit o uměleckých postojích inklinujících méně nebo více k romantismu. Ve sféře hudby v tomto období zcela chybí romantický, subjektivně individualistický typ skladatelské osobnosti. Doba nedala naší hudební kultuře umělce významu R. Schumanna, který kolem sebe ve třicátých letech shromáždil v Lipsku hudebníky i estetizující filozofující literáty, hovořil prostřednictvím „svých“ teoretiků na stránkách „svého“ časopisu (*Neue Zeitschrift für Musik*) a hlavně vlastními skladbami naplňoval novou hudebně stylovou poetiku (hudba v ní byla považována za nejsubjektivnější umění, básnění v tónech, přisuzovala se jí schopnost vyslovit nevyslovitelné z lidského života,

byla považována za znějící život, posvátnou řeč citů, výraz stavu vnitřní citové bohatosti apod.). Myšlenky lipského okruhu romantiků velmi nadšeně přijímal na počátku čtyřicátých let okruh pražských přátel A. W. Ambrose. Ambros promítnul schumannovskou duchovní spřízněnost do napodobení lipského „*Souručenství Davidova*“. Pořádal soukromé hudební večery, při nichž se členové kroužku (mezi které patřil rovněž později proslulý vídeňský kritik a estetik E. Hanslick) seznamovali s novými skladbami a vášnivě diskutovali o hudebně estetických názorech publikovaných v lipském časopise. O tom, jak na mladou generaci působilo opojení Schumannem a Mendelssohnem, podal svědectví Ambros ve své autobiografii (vydané posmrtně v *Daliboru* 1905): „*Tehdejší hudební život pražský byl skvělý! Vycházející hvězda Mendelssohna, časopis Schumannův, jak velice vše to na mě působilo!*“

Šíření hudebního romantismu v Praze příznivě uspíšilo v roce 1843 jmenování J. B. Kittla, skladatelsky výrazně orientovaného k romantismu, ředitelem konzervatoře na místo uvolněné úmrtím B. D. Webera. Hudební romantismus dostával impulsy i v rovině obecně estetického myšlení, šířeného z univerzitních kruhů. V letech 1826 až 1843 přednášel na univerzitě estetiku Anton Müller (1792—1843), dlouhá léta hudební kritik pražského časopisu *Bohemia* (od 1828), který pochopil a přijal romantismus Schumannův a Mendelssohnův. Jako estetik ovlivňoval především generaci mladých zapálených přívrženců hudebního romantismu (V. J. Veit se odvolával na Müllerovy názory při kladném hodnocení Mendelssohna).

Otázka přístupu k romantismu byla generační záležitostí. A. Apt, A. W. Ambros, J. B. Kittl, V. J. Veit patřili k hlavním propagátorům nového hudebně estetického kánonu. V této souvislosti však nelze opomenout ani výrazný podíl F. Škroupa, a to nejen jako kapelníka, ale i skladatele. Hudební romantismus reflektovala i naše domácí hudební publicistika. Právě koncem padesátých let se setkáváme již s vědomým vývoje hudby, čteme-li, že Mendelssohn představuje typ klasicko-romantické etapy, zatímco Berlioz, Wagner, Liszt reprezentují umění nové. Berlioz je nazýván „hudebním romantikem“ a označován za „spolupůvodce romantické školy v oboru hudby“ (*Dalibor* 1859).

Různost vazeb k romantismu jako duchovnímu hnutí lze u skladatelů názorně dokumentovat na různé míře průniku romantismu do jejich tvorby. Jako dva výrazné typy vystupují V. J. Tomášek a J. B. Kittl. Tomášek, který svou tvůrčí a estetickou konfesi formuloval v autobiografii publikované v časopise *Libussa* (1845—1850), vycházel ve svých názorech z „apriorních“ klasických forem a zásad, jež, podle jeho soudu, naplnili ve svém díle Mozart a Gluck. Tyto normy byly pro Tomáška závazné a vše, co s nimi bylo v rozporu, podroboval ostré kritice. Romantický kult génia, kult tvůrce nespoutaného žádnými zákony a normami nenacházel v jeho úvahách pochopení. Naopak i největší génius musel respektovat závaznost teoretického vzdělání, musel se sám podřizovat obecně platným zákonitostem tvorby. Zjevně tuhý estetický krunýř ve vztahu k době, v níž Tomášek žil a tvořil, v níž pulsovaly převratné hudebně estetické názory a zněly jejich tvůrčí aplikace, působil kostnatě a v podstatě již anachronně. Mohl skladatele velmi silně poutat. Avšak Tomášek vlastní estetickou konfesi sám překračoval. Prvky romantického hudebně estetického myšlení pronikly již do jeho názorů, když podstatu skladby a její výsledný charakter spatřoval nejen ve formě, ale i v závislosti na básnických myšlenkách. Sám tuto ideu realizoval v charakteristických klavírních skladbách, zvláště v eklogách, kde hudební obsah skloubil s poetickým námětem. K principům hudebního romantismu pronikal i ve zhudebněných dramatických výstupech z Goethových a Schillerových dramát. Jeho



písně na texty německých básníků (kolem 140) jsou pak obecně řazeny k vrcholům raně romantické písně nejen v naší hudbě, ale i ve vývoji umělé písně vůbec.

Zcela odlišný pól hudebního romantismu, v našich podmínkách krajní, reprezentuje osobnost a skladatelské dílo J. B. Kittla. Kittl zasáhl se značným úspěchem do nejrůznějších sfér skladatelské tvorby a jako skladatel pronikl do evropského hudebního dění. Tvůrčím způsobem a vědomě se připojil k proudu německého hudebního romantismu (zvláště kompozicí opery *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza* na libreto R. Wagnera, jejíž premiéra v roce 1848 se u nás stala významnou událostí ve sféře původní tvorby a dílo vyvolalo rozruch i v zahraničí; stejnou ideu sledoval i svými symfoniemi) a vstoupil do dobového evropského repertoáru („*Loveckou*“ symfonií po úspěšném provedení v Lipsku a několikanásobném uvedení v Paříži, stejně tak i pochodem z opery *Bianca und Giuseppe*, nesčetněkrát vydaným tiskem). Kittl cílevědomě usiloval o spoluvytváření profilu hudebního romantismu, současně však vrstval hluboko do domácího dění. Dobová hudební publicistika v zahraničí ho řadila k našim nej přednějším skladatelům.

K vývojové linii hudebního romantismu se obrátil i F. Škroup po neúspěchu s další operou na české libreto (*Oldřich a Božena*) a dospěl ve své tvorbě k vrcholu operními díly *Der Meergeuse* a *Columbus*.

Duchovní proudění romantismu s sebou neslo i zvýšený zájem o historii, o minulost Slovanstva. Vypjatě nacionální pojetí demokratismu a mfrumilovnosti slovanské společnosti, které v souladu s jungmannovskou nacionální ideologií předestřel Kollár v *Slávy dceři*, do kompoziční sféry proniklo v první polovině století jen minimálně. „Objevené“ *Rukopisy Královédvorský* a *Zelenohorský* nevyvolaly u skladatelů takový zájem, jak by se podle zcela mimořádného společenského rozruchu kolem nálezů dalo očekávat. V písňové tvorbě na *Rukopisy* reagovali Tomášek a Skuherský, zatímco Škroup komponoval operu *Libušin sňatek* na libreto Chmelenského, napsané zcela v duchu romantických „rytíren“, bez ohledu na scénu Libušina soudu v *Zelenohorském rukopisu*. Té vrchovatě využil až J. Wenzig v libretu pro Smetanovu *Libuši*. Nacionálně a ideově vypjatá a zidealizovaná slovanská mytologie začala v hudební tvorbě plnit svou funkci až v etapě po roce 1860.

**DRUHY HUDBY** Kvantitu jednotlivých druhů tvorby podmiňovaly dobové požadavky. V popředí zájmu byly především kompozice malého rozsahu. O první místo se dělila písňová tvorba (s počínající tvorbou sborovou) a drobné charakteristické klavírní skladby. Vývoj české písně umělé (s českým textem) dokumentuje dobový zápas o vytvoření základů vokální hudby, odrážející i spory o přízvučný nebo časoměrný charakter prozodie. Produkce písní na české texty rostla od počátku století pomalu (v letech 1800—1823 zkomponovali skladatelé kolem 85 písní: J. J. Ryba 27, J. A. Vitásek 3, E. Doležálek 15, V. J. Tomášek 24, F. M. Kníže 16) a měla různorodou kvalitu zejména v poměru k umělecky hodnotným písním Tomáškovým. Počínaje třicátými léty a zvláště pak ve čtyřicátých letech nastala exploze v komponování písní. Do jejich hudebního jazyka se promítly nejrůznější názvuky od stop italské melodiky a ohlasů německého a francouzského romantismu až po citace lidových písní či komponování v lidovém tónu. Celá obec autorů písní se zapojila do projektu F. Škroupa a Chmelenského – sborníku *Věnc ze zpěvů vlastenských*, vydávaného v letech 1835—1839 a v novém pokračování ve Škroupově redakci 1843—1844. V prvních pěti ročnících bylo publikováno na 123 písní od 32 skladatelů. Sbírká plnila ve své

době především funkci národnostně buditeckou a společenskou, nekladla si za cíl působit uměleckými kvalitami, a také její umělecká hodnota byla nevalná. Aktuální potřebě českých písní „v národním duchu“ vycházeli vstříc ve čtyřicátých letech i skladatelé na Moravě typem vlastenských písní, psaných ze stejných národnostních pohnutek. S narůstající aktivitou pěveckých spolků začal nabývat na významu čtvero zpěv jako předstupeň české sborové tvorby. Od konce čtyřicátých let, zejména od přelomu let padesátých a šedesátých, vstupuje do dění ve sféře sborové tvorby Pavel Křížkovský. I Křížkovský byl však hodnocen především za postižení národního ducha a ne za ryze uměleckou kvalitu, jak o tom vypovídá dobový soud o sboru *Odpadlý od srdce* na stránkách Dalibora (1861). „*Okázal se p. Křížkovský co skladatel, který ducha národního úplně pochopil; tato skladba má mnoho půvabného do sebe a okouzčila nás všechny něžností citu.*“ Linie písňové tvorby na německé texty, kterou předznamenal písňovými opusy Tomášek, směřovala především ke vzorům romantické písně mendelssohnovské a schumannovské.

Oblast drobných klavírních skladeb po celou polovinu století výrazně obohacoval opět Tomášek. Jeho skladatelskou rehabilitaci, včetně odstranění nálepky konzervativce, přineslo až dvacáté století a zájem o jeho dílo, zejména klavírní, významnou měrou podnítilo rovněž dvousté výročí (1974) umělcova narození. Dobovým ideálem byly klavírní skladby Schumannovy a Mendelssohnovy *Písně beze slov*. Celá řada domácích autorů podlehla tomuto vlivu a s větší či menší invencí se snažila přiblížit dobovému ideálu. Etapou schumannovství prošel v drobných klavírních skladbách rovněž B. Smetana v letech 1848—1855.

V době mimořádné společenské obliby opery vyniká o to více u domácích skladatelů malý zájem o komponování oper na česká libreta. Po nadšení, které vyvolal Škroupův *Dráteník*, ve své době plnil významnou národnostně uvědomovací funkci, následovala řada autorských nezdarů (propadly další Škroupovy opery na česká libreta *Oldřich a Božena* a *Libuřin sňatek*, s neúspěchem se setkala v Brně premiéra *Žižkova dubu* F. B. Kotta). Tyto první pokusy o jazykově českou operu troskotaly na přemíře naivity libreta, na jeho chabé kvalitě a zvláště na nedostatku umělecké koncepce a tvůrčí originality hudebního zpracování. Příčiny stagnace v české operní tvorbě tkvěly nejen ve stálé podřízenosti a závislosti českých operních představení na německém provozu Stavovského divadla, a tím i obtížnosti prosadit na scénu nové české dílo, ale i v narůstajícím nezájmu českého publika o tato představení. Proto mezi domácími skladateli tak rychle opadlo nadšení pro českou operu a nezájem pak trval až do otevření Prozatímního divadla. Situace nebyla příznivější ani v oblasti domácí tvorby na libreta německá. Do dějin české hudby sice pronikla řada titulů (*Idamor* L. Rittersberka, Dessauerova *Lidwina*, Měchurův *Der Schild*, stejně jako další opery Škroupovy – *Drahomíra*, *Der Nachtschatten*, i Kittlovy – *Die Bilderstürmer*, *Die Waldblume*), ale jen jako neživotné doklady početně slabé operní produkce. Nejčelnější místo zaujala uměleckou hodnotou ve své době Kittlova opera *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza* jako doklad schopnosti skladatele kompozičně se na úrovni vyrovnat i s aktuálními podněty typu velké opery. Není bez zajímavosti, že Škroupovo obecně nejvýše ceněné operní dílo *Columbus* (historicko-romantická opera

na německé libreto z roku 1855) se dočkalo provedení až 80 let po skladatelově smrti (1942 v *Národním divadle*).

Zájem mezi skladateli nebyl ani o komponování orchestrálních skladeb. I když přece jen tu a tam se objevila orchestrální předehra krátkodobého významu, chyběla, až na výjimky, symfonie. Nebyl to jev příznačný jen pro naše území, ale na přechodnou dobu – po vzepjatém beethovenovském symfonismu – dokonce dobově obecnější povahy. První polovina století ustupovala drobným kompozičním druhům. Nad ojedinělými symfonickými pokusy domácích skladatelů, které ukončily svůj život po prvním provedení, vystupují do popředí Kittlovy čtyři symfonie, z nichž druhá, „Lovecká“, si dlouho udržovala své místo v symfonickém repertoáru.

**DOBOVÉ POJETÍ HUDBY** Hudba měla v 19. století již pevné místo mezi jednotlivými druhy umění. K ustálení tohoto pojetí se dospělo po předchozím dlouhodobějším, koncem minulého století v podstatě již uzavřeném procesu nového třídění a klasifikace univerza vědění i snah odlišit vzájemně vědu od umění, vysvětlit jejich původ a specifčnost. Tehdy byla hudba včleněna do systému „krásných umění“ a získala i nové pojmenování. Dosud užívané slovo hudba (v jazykově německém terénu die Musik) bylo nahrazováno novým termínem hudební umění (die Tonkunst). Na našem území podle dochovaných dokladů tento proces začal zhruba kolem roku 1750.

V českém jazykovém prostředí se na přelomu 18. a 19. století setkáváme ještě s jedním velmi zajímavým jevem – do obecného jazykového povědomí i praxe přineslo obrozenské filologické hnutí slovo hudba jako jedno z ryze českých a v evropském jazykovém kontextu ojedinělých pojmenování tohoto „znějícího“ umění. Slovo hudba postupně vytlačilo dosud užívanou staročeskou verzi latinského substantiva muzyka. Řada dobových dokladů ukazuje, jak rychle se udála tato změna a jak český libozvučný název pro toto „umění tónů“ pronikl do slovní zásoby běžné mluvy i do jazyka odborného.

Slovo hudba původně označovalo hru na nástroj (ve slovnících Dobrovského 1802, Tháma 1807 musizieren = hausti, hudu, hraji na nástroj). S podobným obsahem tohoto slova se setkáváme ve slovnících Palkoviče (1820) a Bernoláka (1825), který však staročeské tvary muzikant a muzikantství označil za vulgarismy. Jungmann ve *Slovníku česko-německém* (1835–1839) přiřadil k českému hudba německé ekvivalenty die Musik, Singekunst, Tonkunst, a současně upozornil na původní význam slova, tj. hudba = všelijaký, hlasitý, múzický nástroj, organon musicum, ein Instrument. J. J. Ryba v *Počátečních a všeobecných základech ke všemu umění hudebnímu* (1817) v předmluvě o účelu své práce napsal: „*Nových slov, kterých, nemajíc my Čechové žádné knihy, anby o muzyce jednala, jsem do své ruční knihy k vyjádření muzyčnických významů vsadil, tak dlouho k užívání zanechávám, dokud nedosáhnu lepšího ponaučení.*“ A dále pak v kapitole *O muzyce (hudbě) vůbec* zdůraznil: „*My Čechové muzyku po česku hudbou jmenujeme.*“ Slovo hudba proniklo do živého jazyka zejména příspěvkem Jungmannových stěžejních prací. Velmi brzy se zabydlelo také v české poezii a literatuře. Patrně poprvé se objevilo již v Thámově sbírce *Básně v řeči vázané* (1785). Nejrozsáhlejší básnickou skladbou o hudbě, příznačně nazvanou *O vznešenosti hudby*, napsal obrozenský básník Milota Zdirad Polák (otiskl Jungmann ve *Slovesnosti* 1820). Na druhé straně se však ještě ve třicátých letech setkáváme s případy, kdy bylo v denním tisku i v hudebně teoretické literatuře užíváno slovo muzika, které se však vzhledem k prosazovaným českým termínům stávalo postupně anachronismem. Konstituování české hudební terminologie dospělo

k významnému stupni v polovině 19. století, kdy J. N. Škroup sestavil a vydal německo-české hudební názvosloví v práci nazvané *Počátky hudební* (*Časopis českého musea*, 1850).

Hudba z hlediska kompozičního, druhového i funkčního byla v první polovině 19. století chápána jako celek. Zábavná funkce taneční i vojenské hudby se ještě zdaleka nepromítala tak výrazně do charakteru kompozičních prostředků a do jejich specifikace. Hudební jazyk dosud vycházel z téhož základu, a tak i dobové klasifikace hudby zahrnovaly tyto dva druhy pod jeden střešový pojem (J. J. Ryba, 1817, rozeznává hudbu kostelní, teatrální, komorní, bální, vojenskou. E. Meliš, 1857, hudbu kostelní, světskou, instrumentální, komorní, vojenskou, taneční. A. W. Ambros, 1859, hudbu kostelní, operní, koncertní, komorní, taneční, vojenskou). Proces postupného rozpadávání hudby na sféru uměleckou a zábavnou (populární, užitnou), jenž nabyl výraznějšího charakteru od druhé poloviny 19. století a zejména ve století 20., měl své zárodky již v této etapě, kdy se vyhraňovaly funkce hudby ve vztahu k nově vznikajícím prostředkům, v nichž byla hudba provozována a společensky se adaptovala (plesy, bály, salóny, hudební pavilónky v zahradách, letní arény, výletní hostince apod.). Na sklonku padesátých let vznikla rovněž první z teoretických prací zabývající se taneční hudbou a reflektující její dobový vývoj i charakter (A. W. Ambros: *Slovo o taneční hudbě*, Dalibor 1859).

**Hudba v programu českého národního hnutí** V době předbřežnové podmiňoval postavení hudby obrozenský lingvocentrismus, tj. filologický charakter nově budované české kultury. Úsilí prosadit do společnosti český jazyk, dokázat jeho životaschopnost, nalezlo v oblasti hudební kultury nejpříjemnější odezvu tam, kde byla možná nejužší vazba na jazyk, a to v operě a písni. Zápas o operu česky zpívanou představoval jednu z nejcharakterističtějších vazeb na ideje národního programu jak v rovině teoretického uvažování, tak i praktické realizace. Dominantní funkci v národnostně probuzené společnosti sehrály písně lidová a vlastenecká, které plnily nacionálně manifestační a sdružující funkci. Obecný zájem o lidovou píseň podpořily navíc konkrétní výsledky sběratelské činnosti i četné realizované edice. Písně se staly nástrojem aktivního šíření českého jazyka a v podstatě zastiňovaly zájem vlastenecké společnosti o další oblasti hudby, zejména o hudbu komorní, orchestrální a církevní i o sféru koncertního provozu. Tuto nevšímavost k tehdy velmi pestrému hudebnímu dění lze vysvětlit jednak odtazitostí zmíněných aktivit od aktuálních jazykových problémů, jednak nutností realizovat koncertní provoz převážně na bázi jazykového utrakvismu.

Hudba v programu českého národního hnutí svými druhy či celými oblastmi neplnila (a pro potřeby obrozeneckého hnutí v plném rozsahu ani plnit nemohla) takovou funkci jako ta umění, v nichž byl prvořadý jazyk. Povahy národního symbolu, národního vlastnictví a národní reprezentace začala nabývat v nových politických podmínkách po roce 1860, kdy některé její druhy i sféry provozu (operní a sborová tvorba, operní divadlo, sborový zpěv) se staly přímo nástroji kulturního a politického boje.

VLADIMÍR LÉBL – JITKA LUDVOVÁ

---

Nová doba  
(1860–1938)

Handwritten musical score for the song "Nová doba" (1860–1938) by Vladimír Lébl and Jitka Ludvová. The score is written on four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The lyrics "Přesně - sňm česká země" are written in cursive across the vocal staves. The piano part features a rhythmic accompaniment with accents and slurs.

**HISTORICKÁ SITUACE** Šedesátá léta devatenáctého století jsou v celém rozsahu domácí kultury mezníkem, jehož závažnost si plně uvědomovali již současníci. Nové společenské síly, až dosud brzděné absolutistickým režimem habsburské monarchie, daly se do mocného pohybu vlivem nadějeplného politického ovzduší, jež nastalo po vyhlášení Říjnového diplomu v roce 1860. Česká buržoazie, jež už předtím začala pod praporem nacionální ideologie dobývat někdejší německé ekonomické a politické pozice, zesílila národnostně emancipační tlak a přešla do kulturní ofenzívy. Končila etapa národního obrozování, začala etapa praktického uskutečňování české kulturní politiky.

Jestliže se těžiště domácího hudebního vývoje přesunovalo od přelomu 18. a 19. století z rezidenčních sídel šlechty a z církevních půdy do měst a v měšťanském prostředí se výrazně demokratizovalo a nacionalizovalo, pak ještě v první polovině 19. století narážela rodící se česká hudební kultura na zřetelný strop svých možností. Projevoval se nedostatek hmotných prostředků potřebných k pěstování vyšších hudebních útvarů, politické okolnosti bránily vzniku hudebních spolků jako nezbytných pák hudebního provozu. Tato a mnohá jiná omezení utvářela podobu drobné měšťanské hudebnosti, která závisela na slabé niti vlastenecké horlivosti, musela počítat s podporou sympatizující části domácí šlechty a na umělecky prvořadém operním a koncertním poli se mohla jen domáhat většího zastoupení v rámci utrakvistického nebo čistě německého provozu. Počínaje šedesátými léty byla tato nerovnováha sil zásadně zvrácena. V českém prostředí se postupně rozplývaly zbytky feudální hudební kultury, byl překonán mezotyp hudebnosti měšťanské a postupně se utvářel historicky nový, novodobý hudebně kulturní typ, charakterizovaný především hustou sítí stálých veřejných institucí, schopných zabezpečit cyklické uvádění všech hudebních druhů na profesionální úrovni. Hudební život českých Němců byl z dlouhodobého hlediska zatlačován do defenzívy, stával se stále závislejší na praktickém a duchovním sepětí s kulturou okolních zemí a stále výrazněji pociťoval nedostatečnost domácího zázemí. Celou tuto situaci prozatím obhlížíme jen v obecném nárysu. Až se budeme zabývat konkrétními jevy a událostmi, připomeneme mnoho zvláštností, vyplývajících z nerovnoměrného vývoje českých zemí.

**NÁRODNOST A MODERNOST** Nejdůležitějším plodem ofenzívních české kulturní politiky bylo nabytí nacionálního sebevědomí, kterému už nestačilo skromné těšení se z českosti jako zvláštní hodnoty a kvality. Tento prvotní pocit byl nyní prohlubován do ctižádosti mít české umění rovnocenné s uměním velkých kulturních národů. Velice brzy přišla ke slovu i snaha využít českého umění k nacionálně politické propagaci v rámci monarchie i směrem do ostatních zemí. Snaha po konfrontaci a na-

vázání styků v nejširším evropském rámci, touha po evropském horizontu korigujícím „malé české poměry“ byla důležitým momentem; nepochybně souvisela se skutečností, že rozhodující fáze nacionálně kulturní emancipace se u nás odehrála v témže čase, kdy se začaly projevovat pronikavé a všeobsáhlé důsledky průmyslové revoluce, příznaky moderní doby. Zejména liberální česká buržoazie převzala slovo „moderní“ do svého slovníku jako zaklínadlo společenského pokroku v oblasti ekonomických vztahů, v politickém a veřejném dění, ve vědeckém myšlení, v technických vymoženostech a zprostředkovaně i v umění. Zde všude manifestovalo toto slovo nové skutečnosti (nové ve smyslu převratné, perspektivní, dynamické, konfliktní) na rozdíl od starých (překonaných, statických, jednoduchých, idylických), všude nastolovalo ideu, normu a dogma nepřetržitého pokroku a zanášelo dilema „vzestup či úpadek“, přičemž konkrétní významy těchto polarit byly znovu a znovu zkoumány v bouřlivých názorových střetnutích. Nemalý podíl na glorifikaci „modernosti“ mělo lavinovitě rozšíření Darwinovy teorie vývoje biologických druhů, jež se navzdory různým protitlakům již od šedesátých let stávala inspirací ve všech oblastech vědecké a kulturní činnosti a propůjčovala iluzi, že všechno nové je nevyhnutelně lepší, zdatnější, odolnější a životaschopnější. Do ideologické výbavy české společnosti se tak vedle nacionalismu vsunula složka, označující další podstatné stránky novodobého sociálně ekonomického a kulturně politického procesu.

Chtěli bychom zdůraznit, že i pro hudební kulturu v českých zemích byla dialektika národnosti a modernosti typická a přímo určující. Ve starší literatuře se pojem „česká národní hudba“ nezřídka situoval do 19. století, připnul se tam k jistým hodnotám a zjevům ve smyslu závazného vzoru, zatímco pojem „česká moderní hudba“ k tomu tvořil rozpačitý doplněk, časově situovaný do 20. století a vykládaný převážně ve smyslu reakcí české hudby na cizí, to jest více či méně problematické vlivy. Národní charakter hudby byl glorifikován jako jedinečné specifikum české nebo slovanské, zatímco modernost se chápala jako záležitost novodobého importu. Toto pojetí mělo svou historii, bylo oporou všech konzervativních názorů o povaze české hudby, ale bylo přítomno i v kulturně politických koncepcích padesátých let a tu a tam přežívá dodnes. Jak dále uvidíme, oponoval mu ve své době co nejdůrazněji už Otakar Hostinský, později Vladimír Helfert a jiní. Také my se v dalších kapitolách pokusíme ukázat, jak podstatnou vývojově dynamizující funkci měla modernost a národnost a jak se oba faktory dostávaly do dobově různých vztahů. Moment národnosti – jako moment stabilizační – ponese většinou významy kolektivnosti, sourodosti a dostředivosti, moment modernosti – jako moment destabilizační – významy individuálnosti, rozrůzněnosti a odstředivosti. Na jedné straně českou hudbou setrvačně prolínaly národně mobilizační tendence, neboť dlouhodobě výbušná národnostní situace českých zemí činila existenci českého národa trvale nesamozřejmou. Na druhé straně se už od šedesátých let 19. století objevovaly první známky pokleslosti českého nacionalismu a s nimi související umělecké deziluze. Rodily se rozpory mezi umělcem a přítomně vládnoucí společenskou třídou a postupně vedly ke společensky distančním až subverzívním tvůrčím projevům a hnutím, jakými byly sny a touhy moderny na přelomu století, vyhrocené do maximy dekadence, anarchistické „výkřiky“ před-

válečné a válečné hudební generace nebo utopistické predikce kultury budoucnosti, zrozené v prostředí avantgardy dvacátých let 20. století. Neklidná doba kladla umělci neustále před oči požadavek a ideál soudržné národní hudební kultury, zároveň jej však konfrontovala s neodvratným každodenním procesem její pluralizace: svou úlohu hrála nezbytná tvůrčí individualizace, názorová a stylová rozrůzněnost, zvláštěnosti jednotlivých hudebních druhů, zejména pak „rozpad“ hudební kultury do větve hudebnosti umělecké a užité, do něhož se bezprostředně promítala stále zřejmější sociální diferenciacie české společnosti. Momenty národnosti a modernosti se však také vyjevovaly v setrvalé aktuálním napětí mezi „domovem“ a „světem“: nebylo doby, v níž by se neodehrál svár o konkrétní hudební znaky českosti, tváří v tvář jevům, které k nám doléhaly z různých stran evropského kulturního dějiště.

**Typ novodobé hudební kultury** Tím vším se snad také pozvolna objasňuje historický rozměr pojmu „novodobá hudební kultura“: daleko přesahuje 19. století a podržuje si svou smysluplnost až do hraničního desetiletí 1938—1948. Bylo by sice možné namítnout, že tímto ohraničením se bagatelizuje mezníkový význam takových událostí, jakými byly první světová válka, rozpad Rakousko-Uherska a vznik Československé republiky. Organismus novodobé české hudební kultury byl však navzdory těmto mezníkům neobyčejně stabilní, což si lze vysvětlit především tím, že už v posledních desetiletích habsburské monarchie dosáhla česká hudba takového stupně zralosti a sebevědomé svobodnosti, že spolu s ostatními oblastmi českého umění fakticky předjala stav státně politického osamostatnění. Kontinuita domácího hudebního života před a po roce 1918 byla také dána tím, že Rakousko-Uhersko i Československá republika byly kapitalistickými vícenárodními státy; z toho vyplývala obdobná omezení a problémy.

Léta 1860—1938 nám tedy budou vymezovat poslední relativně uzavřenou epochu dějin hudby v českých zemích. Ačkoli jsou rozbrázděna důležitými mimohudebními událostmi, obhlédneme je a vyloučíme vcelku. Klíč k tomuto nazírání poskytuje především skutečnost, že jsme zde konfrontováni s třemi vývojovými fázemi 1860—1890, 1890—1918, 1918—1938, které mají nápadně podobnou vnitřní dynamiku. Léta šedesátá, devadesátá a dvacátá jsou třemi iniciačními dekadami, které mají obecně kulturní i specificky hudební význam startovních polí nových tendencí; liší se od sebe vlastně jen tím, že nové podněty byly zpracovávány na různých stupních zralosti domácí hudební kultury.

**Známost období, notová vydání a gramofonové desky** Obecné znalosti historických i hudebních dějů let 1860—1938 v českých zemích jsou nepoměrně rozsáhlejší než znalosti předchozích dějinných epoch. Předmětově se nám toto období jeví „větší“ než například pětisetletá epocha středověku. Vědomí důvěrné znalosti předmětu však může být iluzí; obvykle si ani neuvědomujeme, jak radikální redukci dobové hudební tvorby provedly nejrůznější nástroje společenské praxe. Ze skutečného rozsahu tvorby let 1860—1938 jsme nakonec převzali jen část, a to dokonce velmi malou část. Bude proto užitečné upozornit na kvantitativní stránku věci, jak-



koli k ní vládne v umění instinktivní nedůvěra. Kvantitativní a kvalitativní hledisko se však i tady podmiňuje a otázka četnosti má pro poznání dobové hudební kultury nezastupitelný význam. Zvykli jsme si už přikládat důležitost datům týkajícím se počtu hudebně divadelních provedení jednotlivých autorů a je třeba litovat, že taková data nejsou dosud k dispozici i pro koncertní provoz. Neméně důležité a zajímavé informace však může přinést i průzkum četnosti notových vydání a gramofonových snímků jednotlivých skladeb a autorů.

Přehledové informace o kvantitě notových titulů lze prozatím získat jen kombinováním údajů z torzovitě vydávaných nakladatelských katalogů (výjimkou je kompletní soupis vydavatelské produkce Hudební matice, 1949), z existujících soupisů autorské tvorby a z kartoték či katalogů fondů hudebnin, kterými disponují hlavní knihovny, muzea a archívy. První pokus vyčísřit českou hudební produkci podnikl J. Gotthard ve sborníku *Hudba a národ* (1940), jiné statistické tabulky jsou uvedeny v *Dějínách české hudební kultury 1890—1945*.

Na vydávání českých skladeb z let 1860—1938 se dosud podílelo více než 50 domácích a cizích nakladatelství a jiných institucí. Drobnější skladby vycházely také formou časopiseckých příloh, nemalý počet opusů vydali autoři vlastním nákladem. Podle zveřejněných údajů různého stupně přesnosti odhadujeme počet vydaných titulů domácí novodobé tvorby na řádově 50 000 jednotek, nebereme-li v úvahu vydání skladebných částí (například operních árií), směsí, popularizačních úprav a produkci zpěvních titulů (kupletů, šlágrů). Na této kvantitě mají značný podíl opakovaná vydání skladeb, především Smetanových a Dvořákových; počet děl bez reedic by byl mnohonásobně menší. Souborná vydání byla uskutečněna či probíhají v případě Smetany, Dvořáka, Fibicha, Janáčka a částečně Křížkovského. S výjimkou několika opusů byla cele vydána tvorba Nováková, Sukova, Ostrčilova, Vycpálkova i početná tvorba Foerstrova. Statistické údaje o podílu vydaných děl u autorů mladších generací publikovaly *Dějiny české hudební kultury 1890—1945*. U starších autorů, Smetanových a Dvořákových současníků, jsou podobné údaje zatím neuskutečnitelné, protože u většiny nemáme ani spolehlivý soupis skladeb. Také s evidencí skladatelů německé národnosti, kteří působili v českých zemích, teprve začínáme. (Tito autoři vydávali v rozmanité intenzitě v Rakousku a Německu, výjimečně v Praze, a naše soudobá vydavatelství se k jejich tvorbě vracejí jen naprosto ojediněle). V hudebně druhovém ohledu lze předpokládat, že bylo vydáno téměř vše z drobnějších opusů klavírních, písňových a sborových. Také českých oper vyšlo pozoruhodné množství, máme-li na mysli klavírní výtahy s textem. Méně byly vydávány klavírní výtahy baletů a kantát, největší procento nevydaných opusů zůstalo v oboru skladeb orchestrálních a komorních děl většího formátu, což je zejména pro starší období nepřijemná okolnost. Kvantita zábavné a církevní tvorby je zcela nepřehledná; tuto obrovskou dobovou produkcí nelze zatím ani přibližně vyčísřit.

Zvláštní kapitolu tvoří zvukové snímky české hudby. Fonograf byl demonstrován v Praze v roce 1879, pouhé dva roky po zrodu Edisonova vynálezu. Do pestrého repertoáru fonografických válečků se dostaly v kuriózních minutových aranžmá pro dechové obsazení některé Dvořákovy *Slovenské tance*, úpravy árií z českých oper apod. Nesrovnatelně větší blok české hudby byl postupně zaznamenáván na standardních deskách, zejména od druhé poloviny dvacátých let, kdy se prosadil elektroakustický způsob záznamu. Ěra standardní desky trvala půl století (u nás byly poslední desky se 78 otáčkami za minutu vyrobeny v roce 1961). Z časového odstupu má tato produkce význam spíše v interpretačním než autorském ohledu, neboť prakticky vše z umělecké hudby bylo později znovu natočeno mikrodrážkovou technikou.

Informace o repertoáru standardních snímků české hudby lze získat z katalogů Ultraphonu, Esty a prvního katalogu Supraphonu (1960). Katalogy dalších firem, jejichž desky byly u nás v běžném prodeji, jsou dnes těžko dostupné. V ojedinělých případech máme k dispozici autorské diskografické soupisy, kde je ovšem třeba přihlídnout k roku vydání. Smetanovská diskografie evidovala koncem roku 1946 1 539 samostatných nahrávek (viz Jar. Bartoš: *Smetanova hudba na gramofonových deskách*).

Převahu mají snímky operní, zejména *Prodaná nevěsta*, kde byl v roce 1933 pořízen i patnáctideskový komplet His Master's Voice v interpretaci opery Národního divadla. Árie *Jak možná věřit* byla nahrána 47 ×, dvojzpěv *Věrné milování* 30 ×, přehra 7 × atd. *Má vlast* byla kompletně natočena 5 × (*Vltava* 14 ×), kvartet *Z mého života* 7 ×. Dvořákovskou diskografii publikoval J. Burg-hauser v rámci *Dvořákova tematického katalogu* (1969). V éře standardní desky byly nejčastěji zastoupeny *Slovanské tance* (č. 1 – 30 snímků), stěžejní árie z *Rusalky* (118 snímků), píseň *Když mne stará matka z Cigánských melodií* (35), symfonie *Z nového světa* (32 kompletních snímků), *Kvartet F dur* (17), *Violoncellový koncert* (14) ad. Diskografii Foerstra, Suka a Janáčka postupně publikoval opět Jar. Bartoš. Podle jeho údajů bylo ze Sukovy tvorby pořízeno kolem osmdesáti nahrávek, největšího počtu dosáhla *Píseň lásky* (10 nahrávek originálu a úprav), dále *Burleska* a *Un poco triste* z op. 17 (7 a 5 nahrávek). Foerster má zaznamenáno kolem čtyřiceti nahrávek, z nichž se víc než polovina týká písní a jednotlivých sborů (*Píseň lidu* – 4, *Oráč* a *Polní cestou* – 3). O něco málo větší počet snímků má Janáček, s nejčetnějším zastoupením výňatků z *Její pastorkyně* (5) a *Lašských tanců* (3 × části, 1 komplet). Novákovská diskografie dosud nebyla zpracována; soudě podle katalogu Ultraphonu a Esty, byl její rozsah k roku 1948 obdobný. Ostatní čeští autoři byli v repertoáru standardních desek zastoupeni nahodile a minimálně (s výjimkou Weinbergra s četnými snímky ze zpěvohry *Švanda dudák* a s výjimkou Frimlových operet). Zvláštní kategorii tvoří unikátní nahrávky. Tvorba Aloise Háby je zastoupena šesti snímky Ultraphonu a Columbie; pro zájemce, kteří neslyšeli předválečná provedení Hábových skladeb, poskytovala tato kolekce až do šedesátých let jedinou příležitost ke sluchovému vjemu čtvrttónové hudby. Podobným unikátem jsou dva klavírní opusy Schulhoffovy, nahrané autorem na desku Polydor, a snímky Burianova voicebandu. Nepostradatelné jsou ostatně všechny snímky standardní produkce, u nichž je spjat autorský a interpretační aspekt. Týká se to tvorby J. Ježka z dob Osvobozeného divadla, jazzových nahrávek a šlágrové produkce, která má dnes nepominutelný hudebně sociologický význam.

Soudobá gramofonová produkce se díky nové zvukové technice rozrostla do rozměrů dříve nemyslitelných a zejména v klasicko-romantickém repertoáru se počet nahrávek zcela vymkl možností průběžné evidence. Produkce má i u nás takové tempo, že kvantitativní přehled by rychle zastaral, zvláště když k tradiční gramofonové desce přistoupily v osmdesátých letech i kazety a kompaktní desky. Obojí však přineslo změny spíše v poslechových zvyklostech a v kvalitě zvuku, méně v dramaturgickém ohledu. I v narůstajícím kvantu snímků zůstávají dramaturgické mezery, jež má desková a kazetová produkce mnohdy spočetně s archívem studiových nahrávek Československého rozhlasu.

**SELEKCE DOBOVÉ PRODUKCE** Kdybychom výše uvedené informace mohli doplnit dlouhodobým přehledem repertoáru operních divadel a koncertních institucí, dobře by se ukázalo, že hudební život se nevyvíjí prostým přibíráním nové hudby, nýbrž že každá doba cosi přijímá a současně vyrazuje. Všimneme si alespoň dvou velkých selektivních procesů. První třídění hudební literatury se u nás odehrálo zhruba na přelomu století, kdy šance na dlouhodobější přežívání ztratily celé bloky české tvorby bezprostředně minulých desetiletí, téměř vše s výjimkou Smetany, Dvořáka a Fibicha. K živoření byla odsouzena vokální produkce sólová i sborová, která spojovala vlasteneckou, moralistní a zábavnou funkci a byla střížena na míru vkusu i provozovacích možností kulturního osvětí malých měst. (Typ: upravovatelská, vydavatelská a kompoziční činnost F. Pivody.) Sítem hudební praxe propadla původní literatura pro čtyřruční klavír, pro harmonium, citeru, mirlotinu ad., tvorba meziaktů a sing-spielová (kapesní zpěvohry pro potřeby arén a kočovných společností). Půdu pod nohama ztratila tvorba, která měla ve své době velké společenské ambice a později se neprosadila v prověrce profesionálního provozu (Šebor), nebo byla odsunuta kultem uměleckého individualismu na kulturní periférii jako „nemoderní“ a eklek-

tická (Bendl). Z repertoáru vymizela tvorba těch, kteří se uchytili v cizím prostředí (Nápravník). Mohutnost této selekce neměla na dlouhou dobu obdoby a svědčí o razanci, s níž uzrávala novodobá česká hudební kultura. Z vytříbené produkce let šedesátých až osmdesátých se do dnešního času uchovalo minimum: Blodkova opera *V studni*, autorův *Flétnový koncert* (dnes instruktivní literatura), několik operních předeher ve funkci populárních čísel (Rozkošný), několik sborů Bendlových, Křížkovského, Nešverových, Pallových aj. Česká tvorba „éry Prozatímního divadla“ je už po řadu desetiletí mrtva, ale nesdílí prozatím ani výhodu historického zájmu; zasluhovala by si toho přinejmenším proto, že výmazem této produkce se ocitly stěžejní osobnosti v hudebně historickém vzduchoprázdnu. Lze ostatně předpokládat, že i mnohá díla mladého Smetany a Dvořáka by upadla do podobného zapomnění, kdyby nebyla zaštitěna pozdější glorifikací těchto osobností a zpřítomňována edičními činy.

K druhému mocnému selekčnímu procesu došlo působením anomálních podmínek, v nichž česká kultura existovala v době nacistické okupace, a téměř vzápětí vlivem důsledků, které přinesla po Únoru 1948 kvalitativně nová kulturní politika a její radikální úsilí zbavit i české umění jeho kapitalistické minulosti. Tyto vzájemně protikladné faktory způsobily, že z české hudby 19. a 20. století zbyly nakonec jen vypreparované, absolutizované „vzory“ v kladném i záporném smyslu. I když se později začaly utlumené hodnoty navracet do hudebního života, časová distance způsobila své. S výjimkou Janáčka a Martinů octla se česká moderní hudba v mrtvém intervalu mezi minulostí a současností, historicitou a aktuálností, tísněna z jedné strany klasicko-romantickým repertoárem, z druhé strany preferencí soudobých skladatelů. Ve vztahu k ní převládly reakce rozpačité piety, ve které snadno zjistíme rozpor mezi uctíváním odborné publicistiky a zdráhavým chladem interpretů a konzumentů. Je příznačné, že ani podněty módních vln nepřipoutaly k této hudbě živější pozornost; nedotkla se jí vlna zájmu o předválečnou avantgardu, tak jak se projevila v polovině šedesátých let, ani „objev“ secese v druhé polovině let sedmdesátých. I když připustíme, že každé umění mělo vždy kritický vztah ke své nejbližší minulosti, zbývá ještě mnoho témat k přemýšlení.

**LITERATURA** Literatura o české hudební kultuře let 1860—1938 se liší od písemnictví o starších obdobích minimální časovou distancí od předmětu. Je jistě rozdíl, hodnotíme-li hudební události staré několik set let a události, které se staly před několika desítkami let a které si můžeme oživit prostřednictvím současných zpráv nejrůznějšího druhu, včetně dobové hudební kritiky. Zdaleka největší část literatury se týká skladatelů a jejich tvorby. Zejména písemnictví o Smetanovi, Dvořákovi a Janáčkovi tvoří obsáhlé, pro jedince těžko zvládnutelné bloky. Nepoměrně menší pozornost se zatím věnovala interpretům, kde trvají rozpaky, jak vůbec historicky zobrazit umělce, jejichž tvorba se nespolehlivě zrcadlí prostřednictvím dobových soudů, nanejvýše několika technicky špatných a dramaturgicky nahodilých snímků. V okruhu hudebního provozu, kde se už tradičně více zkoumá hudební divadlo než koncertní život, chybějí dobré monografie i tak významných institucí, jakou byla a je Česká filharmonie. Dlouho se opomíjela hudba užitná, o níž se soudilo, že nepatří do

historie. Teprve v šedesátých letech se tento nepoměr začal zásluhou několika specializovaných muzikologů vyrovnávat. Příkré nerovnoměrnosti v literatuře shledáme v ohledu topografickém. Většina dosavadních úvah o české hudební kultuře se ve skutečnosti týká hudební Prahy, ostatní centra a území se soustavně nestudují, s výjimkami Plzeňska a Slezska. Nadto vládnou značné disproporce mezi znalostmi novodobého hudebního života Čech a Moravy. Z jednostranně nacionálního pojetí českých hudebních dějin vyplynulo také dlouhodobé opomíjení německé složky hudebního života. Teprve v přítomné době docházíme k nutnému poznání, že po roce 1945, kdy byla uzavřena historie německé kultury na českém území, vyvstala před českou muzikologií povinnost studovat ji, kriticky hodnotit a učinit součástí obrazu našich novodobých hudebních dějin.

KONCEPCE Z. NEJEDLÉHO A V. HELFERTA Pojem česká hudba byl již od šedesátých let 19. století předmětem diskusí a polemik. Budeme jim věnovat pozornost v dalších kapitolách. Na tomto místě chceme poukázat na významné koncepce Zdeňka Nejedlého a Vladimíra Helferta. Nejedlý si utvořil zásadní názor na českou novodobou hudbu velice záhy, pod patrným vlivem svého učitele Hostinského. Osobitě stanovisko podal už v roce 1901 spisem *Zdenko Fibich, zakladatel scénického melodramatu*, o dva roky později publikoval *Dějiny české hudby*, kde výklad druhé poloviny 19. století zabírá téměř polovinu rozsahu a má silně polemický ráz. Klíčový význam má zde interpretace Smetany a Dvořáka jako zásadních protikladů, motivovaných kulturně historicky a nakonec i přímo politicky: Smetana jako zjev pokrokový, moderní, zakladatelský, nadčasově vzorový, Dvořák jako zjev konzervativní a retardanční. Z polaritních pojmů smetanovství a dvořákovství vyrostla Nejedlému celá dualistická genealogie, stále aktualizovaná a doplňovaná jeho hudebně kritickou a monografickou činností: na jedné straně vůdčí linie Smetana – Fibich – Foerster – Ostrčil – Zich, prodloužená naposledy až do další generace zejména jmény Jirák a O. Jeremiáš, na druhé straně protilehlá, konzervativní linie Dvořák – Suk, částečně Novák a jeho škola, ale i Janáček, jehož tvorbu Nejedlý kriticky negoval od roku 1911. Sít podobných protikladů vztahoval Nejedlý také na významné zjevy a proudy evropské hudby, pokud vlivně zasahovaly do českého hudebního světa, vytvářejí polaritu Wagner – románská opera, Mahler – Strauss (a Debussy) a naposled náznakově i Schönberg – Stravinskij. Nejedlého hodnocení pramenila v podstatě z estetiky středoevropského novoromantismu, slučovala v sobě tradice obrozeneckých ideálů s postoji moderně vědního kriticismu a byla výsledkem faktického rozdělení českého hudebního života na bojovně vyhocené tábory. (Z Nejedlého žáků Josef Bartoš vyslovil dokonce názor, že se česká hudba rozlomila postupně až na dvě antagonistické „hudební kultury“.) Ačkoli byly Nejedlého názory předmětem trvalých výtek, nikdo z oponentů nenabídl jinou pozitivní koncepci. Je příznačné, že tak nakonec učinila osobnost vyrostlá z okruhu Nejedlého školy, Vladimír Helfert, a to v kritické studii *Česká moderní hudba*. Hutný, invenčně silný spis byl knižně vydán v roce 1936 a přišel tedy ve špatný čas; ačkoli vyběhl k diskusi, nemohl už zapůsobit vzhledem k událostem začínajícím Mnichovem 1938 a stal se jenom předmětem dílčí

polemiky vedené Fr. Palou. Po roce 1945 byla Helfertova práce zasuta, v padesátých letech budila různé rozpaky a teprve později ji bylo možné věcně ocenit. Svě muzikologické krédo formuloval Helfert jednak v *Prolegomenech* a *Doslovu k České moderní hudbě*, jednak ve studii *Periodizace dějin hudby*. Tyto práce spolu souvisejí a prozrazují, že Helfert dospěl ke stanoviskům protikladným Nejedlému. Zatímco Nejedlého vztah k hudební historii a hudbě vůbec silně akcentuje obecná hlediska kulturně historická a přesvědčení, že „historie je jen jedna“, Helfert zdůrazňuje specifčnost hudby v ohledu estetickém i historickém: hodnotu tvůrčího zjevu je třeba hledat především v samotném uměleckém díle (nikoli v umělcových názorech, úmyslech, v síle jeho lidské osobnosti), v tomto uměleckém díle je třeba poznávat a hodnotit především jeho strukturu jako vlastní dokument hudebního myšlení a dějiny hudby jsou především dějinami tohoto hudebního myšlení. Hudební historik se musí osvobodit z pout metodické závislosti na obecné i kulturní historii a soustředit se na studium dynamického vývoje hudebního myšlení, odehrávajícího se v evropském rámci ve velkých, strukturálně definovatelných stylových epochách. Českou hudbu počínaje Smetanou a konče mladými autory třicátých let hodnotí Helfert pod úhlem přesvědčení, že přibližně v této časové rozloze došlo v evropském kontextu k vyvrcholení staleté vývojové křivky tzv. melodicko-harmonického stylu a k nástupu stylového mezivládlí, doby přechodné, charakteristické pluralitou výbojů, pokusů i nebezpečím krátkodobých mód. Na tomto stylově vývojovém pozadí podává Helfert kriticko-analytický obraz jednotlivých zjevů a tvůrčích vrstev české moderní hudby (včetně její „prehistorie“), shledává její konstantní znaky, slabiny a přednosti a v závěru se obrací na mladou a nejmladší generaci s apelem, aby si byla více vědoma povinnosti odvážně rozvíjet českou hudební tvořivost jako vzácný, zdaleka ještě nedoceněný statek národní kultury.

Po roce 1945 se česká muzikologie zprvu zabírala především estetickými problémy soudobé hudby a českou hudební minulost nazírala nanejvýše pod voluntaristicky chápaným pojmem „hudební tradice“. Hudebně historických prací se objevilo málo a novějšímu období se odborná literatura téměř vyhýbala. (Obě verze Rackovy *České hudby* sahají pouze do počátku 19. století). Teprve v průběhu šedesátých let vzniklo několik nástinů české novodobé hudby (J. Smolka, J. Jiránek s B. Karáskem, V. Lébl v *Československé vlastivědě*) a tento proud obnoveného zájmu vyvrcholil prozatím kolektivním dílem *Dějiny české hudební kultury 1890—1945*, které svou koncepcí, všestranností a hloubkou záběru překonalo dřívější dějinné nárysy.

**HUDBA A STÁTNÍ SPRÁVA** Až do roku 1918 zůstávaly země České koruny ve svazku habsburské monarchie, v rámci státního útvaru Rakouska, od roku 1867 Rakousko-Uherska. Ústřední zákonodárná moc byla v rukou vídeňské říšské rady, ústředními správními orgány byla příslušná ministerstva sídlící rovněž ve Vídni; mezi nimi i ministerstvo kultu a vyučování, jemuž podléhaly kulturní a vědecké instituce celé monarchie. Politickou správu vykonávalo v českých zemích ve funkci zástupce státu místodržitelství v Praze. Každá z českých zemí (Čechy, Morava, Slezsko) měla samosprávný orgán v zemském sněmu, který řešil lokální záležitosti a jemuž podléhala nižší zastupitelstva. Československá republika, jako jeden z nástupnických států monarchie, vznikla v roce 1918 a její hranice byly definitivně stanoveny v roce 1920. Území republiky bylo spravováno v celcích země české, moravskoslezské, slovenské a podkarpatské, čemuž odpovídalo rozložení zemských správních orgánů a později i zemských zastupitelstev se sídlem v Praze, Brně, Bratislavě a Užhorodě. Zákonodárnou moc měl parlament, správu vykonávala vláda; v oblasti kultury bylo kompetentní ministerstvo školství a národní osvěty. V roce 1938 bylo území republiky podstatně okleštěno vnuceným rozhodnutím mnichovské dohody ve prospěch Německa, Polska a Maďarska. V roce 1939 byl na území Slovenska vyhlášen samostatný stát pod německou ochranou, zbytky bývalého území tzv. Podkarpatské Rusi byly pohlceny Maďarskem, došlo k násilné okupaci zbytku českých zemí německými vojsky a ke zřízení tzv. protektorátu Čechy a Morava. V témže roce vtrhla německá vojska do Polska a vyhlášením válečného stavu mezi Anglií, Francií a Německem začala druhá světová válka.

Těmito fakty chceme připomenout rozdílnost vnějších podmínek rozvoje naší novodobé hudební kultury. Považujeme-li za výchozí rok 1860, pak ještě téměř šedesát let existovala v režimu habsburské monarchie, dvacet let v podmínkách československého státu a následujících šest let v područí nacistické okupace. Působnost těchto disparátních státně politických předurčení zvážíme v dalších kapitolách. Nyní chceme poukázat na druhou stranu mince, na značnou setrvalost těch vlivů, které vyplývaly z kapitalistické podstaty státních zřízení a jejich mnohonárodnostní povahy. Sociálně ekonomická a národnostní problematika se promítala do všech fází naší novodobé hudební kultury a svým způsobem je jednotila a limitovala.

**SOCIÁLNĚ EKONOMICKÉ PODMÍNKY ZA RAKOUSKA** Ačkoli česká společnost dovedla využít císařského Říjnového diplomu 1860 jako signálu ke sdružovací činnosti, brzy se vynořily meze kulturního podnikání na spolkovém základě. Čím zralejší a umělecky náročnější formy hudebního provozu vznikaly, čím více se jádro hudebního života přesouvalo od amatérismu a náhodných akcí k profesionalismu a pravi-

delnosti hudební sezóny, tím tíživěji vystával problém hmotného zabezpečení. V prvních dobách se podařilo dovést do konce mnohé kulturní činy díky národnímu nadšení, morální a hmotné podpoře všech společenských vrstev. Hlavní kulturně politický důraz byl i v šedesátých letech položen do oblasti českého divadla, a tam také proudily všechny dosažitelné finanční zdroje; koncertní dění stálo dlouho stranou národního zájmu a pokusy o prosazení novodobých forem koncertního provozu poměrně dlouho ztroskotávaly právě z peněžních důvodů. Ale i historie vzniku a provozu Prozatímního a Národního divadla dává tušit rozpor mezi kulturními požadavky a hospodářskou labilitou. V podobné situaci byl ostatně také německý hudební život v českých zemích, i když se v něm přece jen zřetelněji projevila mecenášská opora; špičky české buržoazie (s výjimkou Hlávky) ve větší míře nepřivýkly této morální povinnosti.

České umění bylo po celou dobu Rakousko-Uherska také podvazováno nedostatečností a úzkým prostorem domácího hudebního trhu. Vývoz hudebnin byl silně omezen existencí velkých vydavatelských domů v Německu a Rakousku. Jejich výhradní práva (zaručená pro řadu zemí) a autorskoprávní záruky k nim přiváděly významné české autory (Dvořáka k Simrockovi do Berlína, Janáčka do Univerzální edice ve Vídni ad.). Nekonečné komplikace provázející propagaci děl Bedřicha Smetany v cizině dobře dokládají, jak obtížně pronikaly za hranice partitury vydané v Praze.

V šedesátých letech 19. století bylo v Praze několik firem, které tiskly také hudebniny, většinou písně, sbory nebo drobné zpěvníky. Zásadní význam mělo nakladatelské podnikání Jana Hoffmanna, který otevřel obchod hudebninami, rytinami, uměleckými předměty a strunami v roce 1838; jeho rodina jej vedla až do roku 1918. Právě u Hoffmanna začala vycházet česká tvorba druhé poloviny 19. století. V letech 1871—1948 působil v Praze nakladatelský dům rodiny Urbánků, největší česká firma, jež měla lví podíl na všech vydaných hudebninách. Na Moravě se v letech 1879—1948 prosadila rodina Pazdírků (Moštěnice, později Olomouc, od 1911 Brno), jež se již od první generace soustředila i na literaturu o hudbě. Při Umělecké besedě vznikla v roce 1871 *Hudební matice*, jejímž úkolem bylo vydávat zejména klavírní výtahy českých oper. Po řadě finančních a organizačních otřesů byla vydavatelská činnost v roce 1884 zastavena a obnovila se až v roce 1907.

Základní síť hudebního školství zdědila druhá polovina 19. století z minulých období. Byla tu pražská konzervatoř vydržovaná penězi šlechty, státními subvencemi a dary, obdobně financovaná tříletá varhanická škola v Praze a později v Brně, hudební školy spravované městem a soukromé ústavy zaměřené zpravidla na výuku jednoho nástroje nebo zpěvu. Ekonomický tlak i změna koncepce hudebního vzdělání, jež se prosadila v devadesátých letech, vedla nejprve ke zrušení varhanické školy v Praze (1890), pak k praktické likvidaci soukromých škol; ač mezi nimi byly ústavy výjimečně kvalitní, jejich vliv postupem času nezadržitelně slábl. Celkový počet hudebníků, který v českých zemích každoročně vstupoval do praxe, byl překvapivě vysoký. Vezmeme-li v úvahu jen vyšší veřejné školy, bylo v období 1860—1890 ročně vyškolen asi 35 hudebníků, v letech 1890—1918 přibližně 90. (Na přelomu století opouštělo c.k. průmyslovou školu s nesrovnatelně širší životní perspektivou ročně asi 130 studentů.) Hudební školení nezaručovalo ovšem ani profesionální kvalitu, ani

možnost profesionálního uplatnění: vedle mimořádných osobností a vedle širokého pásma solidního průměru prošlo hudebním školstvím mnoho podprůměrných studentů, zejména v nejvíce obsazovaných oborech klavíru a zpěvu.

Sociální labilita hudebnického povolání v Rakousko-Uhersku plodila stále nové vrstvy hudebního proletariátu. Pro skladatele zůstala nevyřešena otázka honorářů za hudební dílo a jeho provozování, platy výkonných umělců (s výjimkou úzké vrstvy špiček) byly tak malé, že existenční minimum poskytovalo hudebníkům až několik zaměstnání. Stávky orchestrů *Národního divadla* a *Nového německého divadla* měly zřetelně formulované sociální pozadí a stávková činnost hudebníků by jistě byla četnější, kdyby sem pronikavěji zasáhl vliv sociální demokracie. Nejnáléhavějším problémem byla penzijní podpora a podpůrné fondy pro ovdovělé manželky a osiřelé děti; penzijní spolky dotované z darů, zvláštních koncertů a divadelních představení, byly také nejrozšířenějším typem hudebnické organizace. Udělované podpory se ovšem pohybovaly v neobyčejně širokém rozmezí, někdy dosahovaly jen haléřových částek a věrně zrcadlily sociální strukturu hudebnického světa. Svépomocné organizace nedosáhly nikdy potřebného vlivu, neboť se jim nepodařilo překlenout spleť skupinových zájmů: civilní hudebníci nevražili na konkurenci vojenských hudeb, předmětem sporu byly kapelnické živnosti, výpomocná účinkování studentů i konkurence amatérských kapel v zahradách a hostincích.

U většiny hudebnické obce převažovaly bezprostřední sociální potřeby nad uměleckými zájmy, a proto se jen malé procento hudebníků sdružovalo ve spolcích s přímým uměleckým zaměřením. Tyto organizace měly v každé době charakteristickou podobu, odpovídající okamžitým potřebám národní kultury. Prvním dobovým typem byl spolek s mnohostranným posláním, který měl nahradit dosud nevytvořené speciální organizace. Takovýmto spolkem byla pražská *Umělecká beseda* (1863) s poradatelskou, vydavatelskou, reprezentační a organizační funkcí, podobné úkoly plnil pražský *Německý dům* nebo *Měšťanské besedy* v různých obcích. Čím rozvětvenější byl hudební život, tím výrazněji se prosazovaly dílčí zájmy. Vznikly tvůrčí skupiny, které se pokoušely o formulaci vlastního uměleckého programu (*Kruh mladých hudebníků* 1875, *Mladá hudební generace* 1896). Objevily se specializované provozní základny pro uzavřené kruhy interpretů a skladatelů (spolky pro komorní hudbu, pro starou hudbu, pro novou tvorbu atd.). Typicky novodobým zjevem byly organizace klubového charakteru (*Klub mladých* od 1895, *Hudební klub* od 1911) a „kluby přátel a ctitelů“ významných uměleckých osobností. Patrně největší kulturně politický vliv měly neoficiální skupiny a kluby (vznikající při příležitosti tiskových polemik), jejichž složení se případ od případu měnilo a jež mnohdy sdružovaly jen pro jednu příležitost hudebníky, kteří v jiných ohledech neměli nic společného.

**SOCIÁLNĚ EKONOMICKÉ PODMÍNKY PO ROCE 1918** Přední české osobnosti vznesly těsně před a po říjnu 1918 demokratizační a socializační požadavky a ve víru republikánského nadšení se zdálo, že vztah státu ke kultuře dozná skutečně zásadních změn. Při ministerstvu školství a národní osvěty byly zřízeny umělecké poradní sbory, od nichž si umělci slibovali možnost přímého zásahu do kulturního dění. Pod tlakem



profesorského sboru byla zákonem ze 4. 12. 1919 zestátněna konzervatoř v Praze, jako státní ústav byla v témže roce založena konzervatoř v Brně. Rozšířením konzervatorních studijních programů a ústupem soukromých hudebních ústavů se těžiště výchovy profesionálů přeneslo zcela na vyšší veřejné školství (v meziválečných letech produkovalo asi 110 hudebníků ročně). Národní divadlo přešlo v roce 1920 ze správy soukromé do přímé správy zemské a zákonem z 12. 6. 1929 bylo pak zestátněno. Všechny ostatní instituce však zůstaly v držení dřívějších provozovatelů, tj. ve finančně problematické správě měst (například divadlo v Liberci, Plzni, městské orchestry, městské hudební školy), spolků (*Neues deutsches Theater, Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag*) nebo družstev a společností (divadlo v Olomouci, *Česká filharmonie*). Státní nebo zemský rozpočet sice těmto institucím poskytoval subvence, ty však nezbytně musely být doplňovány výdělečnými akcemi nebo soukromými dary. Vleklá finanční labilita omezovala možnosti zejména menších spolků a byla nejčastější příčinou jejich zániku. Větší podpora státu patřila těm kulturním podnikům, které manifestovaly oficiální zahraničně politickou orientaci. (Mimořádně byl dotován zájezd českých hudebníků do Anglie a do Francie 1919, státní subvencí dostala československá sekce *Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu* pro pražské festivaly 1924, 1925 a 1935, státem byly podporovány koncerty hudby jugoslávské, dánské apod.). Z nejisté situace se podařilo vymanit jen *České filharmonii*, která po roce 1925 získala státní, zemskou a městskou podporu a vyřešila posléze své ekonomické problémy spoluprací s rozhlasem. Osobní situace významnějších hudebních umělců se postupně zlepšila rozšířením státně zaměstnaneckých míst, založením *Ochranného sdružení autorského* (1919) a periodickým udílením cen, stipendií a podpor dotovaných státem, zemskými orgány, *Českou akademií věd*, městem Prahou a několika soukromými nadacemi, fondy a odkazy. Podstatnou měrou přispěla ke zlepšení situace skladatelů vydavatelská aktivita *Hudební matice Umělecké besedy*, jež se neobyčejně rozrostla a obsáhla reprezentačním způsobem zejména hudbu meziválečných let. *Hudební matice* prolomila po první světové válce tržní omezení, navázala styky s řadou zahraničních firem a vyměňovala s nimi část svého nákladu. Bohatší možnosti se otevřely i na Moravě, kde firma *Pazdřek* rozšířila ediční činnost spoluprací s firmou *Melantrich* (MELPA 1936—1948). Jisté možnosti uplatnění poskytly hudebníkům oficiální *Společnosti*, které byly ustaveny k udržování kultu některých skladatelů a výkonných umělců, převzaly správu jejich cenných pozůstalostí a vykonávaly také ediční a popularizační činnost (*Společnost Bedřicha Smetany* 1909, resp. 1931, *Dvořákova společnost* 1931, *Janáčkova* 1934, *Ostrčilova* 1935 ad.). Většina hudebnické obce nalézala více příležitostí vznikem nových hudebních spolků, rozhlasových stanic a gramofonového průmyslu; také na Slovensku se naskytlo mnoho možností pro české hudebníky a pedagogy. Jako iluzorní se ovšem ukázaly původní naděje, že stát svěří záležitosti české hudby do rukou jejích zástupců a že mezi státem a hudební kulturou nastane stav tolerance a podpory. Dokonce i osobnosti těšící se obecné přízni zaujaly nakonec k oficiální kulturní politice kritický postoj; většinu odrazovala politikářská atmosféra, hojnost afér a nutnost neustálých intervencí. Vztah státu k umění i sociální problémy hudebníků zůstaly otevřenou záležitostí.

**NÁRODNOSTNÍ POMĚRY** Druhým limitujícím činitelem vývoje novodobé hudební kultury českých zemí byla vypjatá situace nacionální. Její setrvalost naznačuje následující tabulka národnostního složení obyvatelstva v porovnatelném rozmezí let 1880—1930:

		Celkem milionů	Češi a Slováci v %	Němci v %	Poláci v %	Jiní v %
Čechy	1880	5,56	62,4	36,6		1,0
	1900	6,31	63,2	36,3		0,5
	1921	6,67	65,6	33,5		0,9
	1930	7,10	66,0	33,0		1,0
Morava	1880	2,15	69,5	28,8	0,4	1,3
	1900	2,43	70,8	28,0	0,6	0,6
	1921	2,66	76,6	21,6	0,1	1,7
	1930	3,50	72,0	22,0	5,0	1,0
Slezsko	1880	0,565	22,3	47,5	23,0	7,2
	1900	0,680	21,4	43,6	28,4	7,0
	1921	0,672	44,0	43,2	6,6	6,2
	1930	obyvatelstvo je sčítáno v rámci Moravy				

Uvedená čísla (podle *Statistické příručky republiky československé, 1925 a 1935*) mohou poskytnout jen vstupní orientaci, neboť národnostní poměry se krajově a místně lišily. V zásadě je možné říci, že v centrálních oblastech Čech a Moravy postupně získával všestrannou převahu český živel, radikalizovaný zejména tou částí domácí buržoazie, z níž vzešla *Národní strana svobodomyšlná* (tzv. mladočeši), německý živel byl tlačěn do ekonomické a politické defenzivy navzdory trvalé podpoře Vídně. V okrajových částech českých zemí měla trvalou majoritu německá národnost, zvláště výbušnou oblastí bylo Slezsko promíšením tří národností a v některých krajích přispívaly k obecnému napětí také zbytky náboženské nesnášenlivosti. Vlastní složitost nacionální problematiky spočívala v tom, že příslušníci každé národnosti představovali pestré třídní seskupení. Národnostní a třídní aspekty se prolínaly, a proto také národnostní projevy různých společenských skupin měly bohatou škálu forem a podtextů: vedle opodstatněných projevů vlastenectví se objevoval také šovinismus a maloměšťácké vlastenčení, vedle podstatných úvah o nutnosti nacionální tolerance také maličerné hašteření. Křivka česko-německého napětí stoupala zejména po rakousko-uherském vyrovnání 1867, které znamenalo dlouhodobou ztrátu českých státoprávních nadějí, a vrcholila několika krvavými konflikty. V Čechách se tak stalo zejména v roce 1897, kdy vládní nařízení o používání češtiny a němčiny v úředním styku vyvolala řetěz bouřlivých reakcí, které nakonec vyústily v Praze do pouličních srážek a vyhlášení stanného práva. Na Moravě nabyl podobného významu rok 1905, kdy v Brně tragicky vyvrcholily boje za druhou českou univerzitu.

Nacionální radikalizace měla pro veřejný život českých zemí přímé důsledky: hospodářské, vědecké a kulturní instituce, původně utrakvistické, se postupně rozdvajily na samostatné organizace české a německé. Štěpení začalo v širokém měřítku

už na počátku šedesátých let v pěveckých, vzdělávacích a dalších zájmových spolcích, v nacionálním ohledu oboustranně nejradikálnějších, a šířilo se dále. V Praze bylo 1862 založeno *Deutsches Kasino*, protiváha k *Umělecké besedě*; v témže roce vznikl *Verein für Geschichte der Deutschen in Böhmen*; 1869 došlo k rozdělení *Vysokého učení technického*, 1882 byla rozdělena univerzita; 1888 bylo otevřeno *Neues deutsches Theater* jako protiváha k *Národnímu divadlu*; 1891 vznikla *Gesellschaft für die Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen* jako paralela *České akademie věd*, založené o rok dříve. Pouze pražská konzervatoř si uchovala utrakvistický statut udržovaný německými podpůrnými kruhy; pro život školy se však tento stav stal břemenem a je příznačné, že první kulturně reformní akt po říjnu 1918 se týkal právě tohoto ústavu. Národnostní rozdělení hudebních organizací mělo za následek rozštěpení uměleckých sil, obecnstva i finančních prostředků, což zpočátku přinášelo zřejmé nevýhody. Později, když se nové poměry ustálily, byly patrné i klady, zejména mobilizující fakt konkurence a možnost repertoárové komplementarity. Národnostní konflikty ovšem vznikem samostatných kulturních organizací zdaleka neustaly, nabyly jen jiných forem. Důsledná nacionální polarizace kulturního života v českých zemích se stala v každém případě evropskou zvláštností.

Československý stát zdědil celou národnostní problematiku, k níž v celostátním měřítku přistoupila otázka vztahu ke Slovensku a otázka menšin ve východních územích. V českých zemích propukly vážné politické nepokoje hned po 28. říjnu, kdy zástupci Němců ustavili tzv. zemské zastupitelstvo německých Čech a tzv. zemské zastupitelstvo sudetské z německých poslanců Slezska, a formulovali požadavek autonomie pro tzv. sudetská území. V roce 1919 byla tato epizodní správa likvidována, od roku 1920 se Němci účastnili vnitřní politiky ve státě, ale sudetoněmecký problém zůstal ožehavý. V kulturní oblasti došlo po roce 1918 k značným korekturám v český prospěch. Zejména se tak stalo v Brně, které se z převážně německého města s provinčním, na Vídni závislým kulturním životem stalo skutečným centrem Moravy. V Praze byly národnostní úpravy méně potřebné a patrné. Událostí, která měla ráz živelný a teprve ex post legalizované české odvety za výtržnosti německých nacionalistů v Teplicích a v Chebu, byl zábor německého *Zemského divadla* (1920), jímž *Národní divadlo* získalo druhou scénu. Pro hudební život pražských Němců mělo naopak zásadní význam založení *Německé hudební akademie* (1919). V mimopražském prostředí se korektury týkaly především divadelního provozu. V místech, kde dříve působila pouze německá opera, vznikly samostatné české scény (v Olomouci zahájila 1920), nebo byl český kulturní život zajišťován zájezdy českých divadel. V zásadě lze říci, že objem českého hudebního života po roce 1918 se přibližně zdvojnásobil, zatímco hudební aktivita českých Němců si podržela předválečný rozsah.

**ÚZEMNÍ ZVLÁŠTNOSTI A TYPY HUDEBNÍHO PROSTŘEDÍ** Čím podrobněji bychom probírali sociálně ekonomickou a národnostní problematiku, tím výrazněji by vystupovaly územní zvláštnosti. Nerovnoměrnost vývoje české kultury byla značná a jen pozvolna docházelo k určitému vyrovnávání. Především existoval základní rozdíl mezi Čechami a Moravou. Mezi oběma teritorii vládly odlišnosti etnické, historické,

národnostní, náboženské, správní aj., které se bezprostředně promítaly do rozdílů hudebního prostředí. Z hlediska Čech se svéráznost hudební Moravy jevila nezřídka jako zaostávání a pražské kruhy zde projevovaly až mentorskou tendenci, v každém případě značné neporozumění; obě budilo pochopitelný protitlak, ztělesněný zejména ideou tzv. moravského separatismu, snahou zdůvodnit potřebu svébytně moravské národní kultury. Na druhé straně se hudební Morava jevila Praze jako útěšný rezervoár idylismu až exotismu, jako pramen životodárné síly, kterou české kraje civilizačními změnami nezadržitelně ztrácely; tedy Morava jako spojnice k „východu“, který mnohé české tvůrce nepřestával vzrušovat. Po roce 1918 tyto rozdíly ustupovaly do pozadí před novým kulturním kontrastem českých zemí a východních částí republiky a braly na sebe jinou podobu: díky národnostním přesunům a vze-stupu několika důležitých kulturních center stávala se Morava rovnocenným partnerem Čech a zásluhou řady významných osobností na sebe strhávala pozornost, aniž pozbyla pozitivních zvláštností zrcadlících se také v hudební tvorbě.

Vedle rozdílů v rovině zemských celků je možné zaznamenat i podstatné rozdíly v rámci menších oblastí, kde místní podmínky vytvářely různé typy hudebního prostředí. Již od první poloviny 19. století, kdy zanikala kulturní funkce šlechtických sídel a role nositele kultury se přesouvala na měšťanstvo, se kulturní síť v českých zemích přeskupovala podle nového umístění průmyslu, institucí a financí; rozhodující fáze tohoto procesu proběhla v letech 1860—1890. Nová kulturní mapa českých zemí odpovídala především hustotě obyvatelstva v různých oblastech i převážně venkovskému osídlení. (Ještě podle sčítání v roce 1921 mělo v ČSR pouze 85 měst více než 10 000 obyvatel a celých 93 procent obcí méně než 2 000 obyvatel.) Jednotlivé typy kulturního prostředí měly vlastní rytmus kulturního roku i vlastní repertoár. Samostatnou a výjimečnou oblastí byla Praha, která po zbourání hradeb a po asanaci vypěla do podoby velkoměsta a odlišila se unikátní přítomností celého spektra hudební kultury, od prvotřídních operních představení a vrcholných koncertů přes varietní scény až k harfeníkům a předměstským kolovrátkářům. V Praze se odehrávaly stěžejní kulturní zápasy, Praha byla vůdčím publikačním centrem utvářejícím veřejné mínění, převzala úlohu vzoru, učitele a soudce v kulturních záležitostech, byla nutným vstupním krokem kariér venkovských umělců a sloužila jako norma při konfrontaci s cizinou. Venkovský hudební život byl chápán z hlediska Prahy jako pole pro utvrzování centrálních tendencí. Kulturní klima Prahy bylo zvláštní také v národnostním ohledu; ačkoli se právě tady nejdříve střetla česká a německá složka a právě zde začal proces národnostní polarizace, dosáhly nakonec obě kultury jistého vyrovnání a začaly se vzájemně oplodňovat. Teprve začátkem dvacátých let se výsadní role Prahy poněkud oslabil a začaly se projevovat unifikační vlivy postupující civilizace, včetně gramofonové desky, rozhlasového vysílání a naposled i zvukového filmu.

Mimo Prahu lze rozlišit dva hudební typy. Nepříliš četný, ale výrazný byl typ politickosprávních a průmyslových krajových center, charakterizovaný přítomností profesionálního tělesa (obvykle divadla) jako osy, kolem níž se utvářel hudební život za hojné účasti místních amatérů a hudebníků vojenských posádek. Druhý a nejhoj-

něji zastoupený byl typ malých měst: prostředří žijící amatérským ruchem, pestrým a nespécializovaným repertoárem a hudebními událostmi vázanými především na rozmanité svátky a slavnosti. Zejména pro tento typ měli rozhodující význam čili místní jednotlivci, kteří prostředkovali styk s Prahou a zvali významné osobnosti. Tyto návštěvy pak dlouho doznívaly a poskytovaly místním hudebníkům neocenitelnou kulturní injekci. Nesmíme ovšem zapomenout na hudební prostředí utvářená zvláštními podmínkami. Patřila k nim lázeňská města s obrovitým koncertním děním, které pohlcovalo výjimečná kvanta repertoáru všeho druhu, a města s výrobou hudebních nástrojů, schopná kdykoli postavit orchestr až několika set hráčů (proslulé dechové kapely z Kraslic aj.). Charakteristické křivky lze vidět i v časovém vývoji různých hudebních prostředí. Některá městská centra dokázala stálým vzestupem víceméně dosáhnout kulturního modelu Prahy, v jiných lokalitách vrcholila aktivita kolem roku 1900, poté už místní síly nestačily držet krok a hudební život nabýval provinciálního charakteru.

Zvláštní případ představuje vesnické hudební prostředí. O jeho povaze a vývojové dynamice v 19. a 20. století v hudební historiografii jen málo a etnografie nám k jeho typologii předává jen všeobecné informace. Vyvrcholení tradiční lidové kultury je kladeno na přelom 18. a 19. století, kdy se také ustálil onen fond vesnické hudebnosti, který máme zachycen v hlavních písňových sbírkách. Zhruba od poloviny 19. století začalo období rozrušování vesnické pospolitosti a její pohlcování nově se organizující průmyslovou společností. Tradiční vazby hudby na pracovní, přírodní a zvykové cykly se rozpadly, což znamenalo rozpad kulturního komplexu nazývaného dnes vesnickým folklórem. Lidová píseň pozbývala schopnosti k další relativně samostatné existenci a byla buď místně konzervována, nebo – a to valnou většinou – pohlcována různorodými hudebními útvary městské proveniencce. Zájmová oblast hudební etnografie jen vzácně překračuje období zániku lidové písně a za současného stavu vědomostí nelze zodpovědět ani tak základní otázku, jakou je vesnický repertoár z přelomu století a proměny spontánní venkovské hudebnosti. Studium těchto problémů ztěžuje i skutečnost, že na vesnici nemáme zachytné body v podobě hudebních institucí, které dovolují poměrně podrobně sledovat městský hudební život.

**MIGRACE HUDEBNÍKŮ** K naznačené hudebně topografické tematice náleží i důležitý jev migrace uměleckých sil. Živý pohyb hudebníků z českých zemí po Evropě pokračoval ve velkém měřítku přibližně do osmdesátých let 19. století; teprve pak slábl a se vznikem Československa se už omezil na individuální případy. Tento pohyb nelze převést na společného jmenovatele, neboť byl velký rozdíl mezi formami a motivy migrace špičkových umělců a hudebního proletariátu, skladatelů a interpretů, sólistů či dirigentů a orchestrálních hráčů. V dobách Rakousko-Uherska musíme také činit rozdíl mezi opuštěním hranic zemských a státních. Vcelku lze říci, že hlavní příčinou odchodů z domova byl i nadále dlouhodobý nepoměr mezi kvantem každoročně vyškolených hudebníků a možností jejich domácího uplatnění. Třeba však také uvést, že působení interpreta či dirigenta v rámci evropského i zámořského hudebního trhu se stalo v průběhu 19. století běžnou zvyklostí, a proto ani dlouho-

dobé či sezónní zahraniční pobyty a turné českých hudebníků nebyly ničím výjimečným; specialitou byl pouze nápadný nepoměr mezi honoráři u nás a v zahraničí. Český tisk reagoval na migrační pohyby velmi rozporně. Na jedné straně žárlivě střežil domácí umělecké síly a snažil se připoutat je k domovu, morálně vyzdvihoval ty, kteří se nedali „zlákat cizinou“ (např. Josefa Lva v éře *Prozatímního divadla*) a zatracoval jiné jako odrodilce (zprvu zejména ty, kteří z finančních důvodů přešli do „vnitřní emigrace“, tj. působili v domácích německých institucích). Na druhé straně publicisté dychtivě sledovali a patrně zveličovali příznivé ohlasy zahraničního působení českých umělců se zřejmým apelem na národní sebevědomí. Jinak se jevíly migrační pohyby domácímu německému prostředí. Pokud tam byly vůbec registrovány jako anomální, převládly stížnosti na jejich rozsah, tj. na fakt, že německé hudební instituce v českých zemích slouží až příliš jako přestupní stanice.

Mocnost pohybu hudebníků z českých zemí po Evropě lze jen odhadovat na základě údajů některých lexikonů a dobového tisku. Podle Pazdírkova nedokončeného osobního slovníku (A-M, 1937) lze zjistit, že z generace narozené po roce 1840 působilo převážnou část života mimo české země asi 10 procent českých hudebníků (instrumentalistů, pěvců, organizátorů, kritiků, skladatelů) a asi 45 procent hudebníků německé národnosti. S přihlédnutím k počtu absolventů všech velkých hudebních škol lze hovořit řádově o několika tisících hudebníků z českých zemí působících v letech 1860 až 1938 mimo jejich hranice. Dobový tisk umožňuje zkonkrétnit tyto údaje pro některé časové průřezy. *Národní listy* z let 1860—1890 uvádějí jmenovitě na 300 hudebníků české národnosti, kteří nastupovali zahraniční angažmá: více než 60 zpěváků, téměř 40 instrumentalistů, 25 učitelů a vychovatelů, více než 20 civilních a vojenských kapelníků a 10 celých kapel v obsazení kolem patnácti členů. Z přehledů uveřejněných časopisem *Dalibor* 1887 a 1890 vyplývá, že přibližně v desetiletí 1860—1870 působilo mimo české země asi 150 absolventů konzervatoře obou národností. Pro podobný odhad týkající se hudebníků vyškolených mimo konzervatoř nemáme dosud podklady.

Mimo české země prožili valnou část své vrcholné umělecké činnosti mnozí špičkoví pěvci a instrumentalisté, řada méně známých českých kapelníků, případně i skladatelů, zcela splynula s novým prostředím (typ: Nápravník v Petrohradě, písaři i své soukromé deníky rusky). V některých městech se vytvořila souvislá tradice českého orchestru pravidelně doplňovaného novými absolventy konzervatoře (Göteborg, Rotterdam). Celé orchestry dodával sezónně do zahraničí K. Komzák, menší kapely odcházely pravidelně z některých osad v Čechách. Z českých hudebníků a zpěváků byla složena jedna z posledních šlechtických kapel, ustavená hrabětem Derwiesem v roce 1879 v Nizze a vedená mj. Karlem Bendlem (50 instrumentalistů a 14 pěvců Pivodovy školy). Stovky hudebníků krátkodobě najímaly zahraniční lázeňské, divadelní, zahradní a další sezónní orchestry; mnoho českých hudebníků bylo odvedeno k plukovním kapelám rozmístěným v posádkách celé monarchie. Vedle konzervatoristů odcházeli i nedostudovaní instrumentalisté a soukromě vyškolení hráči a pěvci různé dovednosti. Až do sedmdesátých let 19. století byly hlavním působištěm země německy mluvící, od sedmdesátých let začaly české síly hojně odcházet na Balkán, kde pak zabíraly klíčová místa. Neustávající příliv českých a německých hudebníků proudil do carského Ruska. Kolem roku 1880 dosáhlo stěhování průměrných hráčů a hudebního proletariátu do Ruska takových rozměrů, že bylo nevyhnutelné provádět nucenou repatriaci na rakouské náklady. S rozvojem cestovního ruchu se množily skupiny hudebníků odcházejících do zámoří a do zemí Středního východu. V cizině zakládali čeští amatérští i profesionální hudebníci krajanské spolky. Nejpočetněji vznikaly až do roku 1918 ve Vídni, kde žily v neustálém styku s Prahou a věrně se přidržovaly zvyklostí českého hudebního života. Izolovanější byly krajanské organizace v Německu, Rusku a zejména v Americe, kde se dlouhodobě konzervovaly překonané provozovací formy a kulturní aktivita krajanů tam nabyla už kolem roku 1900 rezervačního charakteru.

ČESKÁ HUDBA A EVROPA Na orientaci novodobé české hudby v evropském kulturním prostoru měla vliv pestrá řada okolností. Obecně vymezujícími činiteli byly samy státní útvary Rakousko-Uherska a Československé republiky, dále různé ideologické proudy (idea slovanské vzájemnosti, idea zvláštního kulturního poslání českých zemí jako srdce Evropy a mostu mezi Západem a Východem), ale také české sympatie a antipatie k určitým národům, zemím a státům, vyvolané zejména v časech politických konfliktů a válek; dále reálné komunikační možnosti či zábrany rázu jazykového a geografického, tradice, návyky, iluze, dobové módy či náhodnosti. Z hudebně konkrétních podnětů se obvykle příkládá prvořadá důležitost návštěvám vynikajících osobností a domácím premiérám významných cizích děl. Tyto události jistě měly či mohly mít vliv na posílení určité zájmové orientace české hudby a některé zanechaly dokazatelnou stopu. Bylo tomu tak v případě pražské návštěvy Čajkovského 1888, pražské premiéry Strausovy *Salome* 1906 a Bergova *Vojcka* 1926, dobově příznačná kulturně politická čerání vyvolávaly návštěvy Bülowa, Balakireva, Saint-Saënsa, Griega, Mahlera, Strausse a dalších. Avšak hudební dění se v této době odehrávalo už tak složitým způsobem, hudební podněty putovaly Evropou tak různými cestami, že nelze omezovat úvahy pouze na slavné případy fyzické přítomnosti hudebních osobností a na bezprostřední působnost určitých děl. Svou roli ostatně sehrály také mimořádné úspěchy či závažné prohry českých hudebníků a hudebních děl v cizině a míra pozornosti, jež jim byla věnována, nás dnes zpravuje o tom, na jakých kulturních stezkách české hudbě nejvíce záleželo.

Domácí reakce na vnější okolnosti a podněty byly motorem názorového a tvůrčího rozrůžňování české hudby, ale v opačném smyslu také činitelem spoluurčujícím její vyhraněnost: národní charakter hudby tkví totiž nepochybně také ve způsobech, jakými se reaguje na vnější vlivy. Prvním nástrojem názorové krystalizace byl spor o Wagnera v sedmdesátých letech. Podobné ideové konflikty nebyly sice novinkou, nyní však byly zvědomovány v širších kulturně politických souvislostech a vlivem publicistiky se rychle stávaly věcí veřejného zájmu. V těchto krystalizacích zprvu působily především momenty nacionální, později, zhruba od let devadesátých, začaly převládat zájmy hudebně směrové. V této pozdější etapě byly už osobnosti evropské hudby hodnoceny především jako svébytné individuality, zatímco nacionální argumenty se stávaly spíše zbraní názorového konzervatismu (obranné postoje proti „cizí moderně“ ve jménu ryzosti domácích hodnot a „čistoty“ české hudby).

Závažným problémem byl zejména v dobách Rakousko-Uherska vztah české hudby ke kultuře okolních německých zemí. Nezávisle na přáních a antipatiích působila skutečnost, že hlavní hudebně komunikační spoje vedly k okolním německým zemím nebo jejich prostřednictvím dále, a že právě tam nalézala česká hudba největší odbytiště. V tomto ohledu se česká hudební kultura odlišovala od stavu a vývoje české literatury, výtvarného umění i divadla, jejichž vazby na německé oblasti byly o poznání slabší a kde můžeme doložit trvalé a silné vazby na oblast románskou, především francouzskou.

Rozporný vztah české hudby k německé kulturní sféře lze doložit na exemplárním případě Vídni: na jedné straně odpor k státní politickému centru habsburské monarchie, štítivost k městu lehké

zábavy i nedůvěra k baště „Hanslickovy kliky“, na druhé straně nutnost ucházet se o přízeň hudební Vídně jako vstupní brány k mezinárodní úspěšnosti. Do Vídně směřovaly cesty nejen českých politiků, publicistů a vědců, ale i mnohých umělců (básník Machar zde žil od devadesátých let až do roku 1918 jako bankovní úředník), naopak z Vídně proudily posily kulturnímu životu německé Prahy; Vídeň však také byla jedním z konců tradiční linie Vratislav – Opava – Brno – Vídeň, po které se pohybovaly desítky hudebníků. Ve Vídni se odehrávala důležitá provedení děl Dvořákových, Smetanových a ještě i Janáčkových, mezi vídeňskými a pražskými divadly existovaly výměnné vztahy, ve vídeňských divadlech a orchestrech působili mnozí čeští hudebníci a pěvci, ve Vídni se však také rozhodovalo o udělení státních stipendií pro české skladatele a mnozí čeští autoři usilovali o vydání svých skladeb ve vlivném vídeňském nakladatelství *Universal Edition* (Suk, Novák, Foerster, Janáček, Hába aj.). Z hudebníků působících delší čas ve Vídni uvedme především J. B. Foerstra a Oskara Nedbala. Foerster se do Vídně přestěhoval z Hamburku v roce 1903 a působil zde jako kritik a učitel hudby až do roku 1918 (jeho manželka, pěvkyně Berta Foerstrová, byla angažována ve vídeňské dvorní opeře). Nedbal působil ve Vídni v letech 1906–1919 jako dirigent tělesa *Tonkünstlerorchester*, kratší čas i jako dirigent Lidové opery (*Volksooper*), jako doprovod slavných pěveckých hvězd, dále v několika vlivných funkcích a konečně jako úspěšný autor baletních pantomim a operet. Vídeň měla ostatně mnoho menšinových českých spolků, mezi nimi od roku 1856 působící pěvecký spolek *Lumír*, který soustavně zval české umělce, prováděl i rozměrná díla kantátová (dokonce i Novákovu *Bouři* v roce 1913) a vcelku pravidelně pěstoval i představení českých oper; měl také svou vlastní hudební školu. Velkou a pro českou hudbu úspěšnou prestižní událostí bylo hostování 270členného souboru *Národního divadla* na vídeňské *Mezinárodní hudební a divadelní výstavě* ve dnech 1.–8. června 1892; ve výstavním divadle v Prátru zazněly, vedle dvou českých činoher, Smetanova *Prodaná nevěsta* (3×) a *Dalibor* (2×), Dvořákův *Dimitrij* a scénický melodram *Náměly Pelopovy* od Fibicha a Vrchlického. O půl roku později, v lednu a v únoru 1893, uspořádalo ve Vídni čtyři koncerty mladičké *České kvarteto* (spolu s klavíristou Josefem Jiránkem); tato vystoupení se stala vídeňskou senzací a otevřela souboru cestu k brzké světové proslulosti. Po roce 1918 nastal přesun zájmového těžiště z Vídně na Německo, kde ovšem nelze nalézt centrum, které by pro českou hudbu nabylo obdobně prioritního významu; nestal se jím ve srovnatelném rozsahu ani Berlín, a také Lipsko (kde studovali mimo jiných i Fibich, Janáček a ještě i Schulhoff) pozbývalo přitažlivosti.

České přístupy k románské hudební oblasti byly buď blokovány, nebo usměrňovány německým provozním sítím a všeobecně lze tvrdit, že ve vztahu k jižní části evropské kultury vládla v českém hudebním prostředí nemotivovaná rezervovanost až animozita. Příčiny a důsledky pro ráz české hudby zatím nikdo nezkoumal. Zřejmý je despekt nejen k francouzské klasické operetě a velké opeře, ale také k Verdimu, Bizetovi, Puccinimu aj., jejichž díla byla u nás tradičně považována za nutné zlo, spotřební škvár; ostatně i ve vztahu k impresionismu lze zjistit trvalou kritickou rezervu a tím více pak k naturalismu a verismu. Český hudební život si zde ani nedal práci se soustavnějším a hlubším poučením, mnohé významné osobnosti a celé vývojové proudy byly téměř neznámy a jedinou respektovanou individualitou zůstával Berlioz. Nic na tom neměnilo ani dobové vlny profrancouzských sympatií a negativní tradice nebyla vážněji prolomena ani po roce 1918, navzdory masívní oficiální frankofilské politice. Případy zřejmého příklonu k francouzské kultuře zůstaly vcelku výjimečné a byly omezeny na ten okruh, který měl určité vztahy k výtvarnému umění. Hudební Paříž znamenala pro nás ostatně především Stravinského.

Nový inspirační okruh se české hudbě otevřel zrodem Sovětského svazu. Hlavním předmětem zájmu zde nebyly ani tak hudební podněty v užším smyslu, i když se



sovětská hudba u nás od druhé poloviny dvacátých let hrála. Levicově orientované hudebníky zajímala sama skutečnost sovětského státu, jeho kulturní politika, přeměny vztahu umění a společnosti. Pod vlivem sovětského podnětu se v české meziválečné kultuře vytvořilo neformální ohnisko umělecké a teoretické aktivity, přitahující vesměs mladé skladatele, básníky, architektky, divadelníky, publicisty, vědce. Bylo to seskupení různorodé a nezdědka navzájem polemizující, avšak jeho politická angažovanost byla v české kultuře výrazně novým prvkem.

---

### 3

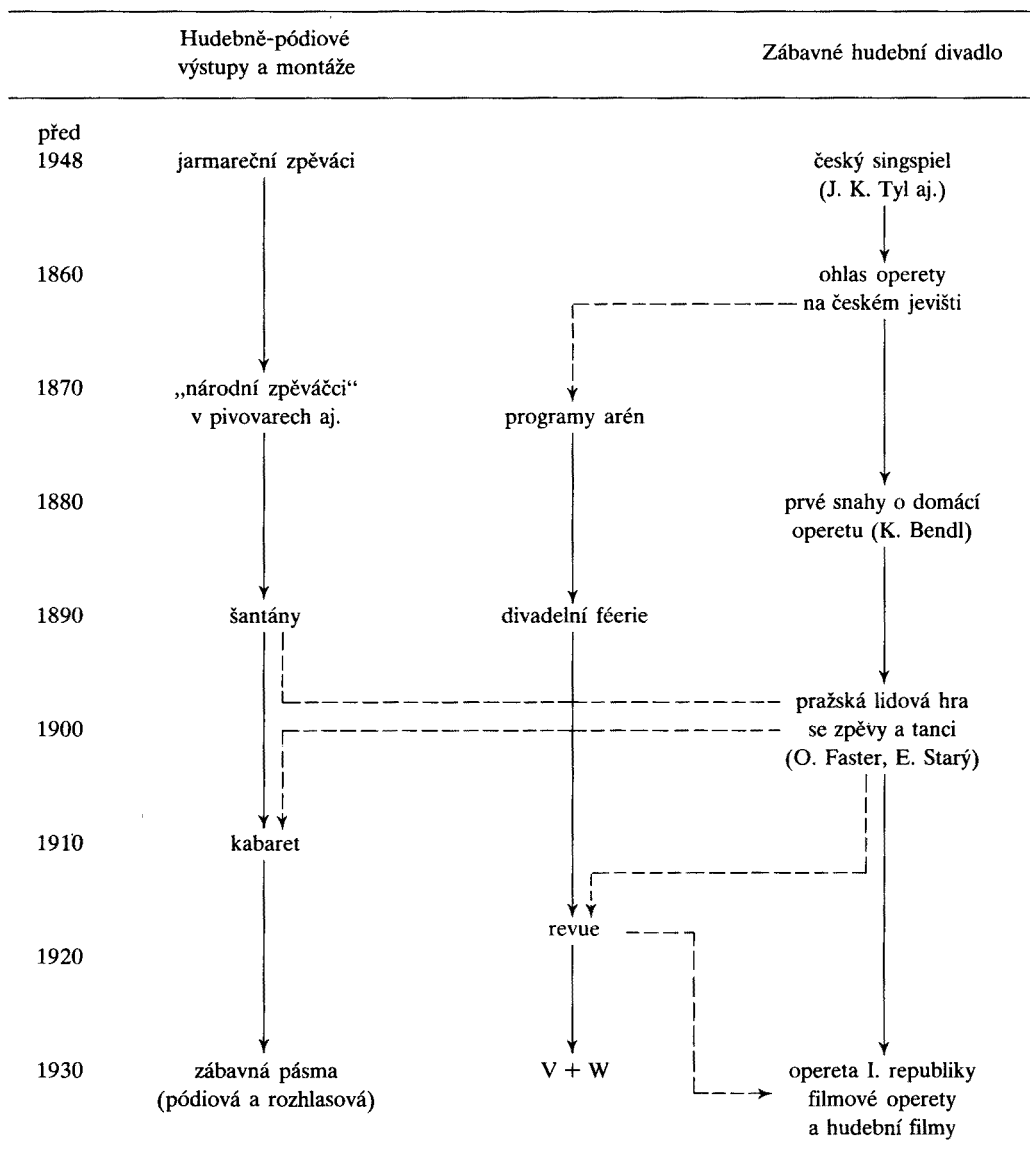
---

**OBECNÉ PROCESY: POLARIZACE HUDEBNÍ KULTURY** Kdybychom se ocitli se svými dnešními hudebními a obecně kulturními návyky v Praze kolem roku 1860, cítili bychom se jako ztracení cizinci. Teprve v dalších desetiletích bychom potkávali ve stále hustším sledu prvky hudební kultury nám důvěrně známé. Nemyslíme tím jen skladatelská jména a hudební díla, ale také interprety, hudební soubory, formy provozování a konvence poslechu, novodobou atmosféru divadel, koncertních sálů a dalších hudebních prostředků. Nejpozději bychom zachytili zrod hromadných sdělovacích prostředků, vývoj vedoucí od automatofonů až ke gramofonové desce, od pokusů s „telefonní hudbou“ až k rozhlasovému vysílání.

Z obecných procesů, které se zde odehrály, měla zásadní důležitost především polarizace hudební kultury na hudbu uměleckou a užitnou. I když se kulturní statky zásadně staly v režimu kapitalistického liberalismu veřejně přístupnými, sociální nerovnost plodila nerovnost harmonického rozvoje osobnosti: nerovnou možnost přístupu ke vzdělání, nerovnoměrné osvojování kulturních hodnot. Různé vrstvy společnosti byly ze sociologických i psychologických příčin vytlačovány ze světa „velkého umění“ a vytvářely si zvláštní estetické normy, přiměřené svému způsobu existence. I když také a především v minulých historických epochách panovaly příkré rozdíly kulturní úrovně společenských tříd, zejména vrstvy panské a poddanské (odtud právě pramenilo pozdější rozlišování umění „vysokého“ a „nízkého“), jako zcela nový činitel nyní působil hudební trh; všechny jeho komunikační nástroje aktivně reagovaly na situaci a spoluvytvářely masovou kulturu podle zákona nabídky a poptávky. Počínaje přelomem 18. a 19. století bylo sice vědomí třídní diferenciace kultury utlumeno nacionálně emancipačním hnutím, které celou oblast umění nazíralo polaritou „český – cizí“ a ve svém demokratizačním nadšení dospělo k představě českého umění jako celonárodního statku, sloužícího ve všech vrstvách české společnosti k „vlastenecké výchově, povznesení a zušlechtění mysli“. Ale první trhliny v této ideologii monolitního národního umění se objevily nejpozději v sedmdesátých letech 19. století, kdy se hudební publicistika musela začít zabývat jevy, s nimiž se nepočítalo. Zjišťovalo se, že široké vrstvy dávají přednost zábavě před návštěvou českých oper, vynořil se „přízrak operety“, hudební kritika stanula tvář v tvář po-

Společenská zpěvnost		Populární hudba	
		vokální	instrumentální
před 1848	folklór, společenské (vlastenecké) písně	kramářské písně, kuplety singspielů	tance českého obrození
1860	pololidové písně, společenské písně a sborový zpěv		rozvoj českých dechových kapel
1870	starší městský folklór (?)	„zpěváčci“ a jejich ambulantní „pěvecké společnosti“	
1880			přednesová a taneční tvorba pro dechové pro klavír kapely a komorní (F. Kmoch aj.) obsazení
1890	Kmochovy písně a transkripce lidových písní, dělnické písně	stále šantány a jejich kupletní produkce	
1900			„salónní“ hudba
1910	novodobý městský folklór (K. Hašler aj.)	kabaretní písně (K. Hašler, Červená sedma aj.)	
1920			ohlasy jazzu
1930	trampský zpěv, agitky dělnických souborů, lidovkové popěvky	písně V + W, operetní šlágry I. republiky	rozhlasový aj. „populár“, taneční lidovka v repertoáru dech. a univerzálních kapel

kleslému repertoáru arén, varieté i venkovských pěveckých spolků, byly nářky nad přelétavostí hudebních zájmů městského obyvatelstva, nad ničením vkusu lidových vrstev odrhovačkami a vídeňským hudebním zbožím. Vznikala typicky novodobá situace, kdy masy posluchačů obviňují tzv. vážnou hudbu z nesrozumitelnosti, operní a koncertní provoz zápasí s návštěvností a na druhém pólu se jisté druhy hudby stávají výnosným artiklem. Typicky novodobé však byly také reformní snahy vedené



jednak osvětovým směrem (popularizace umělecké hudby pomocí přednášek, dělnických divadelních představení, osvětových koncertů), jednak úsilím o zkvalitnění užité hudebnosti a odstranění či aspoň utlumení jejích zámezných projevů (morální tlak na hudební vydavatele, snahy podchytit neorganizovanou masu tzv. lidových hudebníků a vtáhnout ji do soustavy stavovských předpisů a zkoušek). V běžném

hudebním provozu koexistovaly různé typy, druhy a oblasti hudby tím způsobem, že si našly svébytná prostředí, specifický modus působení. K vzniku ostrých třecích ploch došlo vlastně teprve v okamžiku, kdy „všechna hudba“ byla svedena do jednoho komunikačního kanálu, jak se stalo v případě rozhlasového vysílání. Vznikem rozhlasu vznikl i vášnivě prožívaný veřejný spor „hudba vážná či zábavná“ a typologická polarizace hudební kultury se vynořila jako prvořadý sociologický problém.

**ROZPÍNÁNÍ UŽITNÉ HUDEBNOSTI** Užitná hudba se postupně rozrostla do obrovské kvantity a rozvětvila se. Tabulky na s. 361—362, které vypracoval J. Kotek, podávají přehledný obraz jejích druhů a žánrů na časové ose. Společné rysy užitné (nonartificiální) hudby postihli J. Kotek a I. Poledňák vymezením těchto znaků: typově standardizovaný základ tvorby, zeslabený význam jedinečnosti díla a naopak zvýraznění podílu interpretace, spontánnost vnímání a spotřeby, silné a bezprostřední působení psychofyziologické, konkretizovaná sociální funkčnost, široká a zároveň třídně, skupinově, generačně apod. konkretizovaná společenská spotřební základna, zbožní charakter převážné části užitné hudby a tím i její podřizování se běžným ekonomickým zákonitostem, zvláště zákonu nabídky a poptávky. – Užitná hudba nepředstavuje ovšem ve vztahu k hudbě umělecké (artificiální) nějakou neprodyšně uzavřenou oblast. Máme na mysli skutečnost, že se vývojově množí a rozpínají druhy a žánry hudby, které nabírají stále ostřeji protikladné rysy k hudbě umělecké: pro meziválečné období, v němž proces typologické polarizace už velice pokročil, mohli bychom na tento pól dosadit třeba fabrikované šlágry a bulvární operety jako typické představitele dobových kvant konzumního kýče. Na druhé straně ovšem nalezneme v užitné produkci hudební a hudebně divadelní projevy, které měly určité znaky hudby umělecké (a tedy oslabené znaky nonartificiální), jakkoli jejich výskyt vývojově slábl: uveďme pro příklad tvorbu Františka Kmocha, proménádní skladby Julia Fučíka, operety Oskara Nedbala a zejména tvorbu Jaroslava Ježka, spjatou s Osvobozeným divadlem. Ne náhodou jsou to hudební projevy, které úspěšně přežily svou dobu, zatímco obrovské množství užitné hudebnosti nejrůznějších druhů a žánrů má minulostní charakter a je sociologickým dokumentem zaniklé společnosti.

**SPOLEČENSKÝ ÚSTUP UMĚLECKÉ HUDBY** Typologická polarizace novodobé hudební kultury se vyjevovala od druhé poloviny 19. století nejen rozpínáním užitné hudebnosti, ale také zrcadlovým obrazem tohoto procesu, postupnou „depopularizací“ hudby umělecké. Ještě v šedesátých letech minulého století existovala u nás mezi krajními póly umění nejvyšších aspirací a dobovým popěvkem bohatá škála mezistupňů, nacionální soudržnost ještě překonávala sociologické bariéry a umožňovala obsáhlému bloku hudby žít v nejrůznějších prostředích. Tvorba doby Smetanovy a ještě i Dvořákovy byla vcelku přístupna širokému společenskému okruhu; svědčí o tom hojná amatérská provádění, četné úpravy, transkripce a dílčí převody do repertoáru koncertních kaváren, citerových spolků, vojenských hudeb a někdy i pouličních kolovrátků. Ještě i skladatelé okruhu moderny psali bez zábran kvanta

užitkové hudby, byli účastní na módní vlně svérázu vyvolané *Národopisnou výstavou* v roce 1895 i na slohové vlně secese, která programově sblížovala extrémní užitkové a umělecké tvorby. Symfonická díla české moderny se zpravidla vydávala i ve čtyřručních úpravách a alespoň některé skladby nebo jejich části zpopulárněly (po Fibichově *Poemu* Sukova *Píseň lásky*, Nováková *Slovácká suita* ad.). Klíčová tvorba moderny se už nicméně dovolávala užšího společenského okruhu (Smetanova *Má vlast* oslovovala český národ, Sukovo *Zrání* špičkovou vrstvu české inteligence) a proces depopularizace umělecké hudby se pak velmi urychlil ve dvacátých a třicátých letech: meziválečná díla ztratila schopnost uplatňovat se v různých společenských prostředích a zejména přestala být přístupna úpravám, jimiž se starší repertoár nejtrvaleji vtiskoval do sluchu doby. Jako trvalá, tradiční spojnice k tomuto sluchu zůstávala v umělecké tvorbě lidová píseň, avšak i ta byla povyšována do stylového prostředí moderní hudby a tím nutně odcizována průměrnému posluchači. Obvykle se uvádí, že jinou takovou spojnicí byl jazz, objevený jistou částí české hudební tvorby ve dvacátých letech. Ale motivace jazzové vlny byly povýtce artistní (na těchto domácích inspiracích měl velký podíl Stravinskij a autoři pařížské *Šestky*) a jak svědčí tvorba Bohuslava Martinů či Erwina Schulhoffa, později se tento vliv rychle vytratil. Tvorba Jaroslava Ježka či E. F. Buriana, kteří soustavněji pěstovali hudbu „vysokou“ i „nízkou“, má zase v tomto ohledu charakteristickou dvojí tvář (Ježek jako autor písniček pro Osvobozené divadlo a *Houslového koncertu*, Burian jako autor songu *Chlupatý kaktus* a opery *Maryša*). Proces depopularizace umělecké hudby měl sice dobová přibrzdění, vyjevující se zejména v časech národního ohrožení, kdy se novinková umělecká tvorba vzdávala lecčehos z výdobytků moderní hudby ve prospěch srozumitelné artikulace nacionálních idejí, v zásadě však působil nezvratně a navzdory subjektivním autorským snahám a přáním.

**ZESVĚTŠŤOVÁNÍ HUDEBNÍ KULTURY** Jinou obecnou tendencí bylo zesvětšťování hudby a hudební kultury. Devatenácté a dvacáté století se tím v celoevropském rámci podstatně lišilo od předchozích období, kdy byl chrám neodmyslitelným dějištěm hudebního vývoje. Hudba funkčně vázaná na církevní rítus se v průběhu 19. století dostávala na kulturní periferii, což jistě souviselo s obecným poklesem náboženské víry v intelektuálních vrstvách; obdobný odliv církevního umění lze konstatovat i v literatuře a umění výtvarném. (Pro novodobou situaci je třeba činit rozdíl mezi církevním uměním a uměním volně inspirovaným náboženskými motivy a formami; v hudbě tím míníme duchovní tvorbu např. Dvořákovu a Foerstrovu, využívající těchto motivů a forem, ale přednostně určenou pro koncertní provoz.) Ačkoli potřeba církevní hudby a počet tištěných hudebnin byly i nadále obrovské, od druhé poloviny 19. století se objevovaly příznaky ztráty prestiže. Slábl počet skladatelů ambiciózně píšících pro kostelní kůr a potřebu této produkce začali obstarávat specialisté. Dlouhodobě klesala stavovská prestiž ředitelů kůrů a varhanfků, zanikly poslední klášterní fundace pro výchovu kůrových zpěváků, přežil se typ varhanických škol. Církevní hudba se stávala enklávou, do níž soudobé hudební události zaznívaly stále vzdáleněji. Obecně pocítovaný úpadek církevní hudebnosti byl však řešen nikoli

prizpůsobením soudobému hudebnímu vývoji, ale opačnou snahou vrátit do chrámových prostor hudbu dávných dob, kdy církevní umění prožívalo čas vrcholného rozkvětu. Revivalistické hnutí mělo pro dobovou hudební kulturu nepřímý, ale značný význam, neboť právě v kostelním prostředí byl u nás objevován historický rozměr hudby, znovu se do života navracely mnohé domácí skladby minulých staletí. Tzv. duchovní chrámové koncerty byly počátkem soustavného interpretačního i badatelského zájmu o starou českou hudbu.

Zatímco z venkovských kůrů zněly často neumělé mše a písně komponované místním varhaníkem, kdy církevním účelům sloužily i upravené světské skladby a pochody z tanečních zábav, tradici dobré chrámové hudby udrželi jen výjimečně schopní ředitelé kůrů (v Praze například Josef Förster u Sv. Vojtěcha, Č. Vinař v chrámu sv. Ducha a J. L. Zvonař v chrámu sv. Trojice). Pražská synoda se v roce 1863 pokusila zlepšit kvalitu církevní hudby výzvou k zakládání literátských kůrů v novodobé podobě církevních hudebních spolků, podnět však zůstal vcelku bez ohlasu, protože funkci kostelních sborů spontánně přijímaly pěvecké spolky občanské. Druhým pokusem o povznesení poměrů bylo založení *Obecné jednoty cyrilské* (1879), prosazující pro církevní účely model polyfonie 16. století. Obsáhlá tvorba cyrilské (cecilské) vlny sice pomohla obnovit důstojnost chrámového prostředí, ale umělecky byla bezvýznamná. Oficiální řešení přinesla encyklika *Motu proprio* papeže Pia X. z 22. 11. 1903, která liturgickou hudbu omezila na gregoriánský chorál a jen výjimečně dovolila sáhnout ke světskému repertoáru, pokud vykazoval „jemnost, dobrý vkus a důstojenství“. Liturgická tvorba, hudebně spjatá po řadu století s tvorbou světskou, tak rezignovala na účast v obecném hudebně stylovém vývoji. Reformní snahy 19. století se neomezily jen na katolické chrámy, podobný vývoj se odehrál i v hudbě synagogální.

**VZTAH HUDBY VOKÁLNÍ A INSTRUMENTÁLNÍ** Další závažné změny se týkaly vztahu hudby vokální a instrumentální. V šedesátých letech 19. století měla bezpečnou prioritu vokální hudba, což jistě souviselo s bezprostřední vázaností domácí hudebnosti na ideologické, především národnostní motivace. Převažoval zájem o pěstování těch hudebních druhů, které přímo prostředkovaly pojmovou informaci. Vokální a hudebně dramatická díla byla nástrojem vzájemného oddělování českého a německého kulturního živlu, zatímco v instrumentální oblasti dlouho přežíval utrakvistický provoz. Míra veřejného zájmu i hmotná podpora byly zde nesouměřitelné: lze to doložit na rozdílnosti zájmu o pražskou operu a pražský symfonický orchestr nebo rozdílností společenského ohlasu stavby *Národního divadla a Rudolfiny* (dnes *Dům umělců*). V oblasti instrumentální hudby měla zprvu prvenství hudba programní, která se alespoň nepřímo dovolávala mimohudebních, dobově žadáných asociací, a způsob prvotních reflexí symfonických básní Fibichových a Smetanových dává tušit, že právě tyto mimohudební reálie byly v popředí zájmu. Teprve od devadesátých let vyžívaly i u nás podmínky pro vychutnávání specifických estetických kvalit instrumentálních skladeb okruhem poučených koncertních návštěvníků a vztah divadla a koncertního dění se přece jen postupně vyvážil. Jinak tomu bylo v oblasti užité hudebnosti, kde nepřetržitě trvala nadvláda vokálnosti, což zřetelně poukazuje na setrvačnost vývoje. I čistě instrumentální druhy a žánry zde rostly z vokální melodiky a i tím si dobývaly širokou popularitu.

**TŘÍBENÍ HUDEBNÍCH PROSTŘEDÍ** Nakonec se zmiňme o vytříbení hudebních prostředí. Máme na mysli proces, v němž se jednotlivé hudební druhy osvobozovaly ze stavu počáteční promiskuity v režimu amatérského a poloprofesionálního kulturního provozu a postupně „nalézaly“ sobě vlastní specifická prostředí. Ještě v polovině 19. století u nás nebyly koncertní síně (v novodobém smyslu), a tím ani koncertní konvence, dnes pokládané za samozřejmost. Zejména spolkové akademie a dobročinné koncerty měly ráz estrády, pestrého sledu množství hudby rozmanité proveniencie (orchestrální skladba vedle lidové písně, operní árie vedle sborové scény), hudební čísla byla prokládána deklamacemi a na závěr se často inscenovaly živé obrazy s vlasteneckou funkcí. Podobně tomu bylo s divadlem. *Královské zemské české divadlo v Praze* hrálo až do osmdesátých let od jara do podzimu v arénách, jejichž dispozice vycházely vstříc spíše nenáročným fraškám než opeře, a ani v budově Prozatímního divadla tomu nebylo jinak: inscenace Smetanových oper se zde nemohly mnoho lišit od způsobu uvádění operetních titulů a díla velké francouzské opery se provozovala na scéně o hloubce necelých deseti metrů a s orchestrem čítajícím původně 34 hráčů. Sám arénní provoz byl součástí hojné plenérové existence hudby, městské ulice, náměstí a parky byly prostředím, kde se mísila hudba všeho druhu. Teprve během profesionalizace hudebního provozu a ustalování novodobých norem hudební komunikace se v koncertních síních od sebe odlišily koncerty orchestrální, komorní a sólové, v kamenných divadlech se postupně separoval provoz operní a operetní, ale vyhranila se také prostředí užité hudebnosti. Pouze v pěstování hudby v městských domácnostech se hluboko do dvacátého století udržoval starší stav.

Pro domácí muzicírování byl v českých zemích k dispozici velký výběr upraveného evropského klasicko-romantického repertoáru z produkce nakladatelství *Peters*, *Simrock* apod. Český domácí repertoár můžeme spolehlivě odhadovat podle obchodních inzerátů *Urbánkova* nakladatelství. Vedle nepoměrně vzácnějších původních znění nových českých skladeb a vedle klavírních výtahů oper vydávalo nakladatelství kvantum spotřebních hudebnin v několika tematických okruzích: 1. Alba písní a klavírních drobností. Tyto sborníky nesly příznačná jména *Hudební květy*, *Varyto*, *Lumír*, *Národní poklad*, *Lýra* apod. a obsahovaly v celkovém součtu stovky skladbiček. Vedle kompozic dnes zapomenutých autorů v nich vycházely i drobnosti renomovaných skladatelů. – 2. Sbírký tanečních skladeb určené pro domácí zábavy. Tato alba, zpravidla pro klavír na dvě ruce, byla sestavena z původních tanečních kompozic nebo z úprav hudby různého druhu a původu (například z vybraných tanců z českých zpěvoher). – 3. Hudebniny pro mládež a zlehčená vydání pro málo pokročilé amatéry. Značné procento zde tvořily úpravy operní hudby, ale byla vydávána i tvorba komorní (Smetanův kvartet *Z mého života* pro 4 ruce). Známé byly stovky úprav Malátových, například jeho *Operní repertoár mladých houslistů*, který přinesl hudbu z repertoárových oper v úpravě pro dvoje a více houslí. – 4. Příležitostné sbírky hudby vánoční, velikonoční apod. – Zvláštními obchodními akcemi byla vydání celých sérií hudebnin k operním nebo koncertním premiérám, na nichž je možné nejlépe sledovat rozvrstvení dobových potřeb. Tak vyšla k premiéře Goldmarkovy opery *Merlin* (23. 1. 1890) tato série: klavírní výtah s textem, klavírní výtah bez textu, partitura přede hry, úprava přede hry pro 4 ruce, fantazie na motivy z opery pro 2 ruce, směs pro 4 ruce, transkripce pro housle a klavír nebo violoncello a klavír, textová knížka. Podobně byly vydány části Wagnerovy opery *Tristan a Isolda* (přede hra pro housle, violoncello, varhany, harmonium nebo klavír, verze pro klavír a housle, pro klavír na 2 ruce, na 4 ruce, pro dva klavíry na 4 ruce, pro dva klavíry na 8 rukou ad.). Ve verzi pro harmonium a klavír vyšla také ve dvou svazcích Malátova úprava scén z *Libuše* a mnoho dalších oper.

**DRUHY HUDBY: SPOLEČENSKÝ ZPĚV** Nejrozšířenější formou pěstování hudby v české společnosti kolem roku 1860 byl stále ještě společenský zpěv; pestrá zásobnice písní lidových, zlidovělých a umělých, které byly obecně známy a jejichž stopy dnes nalézáme v rukopisných či hojně vydávaných zpěvnicích. Jedním z nejrozšířenějších byl *Společenský zpěvník český*, jehož sedmé vydání v roce 1872 poprvé přineslo také nápěvy. Tento soubor, odvolávající se na tradiční zpěvnost českého národa a na důležitost „obecného zpěvu“ ve veřejném životě, může poskytnout zajímavý průhled do sociálně psychologického podhoubí tehdejší české společnosti, už tím, že zpěvu zde byly určeny nerozlučné funkce vlastenecké, vzdělávací a zábavné. I když písňový repertoár většinou pocházel z první poloviny 19. století a dále se rozšiřoval jen výjimečně (například o *Marsellaisu* a ruskou hymnu, o píseň *Kdož jste boží bojovníci*, ale také o dobově oblíbené zpěvy z českých i cizích oper), společenský zpěv zůstával u nás zhruba do osmdesátých let primární složkou kulturního osvětí: pro drtivou většinu obyvatelstva byl elementárním nástrojem estetického sebevyjádření i vítaným prostředkem kolektivního projevu. Právě tato „dorozumívací“ funkce společenského zpěvu, zakládající se na obecné znalosti a oblibě širokého písňového repertoáru v rámci celonárodní society, posléze degenerovala. Stalo se tak především v důsledku stále ostřejší třídní a stavovské diferenciacie české společnosti, která se projevila i ve zrodu zvláštních skupin zpěvního repertoáru (typický případ: písně dělnické) a ve stálém zmenšování okruhu těch písní, které překonávaly sociální bariéry a přežívaly v obecném povědomí. Zvláště charakteristický byl úbytek vlasteneckých písní ze zásoby první poloviny 19. století, fixování omezeného repertoáru písní lidových a zlidovělých (zejména zásluhou kapely Fr. Kmocha) a stálý příliv módních vln velkoměstských šlágrů. Společenský zpěv však také prodělal jinou metamorfózu, která souvisela s houfným vznikem pěveckých spolků. Ty přejala jistou zásobu písní, které pak v repertoáru nadlouho konzervovaly, i když nakonec v rámci novodobého koncertního provozu.

**SBOROVÝ ZPĚV** Pěvecké hnutí, jehož vnějším výrazem se staly hromadně zakládané měšťanské zpěvácké spolky, bylo všude v Evropě raným produktem demokrati- zace a nacionalizace hudební kultury a sehrálo ve společenském životě většiny zemí významnou národně mobilizační roli. V českém prostředí prošlo pěvecké hnutí dvěma vývojovými fázemi s mezníkem kolem roku 1900. První fáze začala brzy po vyhlášení *Říjnového diplomu* v roce 1860, který byl signálem národnostně sdružovací exploze, zakládání českých spolků všeho druhu. Zpěvácké spolky hrály v tomto procesu vůdčí roli a jejich aktivita se stala neodmyslitelnou součástí českého veřejného dění v městech i na venkově. Spolky se demonstrativně podílely na četných kolektivních akcích, jakými bylo odhalování pomníků a pamětních desek, oslavy vynikajících osobností a národních patronů, slavnosti vojenské a císařské, slavnosti při zahajování provozu veřejných budov, železničních drah, mostů a jiných technických zařízení. Bez účasti zpěváckých spolků se neobešly žádné slavnosti celonárodního významu, například slavnosti tisíciletého výročí příchodu křesťanství do českých zemí 1863, převezení korunovačních klenotů z Vídně do Prahy 1867 a několikadenní masové



slavnosti vrcholící položením základního kamene k *Národnímu divadlu* v květnu 1868; zpěvácké spolky se také podílely na četných protestních táborech lidu, demonstrujících za české státní právo. Už v sedmdesátých letech se nicméně množily příznaky odlivu této prvotní nacionálně motivované vlny; do vlasteneckého repertoáru spolků začala příznačně prosakovat braková produkce komických výstupů, tzv. lidových zpěvoher a operetek, a také počet spolků pozvolna ubýval; rozpadaly se zejména zpěvácké spolky na malých městech a na venkově. V roce 1891 byla po několika předchozích pokusech založena *Jednota zpěváckých spolků československých* (podobně jako *Deutscher Sängerbund*, ustavený u nás v roce 1864), která chtěla dát českému pěveckému hnutí nové podněty a pevnou organizaci, ale příznaky krize tkvěly hlouběji: také v pěveckém hnutí se ke slovu nezadržitelně hlásily nároky a práva umělecké tvorby a interpretace, všestranně oponující dosavadnímu masovému diletantismu zpěváckých spolků. V roce 1903 se z bezbarvého celku *Jednoty* odštěpilo *Pěvecké sdružení moravských učitelů*, které si postavilo vysoké umělecké cíle, začalo pracovat přísně profesionálním způsobem a dosáhlo toho, že sborový zpěv se stal rovnocennou součástí koncertního života. Podle jeho vzoru byla založena i další tělesa, stojící programově mimo rámec centrální organizace a záměrně se odlišující i označením „sdružení“. Původně sourodé pěvecké hnutí měšťanské se na přelomu století začalo rozvrstvovat i podle sociálních skupin: vznikaly samostatné sbory dělnické, sokolské, sbory politických stran a církví. Zanikaly zábavní pěvecké spolky, jejichž roli převzaly šantány a kabarety. Původní nacionální pohnutky, jež uvedly pěvecké hnutí do pohybu, ožívaly sice znovu při všech významných příležitostech, nicméně stály už v druhé řadě a uvolňovaly prostor zájmům ryze hudebním.

Sborové hnutí si však i poté udržovalo mnohé zvláštnosti. Především, členové i nejvyspělejších sborů zůstávali amatéry, tj. věnovali svému zájmu svůj volný čas. V důsledku toho se ve sborovém hnutí setrvale vyskytovaly provozní zvyklosti, které hudební professionalismus všude jinde nekompromisně vyražoval. Široké členské zázemí a amatérský režim naopak umožňovaly uskutečňovat akce jinde nemyslitelné: součástí spolkového života byly pěvecké sjezdy a festivaly, snadná mobilnost spolků umožňovala konat hojné zahraniční zájezdy a vystupovat jak v koncertních sálech, tak v plenéru. Zvláštní rysy měl i repertoár. Už v šedesátých letech 19. století se stalo povinností a později tradicí, že se důsledně udržoval v české jazykové oblasti; sborová literatura až na nepatrné výjimky neznala překlady. Repertoár měl i neobyčejnou setrvačnost. Přibližně od sedmdesátých let 19. století, kdy začal být k dispozici široký výběr původní české sborové literatury, se jména nejčastěji uváděných autorů prakticky nezměnila až do let druhé světové války; pouze k nim vždy přistoupili skladaatelé další generace.

Vývoj českého pěveckého hnutí v českých zemích dobře ilustrují následující čísla: v letech 1860—1870 vzniklo celkem 402 spolků o 10 až 50 členech. V následujících třiceti letech (do 1899) jich vzniklo 516, avšak 160 zaniklo. Podobný vývoj se objevil i v dalším období: mezi lety 1900 a 1938 vzniklo 669 spolků a 381 zaniklo. Počet pasivních spolků jistě překračoval zveřejněné údaje o zániku. Zásadní význam pro celkový obraz sborového zpěvu měla tato tělesa: *Beseda brněnská* (1860), pražský *Hlahol* (1861), plzeňský *Hlahol* (1862), kroměřížský *Moravan* (1863), olomoucký *Žerotín* (1880). Po

vzoru *Pěveckého sdružení moravských učitelů* vznikly zejména tyto významné sbory: *Pěvecké sdružení pražských učitelů* (1910), *Pěvecké sdružení pražských učitelek* (1912), *Typografia* (1915), *Vachtův sbor moravských učitelek* (1917). Setrvačnost sborového repertoáru může dokumentovat přehled nejoblíbenějších autorů. V šedesátých letech byli zpíváni zejména Křížkovský, Zvonař, Škroup a Bendl. V roce 1900 to byli Bendl, Palla, Dvořák, Malát, Smetana, Křížkovský, o deset let později se objevují tatáž jména, k nimž přistupují Foerster a Novák. Roku 1930 zpívaly sbory nejčastěji Foerstra, Nováka, Bendla, Smetanu, Dvořáka, Křížkovského, Axmana, Kříčku, Kunce a snadnější sbory Janáčkovy.

**HUDEBNÍ DIVADLO** Divadelnictví v českých zemích bylo v 19. století vůdčím dějištěm kulturního soupeření obou národnostních složek, přičemž české divadlo se jen velmi postupně prosazovalo proti existujícímu německému divadelnímu provozu. K převaze českého divadla dospěla nejdříve Praha, zatímco v jiných městech trvala německá dominance někdy až hluboko do 20. století. Ve všech větších kulturních centrech Čech a Moravy vznikala od druhé poloviny 19. století nová kamenná divadla, v jejichž zdech se činoherní a zpěvoherní provoz všestranně profesionalizoval a tím se připodobňoval evropské divadelní normě. Novodobé divadelní stavby byly u nás budovány ze stejných místně, zemsky a nacionálně prestižních pohnutek jako všude v Evropě, snad jen s tím rozdílem, že chyběl typ divadla inspirovaného přítomností panovnického dvora. Právě v 19. století se však tzv. dvorní divadlo stávalo jen formálním holdem tradici rezidenčních scén, neboť přímý vliv panovníka a šlechty na správu divadel slábl a divadelní domy začaly být řízeny podle kapitalistického způsobu, nesouce podobná rizika úpadku jako průmyslové podniky. I když v Itálii, Anglii a také ve Spojených státech přetrvával starý režim stagion a cestujících divadelních společností, obecně převládl typ stálých scén. Zejména na poli hudebního divadla lze dobře sledovat tuto koncentraci sil, prostředků a vývojově určujících hodnot do několika ohnisek.

Z velkých budov sloužících smíšenému nebo výlučně opernímu provozu bylo už v roce 1778 otevřeno milánské *Teatro alla Scala*, ve Francii to byla především pařížská *Grand Opéra*, v habsburských zemích *Vídeňská dvorní opera* a budapeštská *Maďarská národní opera*, v německých zemích berlínské *Královské městské divadlo*, mnichovské dvorní a národní divadlo, drážďanské dvorní operní divadlo a hamburské městské divadlo, v Rusku petrohradské *Mariinské divadlo* a moskevské *Velké divadlo*. V českých zemích měla dlouhodobou prioritu Praha výstavbou *Národního divadla*, *Nového německého divadla* a *Městského divadla na Královských Vinohradech*. V ostatních místech vznikaly velké kamenné domy pro smíšený provoz nejpozději začátkem 20. století především v Brně, Plzni, Liberci, Ústí nad Labem, Ostravě, Olomouci, Opavě a v lázeňských městech. Masová obliba divadla se však všude zrcadlila také v rozsáhlém provozu letních scén, kabaretů, šantánů, varieté, v existenci kočovných společností, v pokusech o divadlo v přírodě, ve značné aktivitě amatérského divadelnictví a v početné divadelní činnosti škol všeho druhu.

Evropské hudební divadlo 19. a 20. století představuje obrovský komplex, jenž bývá členěn do kulturně historických bloků divadla „romantického“ a „moderního“, ale je to jen zřejmé východisko z nouze. V druhovém smyslu zahrnuje operu, scénický melodram, operetu a balet (baletní pantomimu), avšak hudba prosakovala do celé struktury divadelních druhů v náladotvorných a dekorativních funkcích. Ostatně i samo druhové hledisko je zde jen vstupním krokem do rozsáhlého světa, který pak musíme mapovat z hlediska žánrového, stylového a nacionálního. Opera si v pod-

mínkách novodobé civilizace nejen udržela tradičně výsostnou kulturní roli, ale mnohonásobně ji ještě zvýšila. Vyvázána z úzkého okruhu dvorské elity se stala jedním z nejmocnějších a nejpůsobivějších nástrojů zrodu národních kultur, ale na její půdě se také nejzřetelněji projevil internacionální kulturní tendence, táhnutí buržoazie k jednotnému kulturnímu standardu: několik málo velkých scén začalo autoritativně rozhodovat o dobové typologii hudebně divadelní tvorby, o úspěšnosti děl, o kariéře autorů, pěvců a dirigentů, o dobovém inscenačním stylu. Z repertoáru především italské, francouzské a německé tvorby se průběžně vysouvalo několik desítek děl, která vytvářela základ dramaturgie stovek operních scén Evropy a zámoří, sjednocovala jejich provoz, udržovala jejich finanční stabilitu a umožňovala mezinárodní pohyb interpretů. Platilo to zejména v letech cca 1840—1880, která vešla do povědomí jako „zlatý věk opery“, dala vzniknout odnoži komické opery, dnes nazývané klasickou operetou, i prvním novodobým dílům baletním a byla především ve znamení velké kontrapozice Wagner – Verdi jako vrcholných autentických představitelů severní a jižní větve evropské kultury 19. století.

**IDEOLOGIE ČESKÉHO DIVADLA** České divadlo bylo od první poloviny 19. století směřováno k ideji Národního divadla jako státoprávnímu a nacionálnímu symbolu a tato symbolika vymezila této scéně i českému divadelnictví jako celku některé rysy, které lze považovat za specifické. Divadelní provoz vyrostl v českém prostředí z lidových kořenů, z demokratických idejí, a tyto tradice byly přeneseny i do novodobých kamenných budov, jejichž provoz byl pod tlakem neustále aktualizovaných připomínek morálně politické a nacionální funkce divadelní kultury. Mimořádný zřetel se kladl na dramaturgii, především na uplatnění české tvorby, a můžeme vysledovat až puristické požadavky, odmítající zábavní funkce divadla jako nepřiměřené jeho výsostně vzdělávacímu poslání. Tato ideologie nepřetržitě působila zejména v operě, kde byla také dominance *Národního divadla* nejzřetelnější; ostatní česká operní jeviště se proti normě ND dlouho prosazovala jen lokálními zvláštnostmi a pragmaticky viděno, vlastně zaostáváním za centrálním vzorem. Teprve po roce 1918 lze zejména v případě Brna konstatovat samostatné, na Praze nezávislé dramaturgické i inscenační přístupy. Nadvládu opery ND lze potvrdit především tím, že s výjimkou Janáčkovy *Její pastorkyně* nebylo u nás před rokem 1918 jediného významného díla, které by nebylo přednostně zvaženo Prahou, a že v Praze dříve či později působila naprostá většina prvořadých pěvců, dirigentů, jevištních výtvarníků a režisérů. V Praze byla vzorově zakotvena výsostná priorita operního díla Smetanova, ale zde se také zrodila ona kritická až militantní reakce odborných kruhů vůči široké oblibě italsko-francouzské zpěvoherní tvorby. Praha začala s omezováním a vyhošťováním operety a jiných zábavních hudebně divadelních žánrů z operního provozu a udala také tón kritické rezervy vůči baletu, jenž byl u nás dlouho považován za feudální přežitek či za „panskou zábavu neřestné Vídně a Paříže“. Česká operní Praha predestinovala nechuť k běžně se prosazujícímu kultu pěveckých hvězd a k hostování proslulých sólistů a dirigentů a namísto toho maximálně zvýraznila – v souvislosti s českou tvorbou a Smetanou zvláště – kult operního díla jako nedotknutelné autorské hodnoty. Tato specifika si

uvědomíme, srovnáme-li stav a vývoj operní kultury v pojetí *Národního divadla* s jinými předními operními scénami Evropy a s operním režimem divadel českých Němců. V Praze se však také nejzřetelněji projevoval latentní rozpor mezi nejvyššími morálními kritérii ztělesněnými v hesle „Národ sobě“ a mezi nezbytností konformovat se v denním provozu s dobovým vkusem, módou a neutuchající popularitou tzv. světového repertoáru. I když lze v Praze sledovat souvislý vývoj od divadla jako soukromokapitalistického podniku až k divadlu jako státnímu kulturnímu ústavu, masívní tlak finančních činitelů, resp. tlak publika – zejména abonentního – byl i ve zdech *Národního divadla* trvalým, reálně limitujícím činitelem. Stejně tak nelze zapomenout, že velká divadla v hlavních kulturních centrech byla mocenskými nástroji a prostředky politického zápasu. Tato někdy zjevná, jindy skrývaná skutečnost byla nezřídka hlavním pohnutkou polemik o směrovou orientaci českého divadla a prosakovala i do čistě odborných a personálních problémů.

**OPERA NÁRODNÍHO DIVADLA** Dějiny opery *Národního divadla* začaly nikoli v roce 1881, ale už v listopadu 1862 otevřením divadla *Prozatímního*, které pak bylo vkloubeno do architektury ND a přetrvává v ní jako symbolický skrytý památník. Rozdíl mezi občasnými zpěvoherními českými představeními ve *Stavovském divadle* a mezi stálou českou operní scénou se brzy po otevření *Prozatímního divadla* ukázal být naprosto zásadní. Teprve nyní se projevilo, co vše bylo třeba vytvořit, od orchestru a sboru, notového archívu, dekoračního fondu až k soustavnému zabezpečování českých překladů operních libret, k řešení problému české operní deklamace, k výchově pěvců a k vytváření kmenového repertoáru. I když se to muselo dít v poměrně primitivních podmínkách, při stálých obavách z finanční katastrofy a v mimořádně vypjatém ovzduší politicko-stranických vášní, zkušenosti z dob prozatímnosti se ukázaly jako nenahraditelné. Přejít do *Národního divadla* byl nicméně pro náročný hudebně divadelní provoz kvalitativním skokem. Skončila neblahá nutnost střídání zimní sezóny v *Prozatímním* a letní sezóny v arénách, nepoměrně větší subvence umožnila omezit kasovní nezbytnost pestrých změn repertoáru, kdy nebylo času na hlubší studium novinek, orchestr a sborový ansámbl byly rozšířeny a také platy a položky na výpravu a pořizování notového materiálu, překlady libret aj. byly podstatně zvýšeny. Česká opera mohla pomýšlet na měření sil se svými evropskými partnery.

Období opery *Národního divadla* do roku 1945 bývá obvykle rozdělováno na vstupní éru ředitele Františka Šuberta, vládnoucího nad činoherním i hudebně divadelním provozem, a na éry operních šéfů, dirigentů Karla Kovařovice (1900—1920), Otakara Ostrčila (1920—1935) a Václava Talicha (1935—1945). Je to vžitě členění a má svou oprávněnost, i když snad příliš zdůrazňuje podíl těchto osobností a desítky jiných tvůrců staví do role pouhých spolupracovníků, zejména pak vede ke stále přetrvávajícím nehistorickým úvahám na téma „nejslavnější éra opery ND“. Za operní kulisy nám možná dá více nahlédnout vývoj divadelní správy ND. *Národní divadlo* bylo, podobně jako divadlo *Prozatímní*, v držení a majetku země České, zemský výbor je pronajímal na dobu šesti let na základě veřejných soutěží podnikatelům, jimiž byla politická seskupení zámožných či veřejně působících jedinců různého

povolání. *Družstva* nebo *Společnosti* hospodařily s poskytovanou subvencí a vykonávaly veškerou správní činnost. Tento stav byl předmětem stále ostřejší kritiky, namítající zejména, že osudy ND má v rukou sbor lidí, kteří zde vládnu zasluhou svých majetků a politického vlivu. I když *Družstvo* či *Společnost* jen nepřímou rozhodovaly o uměleckých záležitostech a byly pod neustálým tlakem veřejného mínění, kritika měla oprávnění. Podnikatelský systém se nakonec sám přežil a v roce 1920 přešlo ND do přímé správy zemské. Ale ani toto řešení neuspokojovalo, především proto, že místa v zemském správním výboru byla obsazována podle politického klíče a že správní moc nakonec přešla do rukou dvou osob, předsedy výboru a intendanta. Teprve v roce 1929 bylo ND zestátněno, což znamenalo omezení přímých vlivů zájmových a politických skupin (vlivy nepřímé samozřejmě přetrvávaly), zvýšení pravomoci uměleckého vedení, zvýšení subvencí a převedení personálu do výhodného státně zaměstnaneckého poměru. Nevýhodou byla skutečnost, že ND jako státní ústav muselo více než dříve vyhovovat oficiálním povinnostem, které nebyly vždy v souladu s čistě uměleckými kritérii. Všechna tato fakta alespoň trochu napovídají, v jak různých správních režimech působili Kovařovic, Ostrčil a Talich, nehledě na různost politického a kulturního ovzduší.

DRAMATURGIE OPERY NÁRODNÍHO DIVADLA Zdálo by se, že vůdčí osobnosti měly nepochybný osobní vliv na operní dramaturgii a dříve se také skutečně zdůrazňovaly specifické rysy repertoáru za Šubrtu, Kovařovice, Ostrčila a Talicha. Po odstupu let a v globálním záběru nicméně vidíme, že operní dramaturgie ND spočívala po všechna ta léta a desetiletí na několika neměnných zásadách, které pak byly akceptovány i jinými českými operními divadly a spoluurčovaly setrvalý obsah a význam pojmu česká opera. V první řadě zjišťujeme, že byl vcelku stabilní podíl českých a cizích operních děl: za Šubrtu bylo hráno 61,75 % cizích oper, za Kovařovice 51,70 %, za Ostrčila 51,08 %, za Talicha 44,93 %. Za druhé: trvale vůdčí složkou českého repertoáru byla operní tvorba Smetanova. Podíl Smetanových oper na celkovém denním repertoáru byl za Šubrtu 18,37 %, za Kovařovice 24,76 %, za Ostrčila 21,93 %, za Talicha 26,94 %; Smetanovy opery tvořily tedy ve všech dobách ND zhruba čtvrtinu všech hudebně divadelních představení. (Čísla podle J. Burghausera: *Slavní čeští dirigenti*. Podrobnou statistiku podílu Smetanových oper na repertoáru *Prozatímního a Národního divadla* za léta 1886—1947 viz Pražák: *Smetanovy zpěvohry IV.*) Také míra úspěšnosti jednotlivých Smetanových oper se poměrně brzy ustálila. Dne 30. 5. 1927 dosáhla *Prodaná nevěsta* tisícého představení, zatímco *Hubička* zazněla na obou scénách 354 ×, *Dalibor* 336 ×, *Libuše* 209 ×, *Tajemství* 195 ×, *Dvě vdovy* 186 ×, *Čertova stěna* 98 ×, *Braniboři v Čechách* 89 ×, fragment *Violy* 1 ×; viz *Almanach na památku tisícého provedení Prodané nevěsty*, 1927). Za třetí: už zhruba kolem roku 1900 vykrytalizoval tzv. kmenový repertoár, soubor děl, která nechyběla v žádné sezóně. Z domácí tvorby to byla mimo většinu Smetanových oper Blodkova opera *V studni*, díla Dvořákova (*Šelma sedlák*, *Dimitrij*, *Jakobín*, *Čert a Káča*, *Rusalka*), Fibichova *Šárka*, Kovařovicovi *Psohlavci* a Foerstrova *Eva*, z baletů *Angrův Štědrovečerní sen* a Nedbalovy pantomimy *Pohádka o Honzovi* a *Ze pohádky do pohádky*. Po roce 1901, kdy měla premiéru Dvořákova *Rusalka*, dokázala se zařadit mezi český kmenový repertoár jediná Janáčková *Její pastorkyně* (poprvé Brno 1904, ND 1916, kde dosáhla do roku 1945 136 provedení). Z francouzské opery vešla do trvalého repertoáru díla Gounodova (*Faust a Markétka*), Halévyho (*Židovka*), Thomase (*Mignon*), Bizeta (*Carmen*), Masseneta (*Werther*) a Charpentiera (*Louisa*), z italské opery díla Verdiho (*Rigoletto*, *Trubadúr*, *La traviata*, *Maškarní ples*, *Aida*, *Othello*), Rossiniho (*Lazebník sevillský*), Mascagniho (*Sedlák kavalír*), Leoncavalla (*Komedianti*) a Pucciniho (*Bohéma*, *Tosca*, *Madame Butterfly*), z německé opery díla Mozartova (*Figarova svatba*, *Don Giovanni*, *Kouzelná flétna*) a Weberův *Čarostřelec*, Wagnerův *Lohengrin* a *Tannhäuser*, z jiných národních kultur pak už jen Čajkovského *Evžen Oněgin* a *Piková dáma*; ze světových baletů Bayerova *Královna loutek*, Delibesova *Coppélia* a Čaj-

kovského *Labuť jezero*. Na velkých scénách Evropy a zámoří byl světový klasicko-romantický repertoár doménou pěveckých, baletních a dirigentských hvězd, zatímco u nás byl považován (s několika výjimkami) za víceméně kasovní záležitost.

Poměrně časně vytvoření kmenového repertoáru způsobilo, že po roce 1900 byla pozice novinkové tvorby stále obtížnější, což se dotýkalo zejména českých autorů: jelikož se obraceli téměř výhradně na ND, vytvářela se zde rostoucí mrtvá zásoba děl odmítnutých nebo jen několikrát provedených pro nezájem tradičně konzervativního publika. (Nesmí nás mýlit okolnost, že tato díla často žila intenzivním „druhým životem“ na stránkách odborného tisku.) Kovařovic byl za tvrdý vztah k řadě českých novinek ostře kritizován, ale přísný výběr činil i Ostrčil s podobným rizikem omylu; o Talichových lektorátech prozatím nic nevíme. Pokud se týče zahraničních novinek, je třeba připomenout, že v roce 1888 opera ND uzavřela repertoárové dohody s *Novým německým divadlem*, které platily i v dalších obdobích. Stejně tak je třeba připomenout, že v letech 1907–1919 působila v Praze i třetí samostatná zpěvoherní scéna v rámci *Městského divadla na Královských Vinohradech*. Spíše než repertoár ND bychom tedy měli uvažovat „pražskou dramaturgii“ jako určitý celek.

**MIMOPRAŽSKÁ DIVADLA** Mimo Prahu se česká opera prosazovala obtížněji a se značným zpožděním. O jednotlivých scénách toho také víme nepoměrně méně než o *Národním divadle* a teprve v poslední době si klademe otázku místních vztahů mezi českým a německým divadelnictvím. Pomineme-li pionýrské doby prvních českých představení, historie mimopražské opery začínala nejdříve v osmdesátých letech 19. století a rozhodujícím mezníkem byl rok 1918. Platí to i o Brnu, kde bylo stále české divadlo otevřeno v roce 1884, ale až do převratu působilo v typicky prozatímních podmínkách (část interiéru budovy Na Veverčí byla také zakoupena z dražby inventáře *Prozatímního divadla*), bylo v rukou často se střídajících nájemců a také pohyb personálu byl značný. Repertoár byl prakticky totožný s Prahou, úroveň ovšem asi zdaleka nedosahovala kvalit pražských představení. Třeba uvážit, že Brno bylo tehdy městem s německou většinou (1880: 32 142 Čechů, 48 591 Němců) a teprve v roce 1919 se národnostní poměry radikálně změnily připojením okolních obcí a vytvořením tzv. Velkého Brna (151 391 Čechů, 51 675 Němců), vznikem českého vysokého školství, konzervatoře, Hudebního archívu zemského muzea moravského aj. Teprve nyní začala také zdejší česká opera hrát významnou roli v celostátním rámci. V roce 1919 se přestěhovala do *Městského divadla*, kde dotud působila německá scéna. Operní provoz získal důstojné podmínky i potřebné zázemí včetně publicistiky, operní orchestr začal pořádat symfonické koncerty a brněnská novinová operní i baletní dramaturgie se stávala pojmem.

Mnohem příznivější počáteční podmínky měla Plzeň. Byla městem převážně českým, s bohatým kulturním děním a zajímavými osobnostmi, v polovině 19. století zde byl budován průmysl strojírenský a pivovarnický a kumulovaly se tak prostředky potřebné pro divadelní podnikání. Rozhodujícím byl rok 1865, kdy městské divadlo dostala česká divadelní společnost a za tři roky poté v něm Pavel Švanda zavedl i stálá představení zpěvoherní. Plzeň tak získala první českou mimopražskou operní scénu. Druhý primát dobyla Plzeň v roce 1902, kdy bylo otevřeno velké, na svou dobu moderní *Městské divadlo*, první mimopražská velká budova určená pro český divadelní provoz (a sloužící ostatně dodnes). Ačkoli měla plzeňská opera časně počátky, slibný prvotní vývoj a v souboru nalezneme mnohá později slavná jména, umělecky se ne-

dostala přes hranice dobrého průměru. Po roce 1918 už nedokázala udržet krok, divadlo se dostalo do soukromopodnikatelských rukou a těžce pocítilo zejména následky hospodářské krize; možná že tu spolupůsobil i nepoměr mezi velikostí divadla (1 100 míst) a počtem potenciálních operních zájemců (1921: 88 419 obyvatel). Krizová léta byla zažehnávána mocným nasazením bulvárních operet a revuí, což bylo poslední východisko z nouze u všech provinčních divadel.

V Českých Budějovicích, Olomouci a Ostravě vznikly české operní scény až po roce 1918. Jinak to byla města odlišného typu a vývoje a též historie opery zde měla odlišný charakter. V Budějovicích hostovaly před první světovou válkou různé divadelní soubory (zejména brněnská opera), v roce 1919 zde vzniklo stálé městské divadlo jako podnik *Družstva jihočeského národního divadla* a zavedlo též pravidelný operní provoz. Brzy se však ukázalo, že jej nelze dlouhodobě udržet a opera zanikla v roce 1927; přetrvala jen činohra a opereta. Olomouc měla starou a slavnou hudební i divadelní tradici. V první polovině 19. století prožila bouřlivou obrozenskou periodu, ale kulturní pozice udrželo i německé měšťanstvo. *Královské městské divadlo* mělo německý provoz (i když zde hostovali známí čeští pěvci), české měšťanské kruhy se kulturně prosadily především pěveckým spolkem *Žerotín*, jenž pořádal i operní představení a v prvních dvou letech po převratu převzal divadelní budovu. Česká olomoucká opera zajížděla hostovat do severočeských měst (zejména do Liberce a Ústí nad Labem 1925—1938) a měla pozoruhodné období ve třicátých letech zásluhou několika avantgardních osobností. Také v Ostravě (dříve Moravská Ostrava) se české divadlo chopilo příležitosti v popřevratových dnech a zabralo reprezentativní budovu městského divadla, postaveného v roce 1908 a sloužícího do té doby německému provozu. Česká opera zahájila činnost v roce 1919 (zajížděla i do Opavy 1920—1938) a na konci dvacátých let začala dosahovat úrovně srovnatelné s Brnem. Vedle Brna byla také ostravská opera jediná, která se věnovala pravidelným symfonickým koncertům.

Vedle jmenovaných profesionálních operních scén působila dlouhá řada divadel, souborů, kočovných společností, spolků a škol, které příležitostně prováděly operní díla s pomocí amatérských sil. Zejména do první světové války mělo divadelnictví v českých zemích obrovský rozsah a patrně bychom nenalezli jediné větší místo, kde by alespoň jednou za rok nezazněla snadnější opera, byť v redukované podobě. Podle *Statistické příručky Království českého za rok 1905* bylo jen v Čechách registrováno 42 divadelních scén subvencovaných zemí nebo městem a 118 stálých divadelních souborů ochotnických. (Některá místa jich měla několik, například v Opočně byla stálá městská scéna a čtyři ochotnické soubory.)

**NĚMECKÉ DIVADELNICTVÍ** Německý operní provoz v českých zemích byl dominantní až do roku 1918, pokud šlo o vládu nad kamennými divadly; výjimkou byla jen Plzeň. Někde si německá opera uhájila existenci i po záboru budovy v roce 1918 a po počátečním útlumu se přizpůsobila novým státně politickým a národnostním podmínkám; to byl případ Brna. V okrajových oblastech si německá opera udržela vůdčí pozice až do roku 1945, což byl případ Liberce, Ústí nad Labem, Opavy, ale

také sezónního divadelnictví v lázeňských střediscích (v Karlových Varech, Mariánských Lázních, Františkových Lázních a Teplicích). Německá městská divadla byla udržována spíše z důvodů reprezentačních než nacionalistických. Šovinistický akcent, který mívalo německé pěvecké hnutí, vstupoval do opery snad jen při slavnostních wagnerovských představeních. Spolupůsobila tu okolnost, že německé operní scény v českých zemích byly průchodní stanicí pěvců, hudebníků, režisérů a výtvarníků putujících po kulturních stezkách střední Evropy. Tyto znaky odvozujeme především z pražské situace. Německé divadlo v Praze bylo jakýmsi sběrným střediskem i distributorem operních sil a lze na něm dopodrobna studovat odlišnost německého operního provozu od českého.

Dějiny pražské německé operní scény známe dobře od roku 1862, kdy je lze pozorovat prismatem konkurenčního *Královského zemského českého divadla*, a zejména pak od roku 1885, kdy byl za ředitele *Královského německého zemského divadla* získán Angelo Neumann, muž evropského formátu, Wagnerův zplnomocněnc, zkušený a velkorysý divadelní praktik. Na stavbu *Národního divadla* odpověděli pražští Němci tím, že vykoupili starou arénní budovu *Novoměstského divadla* a na pozemku postavili v letech 1886—1888 *Nové německé divadlo* (dnešní *Smetanovo*), kam umístili operu a operetu, zatímco činohra zůstala ve *Stavovském divadle*. (Ve *Stavovském* hráli až do roku 1920, kdy se tato historická budova stala pobočnou scénou ND a pro německé divadlo byla náhradně adaptována prostora *Kleine Bühne* na dnešním Gorkého náměstí.) Druhým mezníkem byl rok 1911, kdy divadelní správa přifkla větší pravomoce uměleckému vedení a šéfem opery se stal Alexander Zemlinsky, působící v Praze pak do roku 1927. Zemlinsky byl prvořadou osobností, plně respektovanou českým hudebním životem, a za jeho éry doznala německá opera úroveň srovnatelné s úrovní ND. Zejména za Zemlinského byl operní provoz profilován způsobem, který výhodně kontrastoval s operou v pojetí ND a poskytoval Praze vynikající možnost rozšíření kulturních obzorů. Zemlinsky přišel do Prahy z Vídně, z mahlerovsko-schönbergovského okruhu, z Vídně si však také přinesl své mozartovství (byl prvořadým mozartovským interpretem, zatímco v ND Mozart nepatřil k silným stránkám), ale i porozumění pro operetu, která byla v německém divadle vůbec pěstována za časté péče prvních kapelníků a operních šéfů. Německá scéna, nesvázaná tak přísnou národní odpovědností jako ND, vykládala hudební divadlo druhově i žánrově pestřeji. Dramaturgie se samozřejmě opírala především o německou tvorbu a poskytla Praze řadu významných novinek, od pražských premiér wagnerovských až k poválečným dílům operní moderny, ale také užitečné poznání dobového autorského průměru. Na rozdíl od ND operní provoz trvale počítal s hostováním a díky tomu Praha poznala mnohé slavné pěvce, dirigenty a skladatele. Pohyb členů opery byl až nadměrný. Jen dirigentů a korepetitorů se v Praze během let 1888—1938 vystříдалo asi šedesát; divadlem prošli nebo zde začínali mnozí později slavní umělci, z nichž jmenujme alespoň Mahlera, Klemperera, Kleibera, Singera a Szélla.

**KONCERTNÍ ŽIVOT** Koncertní dění, které se odehrálo v období 1860—1938, nelze popsat tak přehledně jako dobový divadelní provoz. Prvním důvodem je skutečnost, že koncertní praxe se během tohoto půlstoletí proměnila mnohem radikálněji než praxe divadelní: od mnohotvárných koncertních forem, které v druhé polovině 19. století přinášely ve velice různorodých prostorách neobyčejně rozmanité programové typy, vedla k dnešnímu koncertnímu životu dlouhá cesta. Závažná je také okolnost, že převažující část koncertního provozu druhé poloviny 19. století se vymyká historickému zpracování: vystoupení vojenských a městských hudeb, proměnné koncerty divadelních orchestrů, chrámové koncerty a mnohé další můžeme



stopovat jen nepřesně a jejich repertoár, který byl pro popularizaci některých skladeb klíčově důležitý, můžeme pouze odhadovat. Tato situace se netýká jen českých zemí; také cizojazyčná literatura o koncertním provozu je vzácná, typologicky chudá a omezuje se na dějiny velkých pořadatelských institucí.

Hlavními předpoklady vzniku koncertního provozu v dnešním smyslu byly veřejné finanční prostředky, které by nahradily šlechtickou patronaci, a koncertní prostory pro dostatečný počet posluchačů. Proto také začátky veřejného koncertního života v 18. století souvisejí s bohatými městy (Londýn, Paříž). První veřejný koncertní sál byl postaven v roce 1761 v Hamburku a už v prvních desetiletích 19. století měla některá velká evropská města abonentní orchestrální řady (Londýn 1812). V Rakousku zůstal hudební život ještě dlouho závislý na mecenášství šlechty a na iniciativě kostelních kůrů, buržoazie se zde prosazovala nepoměrně pomaleji a upevňování jejich pozic bylo také od počátku provázeno příznačnou šetrností, která nedovolovala nahrazovat ubývající šlechtické prostředky. V samotné Vídni se první měšťanská pořadatelská organizace objevila poměrně pozdě (*Tonkünstler-Sozietät*, 1771) a pořadatelskou iniciativu pak zejména nadlouho převzala *Gesellschaft der Musikfreunde* (1812, profesionální orchestr od 1840). Operní orchestr začal vystupovat se symfonickými koncerty v roce 1833; od 1860 se z nich staly pravidelné filharmonické řady. V té době byla již forma abonentních koncertů ve velkých kulturních centrech obecně rozšířena, zejména zásluhou provozování Beethovenových symfonií, jež byly opakovány v celých cyklech jako první v pravém smyslu slova repertoárové skladby. Abonentní řady položily základ dnešnímu retrospektivnímu koncertnímu repertoáru. Komorní hudba zůstávala podstatně déle záležitostí šlechtických domů a veřejné koncerty Schuppanzigovy (1804 ve Vídni) byly na delší dobu ojedinělé, stejně jako veřejnosti přístupné komorní koncerty v pražském paláci rodiny Nostitzů (od sezóny 1807/8). Po roce 1815 začaly v Paříži vystupovat známé osobnosti s komorními programy, což se stalo signálem k rychlejšímu rozvoji veřejného komorního provozu.

**KONCERTNÍ PROVOZ 1860—1890.** Ve vývoji koncertního života v českých zemích po roce 1860 lze dobře odlišit tři fáze, které odpovídají vnitřnímu dělení novodobého období české hudební kultury. První etapa zahrnuje přibližně úsek od šedesátých do devadesátých let. Je to doba nejsilnější nerovnoměrnosti kulturní sítě a zároveň doba nejostřejších, v každodenním provozu viditelných proměn, jimiž se ustalovaly nové zvyklosti koncertního života. Veřejné provozování hudby, zejména komorní, se v tomto období v Praze i na venkově stále ještě míšilo se soukromým; dlouho se udržovala tradice muzicírování v městských salónech, v domech majitelů venkovských panství, na farách nebo v domácnostech měšťanské inteligence.

Sít koncertních pořadatelských institucí se v největší bohatosti vytvořila v Praze, dříve či později se však ustavovala i jinde. Vedle hudebních spolků byly založeny i první agentury sloužící opatrování hudebnin, nástrojů a hudebnických míst. V městských divadlech a hudebních školách vznikaly profesionální nebo poloprofesionální orchestry, které doplňovaly již existující měšťanské a vojenské kapely a vytvářely předpoklady pro pěstování orchestrální hudby. Postavením divadelních budov získala města i koncertní prostory; jinak se pro koncerty používalo těž společenských prostor v typicky dobových stavbách, jakými byly měšťanské besedy, národní domy, sály městských rad, tzv. kasina apod. Veřejný koncertní život malých obcí závisel i nadále na jednotlivcích (učitelích, varhanících, ředitelích kůrů) a na amatérských silách. Také návštěvnické podmínky se podstatně lišily podle velikosti

města a charakteru hudebního života. Zatímco malé obce neznaly problém návštěvnosti, protože amatérská aktivita byla předmětem obecného zájmu, ve větších městech se stal boj o publikum trvalým průvodním jevem hudebního podnikání a byl jedním z hlavních argumentů při všech dramaturgických rozhodnutích.

Novodobá struktura koncertního života, tj. řada sólistických komorních a orchestrálních koncertů zajišťovaná předplatným, se v období 1860—1890 v úplnosti nevytvořila vlastně v žádném místě. Nejblíže k ní měla Praha, avšak i zde abonentní koncerty z ekonomických a návštěvnických důvodů vážly a největší procento pořádaných koncertů tvořily náhodné podniky dobročinné. Návštěvnický nejúspěšnější byly koncerty sólistů, jejichž nástrojový rejstřík značně přesahoval dnešní zvyklosti (vystupovali i hráči na mandolínu, fisharmoniku apod.). Mnohotvárnost koncertního života přinesla i velmi pestrý repertoár. Prvním jeho nápadným znakem byla časová ohraničenost: na městských a venkovských koncertech se v drtivé většině objevovala hudba komponovaná po roce 1800, tedy hudba žijících skladatelů. Teprve ke konci století přibývalo starší tvorby. Ještě nápadnější je bohaté zastoupení domácích autorů, mezi nimiž jasně převažovali regionální skladatelé, kapelníci a upravovatelé. Zejména v koncertním životě menších měst byl jejich programový podíl značný a dlouho se udržoval. Třetím podstatným znakem byl účelový přístup k originální podobě partitury a nezávazné chápání autenticity hudebních druhů. Nejprovozovanější hudbou, zejména mezi amatéry, byly úpravy: symfonické skladby se hrály v malých obsazeních, upravovala se operní hudba a dokonce i skladby komorní. Tyto transkripce se i v profesionálních kruzích považovaly za legitimní složku repertoáru, zejména pro snadnou přístupnost, a byly hojně vydávány, opisovány a doporučovány hudebním tiskem. Velkoměstské a městské profesionální koncerty se blížily dnešním repertoárovým a provozním zvyklostem, avšak i zde se vyskytovala četná praktická omezení, která přiměla interprety k podstatným zásahům do notového zápisu (orchestry byly nedostatečně obsazeny, chyběly některé nástroje, zejména harfy, z honorářových důvodů se trvale nedostávalo zkouškového času).

Kvantitu hudebního života druhé poloviny 19. století můžeme nejsnáze sledovat v pražském tisku. Podle zpráv listu *Národ* bylo v roce 1864 uspořádáno 45 veřejných orchestrálních, sborových, komorních a sólistických koncertů, kromě toho 33 hudebních besed a zábav pro uzavřené spolkové publikum. Během následujících třiceti let se hustota provozu příliš nezměnila (v sezóně 1889—90 se v Praze konalo 46 veřejných koncertů). Pro orchestrální koncerty měla Praha šedesátých let dobré předpoklady: pravidelně vystupovala konzervatoř, vojenská hudební škola (od 1850) a sedm vojenských hudeb. Od 1864 působila pořadatelsky *Umělecká beseda*. Od roku 1869 vystupovaly na abonentních koncertech také dva divadelní orchestry, spojené od 1873 do utrakvistického spolku *Filharmonia*, jehož činnost však v druhé polovině sedmdesátých let z ekonomických i nacionálních příčin ustala. Situace komorní hudby byla obtížnější. Konzervatoř ji pěstovala nevěřejně a až do roku 1876, kdy byl založen utrakvistický *Komorní spolek*, se komorní tvorba hrála ponejvíce na poloveřejných přehrávkách v *Umělecké besedě*, od 1874 v domácnosti německého mecenáše Josefa Porgese von Portheim. Veřejné koncerty, s nimiž se pokusil prorazit v letech 1865, 1868 a 1873 Smetana se spoluúčinkujícími, neměly valný ohlas. Mimopražská koncertní pořadatelská střediska byla méně četná. V Brně to byla *Beseda brněnská* (1860) a *Musikverein* (1864). Obě instituce zasahovaly se střídatými úspěchy do orchestrálního i komorního provozu a obě trpěly organizačními obtížemi a nedostatkem aktivních členů. Výjimečně starou tradici veřejných orchestrálních koncertů měla Olomouc (*Musikverein*

od 1851): už během prvních dvaceti let dosáhl spolek přibližně stovky koncertů a přetrval téměř celé století. České koncertní dění v Chrudimí nesla iniciativa jednotlivců (varhaník, starosta, advokát) a místní amatérské síly se také zasloužily o veřejné i soukromé pěstování komorní hudby (1875—1900). Jiný typ pořadatelské tradice se udržoval ve Varnsdorfu, kde působilo několik hudebních škol a kůry čtyř kostelů. Varnsdorfský *Musikverein* (1846), s nímž spolupracovala i městská a vojenská hudba, měl dostatek sil k obsazení velkého orchestru i k pořádání komorních koncertů (od 1876).

Přesné údaje o četnosti publika na městských veřejných koncertech máme jen výjimečně a často musíme usuzovat pouze podle kapacity sálů. V Praze se hrálo v *Konviktle* na Starém Městě (200 míst), od 1830 na *Žofíně* (400 míst), od 1885 v *Rudolfinu* (po postavení 1 200, dnes 1 000 míst). Některé sály měly pestrou minulost. (Můžeme uvést například jihlavské koncertní a divadelní prostory, které vznikly z bývalého kapucinského kostela z let 1631/32. Kostel sloužil po odsvěcení jako skladiště soli a v polovině 19. století byl přestavěn pro kulturní účely.) Z referátů o pražských koncertech vyplývá, že s výjimkou vystoupení známých sólistů a s výjimkou sólistických a dobročinných koncertů bylo posluchačů spíše poskrovnu: Smetanovy komorní koncerty navštívilo „několik desítek“ posluchačů, utrakvistická *Filharmonie* nebyla schopna abonovat pro čtyři vystoupení ročně 250 míst. Také detailní informace o složení repertoáru jsou nečetné. Přesto však můžeme na základě údajů z Prahy, Brna a Olomouce přibližně popsat český a německý repertoárový typ druhé poloviny 19. století. Pražský orchestrální repertoár českých a utrakvistických koncertů vykazuje ve srovnání s jinými evropskými městy charakteristickou zvláštnost: zatímco ve Vídni, Londýně či Paříži stále stoupalo procento provedených mrtvých autorů (až asi k 70 %) a nově vznikající hudba musela o své místo tvrdě bojovat, v Praze se projevovala opačná tendence a žijící čeští skladatelé dosáhli postupně až asi 75 % repertoárového zastoupení. Smetana, Dvořák a Fibich byli hráni po celých desetkách provedení (v letech 1860—1895 měl Smetana v Praze téměř 150 orchestrálních provedení, mladší Dvořák více než 100) a dokonce i v malých městech se objevily dobově dosti unikátní autorské koncerty (Dvořák v Turnově 29. 6. 1879, v Táboře 16. 9. 1882 apod.). Preferováním žijících autorů vznikly ovšem v Praze mezery ve znalostech vznikajícího kmenového repertoáru, které doplnila až po přelomu století *Česká filharmonie*. Také na repertoáru *Besedy brněnské* (podle soupisu z let 1860 až 1910) je možné příznačný český výběr dobře doložit, a to v ohledu autorském i hudebně druhovém. Převažovala vokální tvorba a přibližně 65 % provedené hudby byly sbory a jednotlivé písně. Na programu se objevilo celkem 213 autorských jmen, z nichž prvním cizincem byl podle počtu provedení Brahms na 10. místě (před ním Dvořák, Bendl, Smetana, Tovačovský, Novák, Vojáček, Janáček, Procházka, Pivoda). Beethoven byl na 18. místě spolu se Sukem a Vendlerem; Mozart byl za celých 50 let proveden 2 ×. Německý orchestrální repertoárový typ druhé poloviny 19. století můžeme dokumentovat na statistice sta koncertů olomouckého hudebního spolku. Podle četnosti byli zastoupeni Mendelssohn, Beethoven, Schubert, Schumann, Mozart, Meyerbeer, Haydn, Wagner. Lze předpokládat, že tento autorský okruh se v německém prostředí uváděl i nadále, s jistotou lze očekávat jen změnu pořadí na prvních místech.

Komentáře a přehledy publikované v dobovém tisku dovolují upřesnit představu o programové náplni českých maloměstských akademií. Zdá se, že během sedmdesátých let se ustálila – též vlivem kampaní hojně čteného časopisu *Dalibor* – tato vyhraněná programová sestava: 2—3 skladby Smetanovy, ponejvíce úpravy hudby z oper, 2—3 části známých oper cizojazyčných v úpravě pro místní obsazení, 2 české sbory (Bendl, Malát), 2 klavírní sóla hraná místním interpretem a na závěr novější česká komorní skladba.

Repertoár komorních koncertů je nejméně prozkoumán. Na základě tiskových zpráv a podle ojediněle publikovaných soupisů lze usuzovat, že pořady se pohybovaly v omezenějším okruhu (Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn, Spohr). Proměny komorního repertoáru probíhaly patrně také nejpomaleji; domácí tvorba, ve srovnání s jinými hudebními druhy málo početná, zpopularněla až později.

**KONCERTNÍ PROVOZ 1890—1918** Ve druhé etapě vývoje koncertního života, kterou můžeme ohraničit na jedné straně devadesátými léty, na druhé straně první

světovou válkou, začalo postupné vyrovnávání stavu v jednotlivých oblastech a sjednocování podle pražského modelu. Příliv obyvatelstva do průmyslových měst zvětšil objem kulturního dění a rozšířil se rejstřík koncertních podniků, současně se však podstatně změnil okruh aktivních účastníků hudebního života: proměna životního stylu přinesla krizi hudebního amatérství a těžiště koncertního dění se stále důrazněji přesouvalo do profesionální oblasti. Tento proces se odehrával ve městech i v malých venkovských obcích, kde si domácí síly ponechávaly zpravidla jen organizační funkce. Nejen malé spolky, ale i větší organizace s rozsáhlým amatérským zázemím se těmto změnám těžce přizpůsobovaly. I na malých městech se dostavily typické problémy profesionálního provozu: chyběly peníze, poklesla návštěvnost, zostřila se konkurence koncertních kaváren. Novodobý koncertní režim, k němuž Praha mířila už od šedesátých let, se kolem přelomu století dotvořil s definitivní platností. Sólitické koncerty měly už zcela moderní charakter a vznik *České filharmonie* (1896) i pravidelná činnost českého a německého *Komorního spolku* (rozdělen 1894) odstranily někdejší slabá místa. Soukromým salónům, dříve významným, přibývalo společenské přitažlivosti a ubývalo na uměleckém významu. Živými uměleckými středisky zůstávaly jen soukromé společnosti pěstující hudbu ze studijních důvodů (Novákova *Podskalská filharmonie* 1901, Nejedlého *Hudební klub* 1911). V bohatosti hudebního provozu byla Praha stále výjimečným městem; jiná velká průmyslová střediska, česká i německá, sice rychle vytvořila celou paletu koncertních forem, avšak zůstala daleko vzadu po kvantitativní stránce.

V koncertním repertoáru se v období kolem přelomu století odehrály největší změny. Právě v této době vstoupil – především zásluhou zájezdové činnosti *České filharmonie* – do obecného povědomí klasicko-romantický kmenový repertoár, který tvoří základ koncertního života do dnešních dnů. Viditelně poklesl podíl regionálních skladatelů, pro něž zůstala otevřena jen užitková oblast. Z velkoměstského provozu mizely upravené verze symfonických a komorních skladeb a transkripce se stěhovaly do zábavních prostor nebo dožívaly na venkovských koncertech. Snazší dostupnost orchestru i na malých městech podnítila nebývale intenzivní pěstování kantát a oratorií, které mělo sice starší tradici, avšak kolem roku 1900 dosáhlo maxima. Tato vlna zasáhla kulturní střediska všech velikostí a jejím hybným momentem se staly první velké české oratorní kompozice (zvl. Dvořák), které v českých sborech postupně vytlačovaly starší repertoár pěstovaný i nadále německými pěveckými spolky (Bach, Mendelssohn, Händel apod.).

Vedle bezpečně prosazeného klasicko-romantického základu se v koncertním životě začínal vydělovat exkluzivní okruh symfonické a komorní literatury, který se už nikdy nestal repertoárovou hudbou v běžném slova smyslu a nikdy nepronikl mimo kulturní klima velkoměst. Byla to náročná díla Mahlerova, Straussova, Schönbergova a tvorba Debussyho. Provádění této hudby se stalo ctižádostí nadprůměrných dirigentů a zároveň měřítkem jejich kvalit. Časové odstupy pražských premiér od prvních provedení v zahraničí pak sloužily jako měřítko vývojeschopnosti české hudební kultury.

Z neaktuálnějšího orchestrálního repertoáru provozovala česká i německá Praha před první světovou válkou zejména tvorbu německých a rakouských autorů. Nejčastěji byl zastoupen Mahler (v letech 1898 až 1918 měly jeho symfonie a písně s orchestrem v Praze 38 provedení, v roce 1908 se v Praze konala světová premiéra 7. symfonie). Za Mahlerem následoval Strauss (orchestrem *Německého divadla* hrán 24×, provedení v *České filharmonii* nelze zjistit). Podobně rychle zachytila zvláště německá Praha tvorbu Schönbergovu (*Zjasněná noc* 1904, *Pierrot lunaire* 1913, *Gurrelieder* 1916 ukázky a 1921 komplet, *Komorní symfonie* 1920). Z Francie byl přísun hudby slabší a informovanost byla ohraničena zejména malým počtem repríz; novější francouzská tvorba neměla v Praze žádnou interpretační kontinuitu. S Debussym se Praha seznámila poměrně časně (*Faunovo odpoledne* 1905, *Pelléas a Mélisanda v Německém divadle* 1908 s pouhými dvěma reprízami, *Moře* 1910), až do poválečných let však zůstal úplně neznám Stravinskij.

**KONCERTNÍ PROVOZ 1918—1938** Meziválečné období zvýraznilo všechny tendence, které se v koncertním životě objevily už dříve. Pokračovalo vyrovnávání vývojových nerovnoměrností, i když Praha si udržovala vedoucí pozici. Koncertní život velkých měst přešel téměř beze zbytku do rukou profesionálů a amatérské sféry se uplatňovaly jen v pěveckých sborech. V hudebním životě menších obcí amatérská aktivita opět poněkud ožila, avšak podstatně změnila tvářnost: maloměstský způsob nezávazného provozování hudby prakticky vymizel a repertoár i studijní režim amatérů musel vzít na vědomí profesionální normy, mimo jiné i proto, že rozhlas přinesl všeobecné zvýšení a sjednocení požadavků. I v menších městech se hudební život obohacoval o specializované spolky, které pěstovaly jen určitý hudební druh nebo hudbu určitého období. Vznik těchto institucí měl za následek patrně nejdůležitější změnu, jež se v meziválečném období odehrála: došlo ke specializaci publika, která vedla ke změně struktury a mechanismu fungování celého koncertního provozu. Kolem pořadatelských institucí, spolků a sdružení se vytvářely nestejně početné posluchačské okruhy s nestejnou mecenášskou ochotou i možnostmi a s nestejným společenským zařazením. Vytvořil se „oficiální“ a „neoficiální“ proud koncertního života; každý z nich působil v jiných podmínkách, mezi jednotlivými institucemi vládla nevraživost a všichni pořadatelé se navzájem obviňovali z konzervatismu či naopak z repertoárových výstředností. *Česká filharmonie*, městské divadelní orchestry a komorní spolky pěstující převážně kmenový repertoár se staly „oficiálním“ proudem s nejširším posluchačským zázemím a s puncem společenské a umělecké solidnosti. Malé spolky, ať už jejich zájem směřoval k hudbě předklasické nebo soudobé, žily víceméně na okraji veřejného zájmu, udržely si jen úzký návštěvnický okruh a v důsledku toho měly i nestálé provozní podmínky: nízký finanční strop omezoval výběr jejich repertoáru i výkonných sil, malý okruh pořadatelů nekladal meze uplatňování osobního vkusu. Zvláště pražské spolky zaměřené na provozování soudobé komorní hudby stály zcela izolovaně na okraji hudebního života a počítaly své příznivce sotva na desítky. Přitom právě tyto české i německé instituce udržovaly nejživější kontakt s hudebním životem celé Evropy, objevovaly a třídily nové hodnoty a působily jako most při jejich postupném zařazování do „oficiálního“ repertoáru.

Koncertní tvorba, jež se v českých zemích v meziválečných letech přešla, obšířila neobyčejně širokou autorskou paletu a téměř všechna historická období. Obecně lze říci, že ekonomické okolnosti byly příznivější tvorbě komorní než orchestrální

a že v absolutní většině zůstaly i nadále koncerty sólistické. Prozatím známé statistiky dokazují, že naprostou převahu měla stále česká hudba. Navzdory oficiálně proklamované profrancouzské linii zůstala na druhém místě i nadále tvorba německá, kterou k nám přinášely mezinárodní styky agentur, koncertních pořadatelů, interpretů a skladatelů, navázané už za Rakouska. Repertoárový obraz, který poskytuje činnost profesionálních těles, platil v meziválečné době i pro poloprofesionální a amatérské orchestry, pokud ještě v těchto letech působily. Cílem jejich ctizálosti bylo zpravidla na prvním místě některé slavné české dílo (*Vltava*, *Slovanské tance*, *Novosvětská symfonie*) nebo jiná neméně známá skladba kmenového repertoáru (Beethovenova *9. symfonie*). Provozování mezi amatéry tento úzký okruh hudby v nejširší míře zpopulárněl – na úkor jiného repertoáru. (Musíme ovšem připomenout, že všechna uvedená obecná konstatování se zakládají jen na částečné znalosti pramenů. Poměrně úplně jsou informace o pražských poměrech, avšak z jiných měst máme k dispozici jen sondy a další výzkum může v jednotlivých případech přinést četná překvapení.)

Kvantita koncertního života vzrostla v meziválečných letech do neuvěřitelných rozměrů. Podle statistické ročenky za kalendářní rok 1925 uspořádalo v Praze více než dvacet hudebních a neuhudebních institucí celkem 536 koncertních podniků. Ve třicátých letech toto číslo poněkud pokleslo (1933 – 389 koncertů). Absolutně nejhranějším skladatelem byl Dvořák (1925 – 382 provedení), za ním Smetana (210), mezi 152 a 103 provedeními měli dále Chopin, Fibich, Foerster, Novák, Schumann, Schubert, Beethoven, Suk a Brahms. Ilustrativní je i počet provedených děl podle národnosti autora. Celkem napočítali statistikové v roce 1925 1 482 skladeb, z toho 748 českých, 323 německých, 123 francouzských, 94 italských, 61 ruských, 58 polských, 20 jihoslovanských, 19 maďarských, 14 norských, 9 anglických a 13 skladeb autorů jiných národností. Trvající kvantitativní převahu pražského koncertního života a závislost jiných měst na aktivitě místních sil dokládají tato čísla z roku 1933: Brno – 11 sálů, 85 koncertů; České Budějovice – 1 sál, 32 koncertů; Most – 5 sálů, 2 koncerty; Teplice – 6 sálů, 186 koncertů; Pardubice – 4 sály, 44 koncertů ad. Ani po přelomu století nepřestaly být specializované koncertní síně vzácnými výjimkami. V Praze byla sice postavena v rámci *Obecního domu Smetanova síň*, sídlo *České filharmonie* (1911), a v *Besedním domě* na Malé Straně koncertní dvorana *Umělecké besedy* (1926), avšak ke koncertům sloužilo více než 20 prostor, včetně *Plodinové burzy*, *Německého kasina*, *Nového německého divadla* ad. V Brně nebyla situace jiná, hrálo se v aule univerzity, v *Husově domě*, v *Německém domě* ad.

Samostatně se profesionální orchestry udržovaly jen obtížně, jak dosvědčuje krátká poválečná historie *Šakovy filharmonie* nebo německého sdružení *Orchestervereinigung*. Schůdnější cestu představovalo později obsazování některých nových koncertních možností, které přinesl rozhlas (v Praze orchestr 1925, dále v Brně a Ostravě) nebo film (*FOK* od 1934). Zcela ojedinělá byla už v meziválečných letech aktivita takových měst, jakým byl Varnsdorf (23 000 obyvatel), kde se z původního amatérského tělesa stal v roce 1921 profesionální orchestr, který do roku 1932 pořádal 6 abonentních koncertů ročně.

Soudobé komorní hudbě se věnovaly tyto hlavní instituce: *Spolek pro moderní hudbu v Praze* (1920 – 1932), autorské sdružení *Přítomnost* (od 1924), hudební skupina *Mánesa* (1932 – 1938), *Hudební sekce německého literárního uměleckého spolku* (1923 – 1938), redakce německého časopisu *Auftakt* (koncerty 1927 – 1933). Z mimopražských institucí se dlouhodobě udržel brněnský *Klub moravských skladatelů* (od 1922), olomoucké *Volné sdružení přátel moderní hudby* (1927 – 1937) ad. Do soudobého repertoáru podstatným způsobem zasáhly i některé komorní spolky s převážnou orientací na konvenční repertoár, například ostravský *Komorní spolek* ve třicátých letech, liberecké komorní koncerty ve dvacátých letech apod. Podle repertoárových soupisů významných pražských institucí obou národností (není zpracován repertoár českého komorního spolku) můžeme uvést některé zajímavé údaje o kvantitě provádění komorní hudby význačných autorů. Nejvíce byl v meziválečných letech v Praze provozová-

ván Hindemith (téměř 50 komorních provedení, též zásluhou své časté osobní přítomnosti v Praze). Schönberg měl v institucích obou národností více než 25 provedení, Stravinskij málo přes 20. Berg a Milhaud byli hráni asi patnáctkrát, komorní skladby Debussyho zazněly v meziválečné Praze o málo více než desetkrát.

**HUDEBNÍ SLAVNOSTI** Hudební slavnosti byly v řadě měst a míst Evropy po staletí záležitostí panovnických dvorů a velkých šlechtických rezidencí. Už od konce 18. století však místo nich vznikal typ mimořádných společensko-kulturních událostí, které měly ryze občanský ráz a alespoň zpočátku i výraznou funkci nacionální. K těmto událostem se také zprvu sdružovaly všechny druhy umění, ale poměrně brzy se i tyto akce profesionalizovaly a tedy specializovaly.

U nás stojí na počátku *Shakespeareovská slavnost*, konaná Uměleckou besedou 23. dubna 1864 v Novoměstském divadle, „*první velkolepý umělecký projev české Prahy*“ (Hostinský), k níž spojily své síly hudba, umění dramatické i výtvarné a kde se nově konstituovaná česká kultura hlásila do společnosti velkých kultur evropských. Památnou národní manifestací s účastí delegací a návštěvníků ze všech koutů Čech a Moravy byla *Slavnost položení základního kamene k Národnímu divadlu*, uspořádaná v Praze 16. a 17. května 1868; konala se převážně v plenéru, její součástí byla regata na Vltavě, tábor lidu na Invalidovně, průvod krojovaných družin, doprovázejících základní kameny z historických míst, národní zábava na Letné, slavnostní představení v *Novoměstském divadle* (vrcholící premiérou Smetanova *Dalibora*), velký koncert spojených pěveckých spolků a další události. Zcela jiný charakter měly slavnosti pořádané každoročně od roku 1885 v pražském *Německém divadle*: střídal se zde činoherní a operní cyklus s doplňky v podobě oratorních a kantátových děl a hostovaly celé zahraniční soubory. Od roku 1899 se tyto slavnosti pořádaly s názvem *Mai-Festspiele* a byly od roku 1905 občas ukončovány Beethovenovou 9. symfonií. Tradice *Mai-Festspiele* přetrvávala až do třicátých let. V době okupace se místo nich konaly v Praze nacistické festivaly *Prager Musikwoche*. V téže době založil Václav Talich tradici *Pražských hudebních májů*, na něž pak svým způsobem a v nových kulturně politických podmínkách navázal v roce 1946 mezinárodní hudební festival *Pražské jaro*.

Zcela jinou kategorií byly hudební slavnosti pořádané v rámci velkých pražských výstav (na výstavišti v Holešovicích se pro ně stavěly zvláštní pavilóny), které přinášely kvantum spotřební hudby i koncerty s náročným programem. Slavnosti tohoto druhu se uskutečnily v roce 1891 při *Jubilejní výstavě*, zejména pak v roce 1895 při *Národopisné výstavě* (kde působil zvláštní *Výstavní orchestr*, řízený Karlem Kovařovicem) a v roce 1908 v rámci utrakvistické *Jubilejní výstavy obchodní a průmyslové komory*; pro cyklus filharmonických koncertů bylo zde ustaveno velké těleso z členů *České filharmonie* a *Nového německého divadla* a koncerty řídili přední evropští dirigenti, mimo jiné i Gustav Mahler (na druhém jeho koncertu zazněla světová premiéra jeho *Sedmé symfonie*). Všechny takové podniky se těšily velkému zájmu výstavního publika. Jak podstatné s ním byly svázány, svědčí nevydařený festival, pořádaný v roce 1891 *Uměleckou besedou* v Rudolfinu, jehož koncerty byly navštíveny až nápadně slabě. Na výstavišti se v roce 1904 také odbýval *Český hudební festival* (v jeho názvu bylo sice adjektivum „první“, ale další už nenásledovaly). Trval tři dny a přinesl obsáhlou přehlídku koncertní tvorby zejména Dvořákovy, Smetanovy a Fibichovy a přilákal několik tisíc posluchačů.

Demonstrací uměleckého přesvědčení a každoroční přehlídkou novinkové moderní tvorby se staly festivaly *Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu (ISCM)*, které se v Praze konaly v letech 1924, 1925 a 1935; přestože měly výhradně odborné publikum, podporoval je a dotoval stát jako prostředky propagace Československa. Konečně nesmíme opomenout četné cykly pořádané k oslavě jubileí významných uměleckých osobností. Konaly se sice v Praze, ale zpravidla měly živý ohlas i v jiných městech, zúčastňovaly se jich všechny složky hudebního života, konaly se i výstavy a oslavy byly příležitostí k podstatným publikačním činům. Uvedme především cykly a k nim přidružené oslavy Dvořáka v roce 1901, Smetany 1924, Ostrčila 1929, Nováka 1930, Suka 1934.

**ŠÍŘENÍ HUDBY VE SPOLEČNOSTI** Dělna práce, tak typická pro moderní dobu, nepůsobila jen v ekonomice a vědě, ale hluboce poznamenala též způsob společenské existence umění. Dobře to lze pozorovat v hudební kultuře. Šíření hudby se stávalo zejména od poloviny 19. století složitým mechanismem, na jehož chodu se podílely rozmanité profese, instituce a zájmové skupiny. Osou tohoto procesu byl specializovaný producent hudby (hudební skladatel), specializovaný interpret (výkonný umělec) a specializovaný recipient (posluchač). Do této základní konstelace vrůstal stále větší počet převodních článků. Skladatel vytvořil rukopisný notový obraz díla, nakladatel si jeho výtvar nechal lektorsky posoudit, v kladném případě sepsal s autorem právní dokument o honoráři a dal pořídit opis nebo tisk; hudební agentura nabídla provedení, dohodla se s impresáři vyhládnutého interpreta, požádala úřady o povolení produkce a najala sál, jiná organizace se postarala o propagaci, distribuci vstupenek a výrobu programu; o chystané provedení se začala zajímat veřejnost, po premiéře se stalo dílo předmětem kritického posouzení v tisku, uveřejněné kritiky shromáždila a interesentům rozeslala výstřižková kancelář a provedení bylo ohlášeno ochranné autorské organizaci. To je ovšem modelový příklad. V praxi se vyskytovaly situace mnohem složitější. Přítomností husté sítě dílčích převodníků se novodobé šíření hudby radikálně vzdálilo jejím prvotnímu kolektivnímu bytí ve folklórním prostředí i způsobům existence umělecké hudby ve starších dobách, kdy hudebník v sobě ještě slučoval více potřebných činností a hudba kolovala v jednotlivých společenských okruzích po jednodušších cestách.

**SKLADATEL** Jakmile se hudebně tvůrčí činnost vyvázala z poddanských vztahů, stala se svobodným povoláním a její výsledky měly být v podmínkách kapitalistického podnikání zhodnocovány nakladateli a provozními institucemi, obsah pojmu „hudební skladatel“ a „hudební dílo“ se vynořil jako zcela praktický ekonomický a právní problém; přinejmenším proto, že do kategorie skladatelů spadali v rámci moderního hudebního trhu autoři širokého rejstříku hudebních děl, od popěvku zapsaného zpěvní linkou s jednoduchým doprovodem až k operním či orchestrálním partiturám. Při vymezování pojmu skladatel selhávalo kritérium profesionalismu, neboť fakt odborného školení nebyl příliš relevantní (mnozí známí skladatelé byli autodidakty), a podobně tomu bylo s aspektem výkonu povolání: ani pro špičkové autory nebyla kompoziční činnost jediným a často dokonce ani hlavním prostředkem obživy. Příjmy skladatelů pramenily většinou z jejich „vedlejší“ činnosti dirigentské, pedagogické, lektorské, hudebně kritické aj. a mnoho autorů vykonávalo po univerzitních studiích běžná občanská povolání; Ostrčil působil v letech 1902—1919 jako profesor na obchodní akademii, Vycpálek byl zaměstnancem Univerzitní knihovny,



Vomáčka tajemníkem ministerstva sociální péče, Ladislav Prokop (vl. jménem Procházka) byl dokonce lékař, jehož rozsáhlá zdravotnicko-hygienická činnost byla na začátku dvacátých let oceněna funkcí ministra veřejného zdravotnictví a zásobování. Tím méně ovšem mohla rozhodovat otázka umělecké kvality: také špatní skladatelé byli skladateli. Nakonec mohl docela dobře nastat případ naznačený Karlem Čapkem v novele *Život a dílo skladatele Foltýna*, případ jedince, jenž by se z chorobné ctižádnosti prosadil jako skladatel vlivem své zámožnosti: vydal by své výtvary vlastním nákladem, zakoupil si jejich provedení, najal klaku a ovlivnil tisk. Lze tedy nakonec jen konstatovat, že do struktury moderní společnosti mohl jako skladatel vstoupit každý, kdo byl nástroji veřejného mínění jako skladatel uznán. Přitom byly obvyklé názvoslovné rozdíly mezi autory umělecké hudby, jimž se označení skladatel propůjčovalo bez problémů (a navíc s konvencionalizovaným predikátem Mistr), a autory užitné hudby, u nichž se stavovské označení nejráději obcházelo, pokud ovšem jejich produkci dobová publicistika vůbec brala na vědomí jako hudební díla.

Sociální pozice skladatele zhruba v letech 1850—1910 se vratce pohybovala mezi krajními hranicemi „bída a sláva“. Skladatel, podobně jako spisovatel, výtvarný či divadelní umělec, si teprve hledal místo v buržoazní společnosti a jeho třídní nezaťkovanost způsobovala, že skladatele nalezneme v té době na všech stupních sociálního žebříčku. V moderní době byly časté případy rychlých uměleckých vzestupů a pádů, hektického zbožňování i prudké nenávisti k určitému umělci či dílu. Všestranně poučné jsou z tohoto hlediska například životopisy Richarda Wagnera a Gustava Mahlera. Labilita vztahu umělce a společnosti plodila extrémní situace, od vyhoštění „prokletých“ až ke glorifikaci a fetišizaci „slavných“. Teprve kolem první světové války se postavení skladatele začalo upevňovat. Po právní stránce se v mezinárodním měřítku ustalovaly zásady honorování kompoziční práce, stabilizoval se systém podpor z veřejných fondů a pohled na skladatele a jeho společenskou funkci se stal střízlivější a věcnější.

**SKLADATEL A ČESKÉ KULTURNÍ PROSTŘEDÍ** V českém prostředí byla skladatelova práce hodnocena měřítky, která vznikla v čase raného utváření národní kultury a stala se dlouhodobou normou. Kompoziční činnost byla chápána především jako důležitá součást národního zápasu, což jistě vlastnosti hudební tvorby stavělo do popředí (ideovost, společenská odpovědnost, morálnost, ušlechtilost, což bylo obvykle postihováno souborným termínem „vážnost“), jiné upozadovalo (vtipnost, zábavnost, zajímavost, originalita, stylovost, řemeslná zručnost, vynalézavost). Přeceňovala se tvorba monumentálních formátů, podceňovaly se drobné hudební útvary, tvorba vokální byla kladena výše než díla instrumentální. Vrcholným požadavkem byla českost, jakkoli se o její kritéria vedl trvalý spor. Od českého skladatele se vyžadovala umělecká i lidská příkladnost, a kde se životopisná fakta nezdála dostatečně splňovat očekávání, tam nastoupil proces idealizace. První životopisy českých skladatelů byly zřetelně odvozovány od stylu raných literárních profilů „slavných českých mužů“ a romantická snaha vybavit českého umělce vzorovými rysy přetrvávala hluboko do doby, kdy se jinak v hudební publicistice ujímala střízlivost a kritičnost podání. Český

skladatel měl být veřejným, všestranně působícím činitelem; ještě hluboko do 20. století si hudební kritika brala právo sledovat každý jeho krok, zkoumat jeho chování a formulovat jeho povinnosti. Z prvotní situace zrodu národní kultury také pramenila tendence zdůrazňovat zvláštnosti české kulturní situace a vytvářet pro domácí hudební tvorbu specifická měřítka. Čeští skladatelé byli většinou porovnáváni jen mezi sebou navzájem a trvalá nechuť vidět širší souvislosti vedla k nebezpečí provincionalismu v hodnocení; odhady o roli české hudby v evropském kontextu silně kolísaly mezi přeceňováním a podceňováním a při sporých konfrontacích české tvorby s tvorbou cizích skladatelů se leckdy ztratily skutečné proporce: Fibich byl stavěn nad Wagnera, Novák a Suk nad Mahlera a Debussyho, Hába nad Schönberga.

Česká hudební žurnalistika byla v každé době silně fixována na několik málo domácích autorů považovaných za špičkové a jimi měřila ostatní. Tím se stávalo, že skladatelé dalších sledů byli buď násilně adaptováni do jim nepřipadné podoby tvůrčí osobnosti, nebo naopak odkládáni do kategorie eklektiků a epigonů. Ačkoli síla české hudby spočívala nejen v několika skutečných osobnostech, ale také v široké základně dobrého tvůrčího průměru, nebylo chuti se tímto průměrem pozorněji zabývat a přiznat mu jeho specifickou funkci. Toto konstatování platí dodnes. Máme-li o české tvorbě z těchto let rozsáhlé vědomosti, pak z dobrých devadesáti procent se týkají tvorby nanejvýše deseti autorů.

Na pozici skladatele v domácím hudebním životě měla vliv dlouhá řada okolností. Především bylo důležité, aby skladatel působil v Praze; každé jiné místo bylo nevhodné, což na sobě poznal nejen Leoš Janáček. Autor, jenž žil v mimopražském působišti a obracel se svými díly především na místní hudební provoz, byl automaticky hodnocen níže než autor přibližně stejného formátu, který tvořil a byl znám v Praze. V tomto smyslu panovaly i teritoriální rozdíly a není náhodou, že vzniklo vědomí skupiny „moravských autorů“ jako zvláštní odnože české hudby. K oslabení skladatelské pozice zpravidla došlo, když na delší dobu opustil české země: to byl případ Smetanova pobytu ve Švédsku, Foerstrova pobytu v Hamburku a ve Vídni, nepočítáme-li úplné vystěhovalectví, jímž byl umělec postupně zcela vymazán z obecné paměti. Jiným determinujícím činitelem byla intenzita a závažnost mimoskladatelského působení: záslužná činnost interpretační, pedagogická aj. přispívala k růstu autorské prestiže, což lze doložit všemi případy, počínaje Smetanou a konče Aloisem Hábou. Nepříznávanou, ale podstatnou okolností byla míra individuální zajímavosti, zejména pokud šlo o vlastnosti dobově ceněné (typ gaminské osobnosti mladého Iši Krejčího) nebo o momenty dramatické či tragické (zájem o dílo slepého skladatele Stanislava Sudy). V tomto směru vždy zastínil Smetana Dvořáka, Novák Foerstra, Martinů Bořkovce. Velmi negativně se pohlíželo na autory, kteří „zběhli“ k operetě (Nedbal, Weiss, Moor, Roob). Jistý vliv na oceňování autora měla i dynamika jeho uměleckého vývoje: velký dojem vyvolávala strmá vývojová křivka tvorby Smetanovy, Janáčkovy či Ostrčilovy, zatímco méně výrazná díla stárnoucího Foerstra nebo Nováka zanechala na těchto autorech nezbytný stín. Důležitým momentem byla také kompoziční kvantita (stálé autorské sebezpůsobování), pokud nepřesáhla jisté hranice: na skladatele, jehož tvorba vykazovala enormní počet opusů (zhruba více než

sto), se už kritika dívala s podezřením. Na početnost tvorby doplatil například i Foerster, zatímco Blodek se stal trvale ceněným autorem jediného zdařilého díla, opery *V studni*. Úspěch této opery napovídá i jinou příčinu autorského zdaru: Blodkova aktovka se stala obvyklým doplňkem půlvečerních operních novinek, a podobných případů provozně výhodného díla bychom našli více.

Samo hudební dílo se stávalo veřejným statkem v různých existenčních modech. Vedle notového vydání a provozování fungoval autorský čin ještě v jiných formách: dílo jako předmět analýzy, pojednání, rozpravy; dílo jako obligátně připomínaný „čítankový příklad“ (Hábova opera *Matka*); dílo jako předmět dobové polemiky (opera *Starý král* od Jaroslava Jeremiáše); dále dílo připomínané díky zajímavosti jedné své složky (Káanova opera *Germinal* s námětem podle Zolova románu) atd. Máme tím na mysli skutečnost, že četná díla existují v povědomí a „vcházejí do dějin“, aniž by fakticky žila a byla známa. Uveďme Zichovu operu *Vina*: ačkoli od svého provedení v *Národním divadle* v roce 1922 nebyla znovu nastudována a nikdy nebyla vydána, je setrvale citována hudební publicistikou jako závažné a zajímavé dílo.

**AUTORSKÉ VRSTVY** V české hudbě se setkáme s nepatrným počtem autorů, jejichž pozice byla dlouhodobě stálá; u většiny lze konstatovat rozdíly mezi dobovým a následným hodnocením. O mnohé skladatele se vedly spory, v nichž se skupinová mínění ostře rozcházela. Často objevíme rozpor mezi chválou odborné publicistiky a chladem interpretů, či naopak mezi hojným, vytrvalým provozováním a absencí kritické reflexe. O tom, že autorská pozice byla obvykle výslednicí protilehlých vlivů a může být sporná či nejasná, svědčí snad nejnázorněji případ Zdeňka Fibicha. V sedmdesátých letech 19. století byl jako mnohoslibná naděje předmětem vzájemného „přetahování“ tehdejších názorových táborů, později byl vysoce vyzdvižen Nejedlým a jeho skupinou jako legitimní dědic Smetanův a zahrnut značnou publicitou, která jeho osobnost věrně sleduje dodnes. Jeho díla byla pravidelně hrána i vydávána a připomínala se při mnoha významných příležitostech. Mimo okruh propagátorů se nicméně setkávala s chladem, jenž bývá pro umělecké dílo horší než nepřátelství. Možná, že zde negativní úlohu sehrálo přílišné přeceňování, možná také, že Fibich je případem autora, který se „nevhodně“ narodil: za svého života byl překrýván Smetanou a Dvořákem, po své smrti Sukem a Novákem. I když byl v obecné představě nakonec přece jen zařazen do galérie tzv. českých klasiků (Smetana, Dvořák, Fibich), jeho dílo nedosáhlo spontánní životnosti, s výjimkou opery *Šárka* a selanky *V podvečer*.

*Československý hudební slovník* uvádí kolem 1 450 hudebníků českého původu, kteří působili zhruba v letech 1860—1938 a mají alespoň několik vydaných či provedených skladeb jakéhokoli druhu. Z tohoto počtu sehrálo podstatnější roli asi 200 autorů. Pokusme se velmi schematicky zobrazit pozici, kterou tito autoři zaujímali v českém hudebním životě vždy zhruba na konci každého z období 1860—1890, 1890—1918 a 1918—1938. (Schéma zařazuje skladatele podle jejich dobového postavení do skupin, v rámci skupin podle dat narození. Oddíly užité hudby byly konzultovány s J. Kotkem.) Při sestavování tohoto trojího obrazu dobové reflexe se muselo pocho-

pitelně pracovat s odhady a s uvážením všech okolností naznačených v předchozím textu. Smyslem nástinu je ukázat, jak radikálně se v rozmezí let 1890—1938 změnila konstelace českých skladatelů, kolik autorů postupně mizelo z obecného povědomí a naopak, kteří autoři byli setrvalé, či dokonce stále výrazněji ceněni.

1860—1890

I. Smetana (1824—1884), Dvořák (1841—1904).

II. Bendl (1838—1897), Fibich (1850—1900).

III. Křížkovský (1820—1885), Rozkošný (1833—1913), Blodek (1834—1874), Nápravník (1839 až 1916), Šebor (1843—1903).

IV. Skuherský (1830—1892), J. Förster (1837—1926), V. Hřimalý (1842—1908), Nešvera (1842 až 1914), Malát (1843—1915), Anger (1844—1905), Klička (1855—1937), Trneček (1858—1914).

V. F. Krejčí (1822—1881), Pivoda (1824—1898), Förchgott-Tovačovský (1825—1874), Vojáček (1825—1917), Abert (1832—1915), A. Javůrek (1834—1887), Vinař (1835—1872), J. L. Procházka (1837—1888), N. Javůrek (1839—1880), Illner (1839—1894), Buchta (1841—1898), Drahlovský (1847—1927), Chvála (1851—1924), Holý (1853—1931), Knittl (1853—1907), Přibík (1855—1937), Jiránek (1858—1950).

*Populární hudba:* I. abitzky (1802—1881), Hilmar (1804—1881), Titl (1809—1882), J. Procházka (1813—1879), Komzák st. (1823—1893), Pičman (1847—1917), Kmoch (1848—1912) a jiní civilní a vojenští kapelníci. *Opereta:* Bendl (1838—1897). *Šantány:* Volf (1825—1907), Šmíd (1848—1915) aj.

Pozn.: Přehled chce zejména zdůraznit vůdčí postavení Smetany a Dvořáka, k jejich dobové hegemonní pozici se přiblížili pouze Bendl a Fibich.

1890—1918

Z předchozí autorské vrstvy se v těchto letech zejména prosazovali zhruba v následujících pozicích tito skladatelé: I. Smetana, Dvořák. II. Fibich. III. Blodek, Bendl, IV. Rozkošný.

*První vrstva:*

I. Novák (1870—1949), Suk (1874—1935).

II. Foerster (1859—1951), Ostrčil (1879—1935), Zich (1879—1934).

III. Janáček (1854—1928).

V. Kàan (1852—1926), Macan (1858—1925), Lošťák (1862—1918), Hartl (1862—1944), Suda (1865—1931), Hrazdira (1868—1926), Zamrzla (1869—1930), Čelanský (1870—1931), Prokop (1872—1955), Moor (1873—1945), Picka (1873—1918), Bradác (1874—1924), Neumann (1874 až 1929), Jindřich (1876—1967), Roob (1879—1947).

*Druhá (předválečná) vrstva:*

I. Vycpálek (1882—1969), Křička (1882—1969), Novotný (1886—1918), Vomáčka (1887 až 1965), Axman (1887—1949), Jirák (1891—1972).

II. Kunc (1883—1976), J. Jeremiáš (1889—1918), Štěpán (1889—1944), Petrželka (1889 až 1967), O. Jeremiáš (1892—1962).

*Užitná hudba:*

Kmoch a jeho následovníci: vojenští kapelníci Nováček (1860—1929), Fučík (1872—1916), Labský (1879—1949); civilní kapelníci Kovářik st. (1858—1936), Kotek (1860—1923), Čermák (1867—1935), Č. Koleta (1876—?), Vačkář (1881—1954), K. Koleta (1887—1948). *Opereta:* Weiss (1862—1920), Moor (1873—1945), Nedbal (1874—1930), Piskáček (1884—1940). *Hra se zpěvy a tanci:* Faste (1872—1907), Starý (1876—1932). *Šantány:* Šváb-Malostranský (1860—1932), Heřman-Zefi (1872—1955), Tichý (1875—1922). *Kabaret:* Hašler (1879—1941), autoři *Červené sedmy:* Hvizďálek (1886—1955), Červený (1887—1962), Baling (1889—1972). *Salónní hudba:* Friml (1879—1972), Procházka (Prochaska; 1879—1948) a řada autorů umělecké hudby.

Pozn.: Přehled napovídá ostrou selekci předchozí autorské vrstvy. Pozice některých skladatelů se v tomto období velice měnila. Například dobový ohlas Fibichovy tvorby kulminoval zhruba na přelomu století, zatímco Janáček pronikal skladatelsky do širšího dobového povědomí teprve na

samém konci období. Tvůrčí základna české hudby zmohtněla a velmi se rozvrstvila. K uvedeným autorům by bylo třeba v tomto i dalším období připojit zvláštní skupiny vyhraněných specialistů na instruktivní literaturu, sborovou a církevní hudbu; tyto kompoziční oblasti měly zvláštní kritéria.

1918—1938

Z předchozích autorských vrstev se v těchto letech zejména prosazovali zhruba v následujících pozicích tito skladatelé: I. Smetana, Dvořák, Janáček. II. Fibich, Foerster, Novák, Suk, Ostrčil. III. Zich, Karel, Vycpálek, Kříčka, Vomáčka, Axman, Jirák, O. Jeremiáš.

*Meziválečná vrstva:*

I. Martinů (1890—1959), A. Hába (1893—1973), Bořkovec (1894—1972).

II. Kaprál (1889—1947), Ambros (1890—1956), M. Krejčí (1891—1964), Blatný (1891—1980), Hýbler (1891—1967), Kálík (1891—1951), Kvapil (1892—1958), Chlubna (1893—1971), Zelinka (1893—1969), Pícha (1893—1964), Taraba (1894—1978), Vogel (1894—1970), Tomášek (1896 až —1970), Weinberger (1896—1967), Polívka (1896—1948), Goldbach (1896—1950), Stanislav (1897—1971), Řídký (1897—1956), K. Hába (1898—1972), Modr (1898—1983), Haas (1899 až 1944), Folprecht (1900—1961), Štědroň (1900—1982), Hlobil (1901—1987), Němeček (1902), Ponc (1902—1976), Janeček (1903—1974), I. Krejčí (1904—1968), E. F. Burian (1904—1959), Th. Schaefer (1904—1969), Šrom (1904—1981), F. Bartoš (1905—1973), Z. Blažek (1905—1988), Ježek (1906—1942), D. C. Vačkář (1906—1985), Trojan (1807—1983), Seidel (1908), Kabeláč (1908 až —1979), Doubrava (1909—1960), Kubín (1909—1973), Dobiáš (1909—1978), Slavický (1910), Reiner (1910—1979), V. Nejedlý (1912—1945), Kaprálová (1915—1940), Harašta (1919—1946).

*Užitná hudba:*

Z předchozích autorských vrstev zejména: Kmoch, Fučík, Nedbal, Friml, Hašler a autoři *Červené sedmy*. *Opereta*: Piskáček (1884—1940), Weinberger (1896—1967), Jankovec (1896—1961), Beneš (1897—1949), Vipler (1903—1971), Stelibský (1909—1962). *Osvobozené divadlo*: Ježek (1906 až 1942). *Filmová a salónní hudba*: Dobeš (1885—1957), Provazník (1887—1950), Štolc (1888—1940), Leopold (1888—1956), A. Košťál (1889—1957), J. J. Fiala (1892—1967), Smatek (1895—1974), Hůla (1901—1986), Kalaš (1902—1967), Srnka (1907—1982). *Dechová hudba*: Oberthor (1872 až 1958), R. Obruča (1874—1941), Zita (1880—1946), Vačkář (1881—1954), Pešta (1883—1945), Řehoř (1885—1960), Aust (1889—1961), Uhlíř (1894—1960). *Lidovka*: Borovička (1895—1968), F. A. Tichý (1898—1971), Bláha (1901—1959), Poncar (1902—1986), Vejvoda (1902—1988), Vacek (1902—1982). *Taneční hudba*: Gollwell (1893—1953), Dvorský (1899—1966) a všichni operetní autoři. *Swingová hudba*: Jindra (1908—1978), Nikodem (1909—1970), Nováček (1911—1978), Traxler (1912), Rychlík (1916—1964), Běhounek (1916—1983), Korbař (1917), Ludvík (1917). *Tramžská píseň*: Mottl (1900—1986), Voldán (1901—1985), J. Novák (1904—1964), Korda (1904), Fořt (1904—1982).

Pozn.: Přehled chce zdůraznit především vzestup ohlasu tvorby Janáčkovy a zvláštní situaci meziválečné skladatelské vrstvy: s výjimkou Martinů, A. Háby a Bořkovce zde shrnujeme do jediné pestré skupiny autory různých generací, což nejspíš odpovídá dobovému obrazu z konce třicátých let. V oblasti užitné hudby se odehrál podstatný růst relativně svébytných hudebních druhů.

**NĚMEČTÍ SKLADATELÉ** Odlišná hlediska musíme uplatňovat při posuzování německých skladatelů z českých zemí z let asi 1860—1938. První problém vyvstane, budeme-li se ptát, koho k nim vlastně zařadit. Vycházíme-li ze stanoviska dobového písemnictví, měli bychom počítat s hudebníky narozenými v českých zemích, ať už působili doma nebo v zahraničí, a s řadou komponujících výkonných umělců různého původu, kteří delší dobu žili v českých zemích a pracovali v německých kulturních institucích. Richard Batka (*Geschichte der böhmischen Musik*, 1906) i Erich Steinhard (*Die Musik in der Tschechoslowakischen Republik*, spolu s V. Helfertem, 1936, 1938<sup>2</sup>) se

přidržíjí tohoto širokého výměru autorského okruhu; z jejich pojetí vyplývá, že do okruhu německé hudby v českých zemích řadí mj. i Gustava Mahlera. Na otázku po oprávněnosti tohoto názoru bychom nemohli dát jednoduchou a jednoznačnou odpověď. (Nezapomeňme, že mezi české skladatele bez rozpaků počítáme například Bohuslava Martinů, který také strávil většinu tvůrčího života v zahraničí.) Německé hudební instituce udržovaly živý kontakt s tvorbou svých v zahraničí působících krajanů a hlásily se i k tvorbě většiny příchozích jako ke „své“ hudbě. Spíše z praktických než ze zásadních důvodů zůstaňme nadále jen u hudebníků, kteří trvale nebo alespoň dlouhodobě žili v Čechách a na Moravě. Až na nepatrné výjimky je jejich tvorba zapomenuta, většina rukopisů je ztracena, sporadické tisky jsou roztroušeny po veřejných knihovnách a soukromých archívech a skladatelská jména zná už málokdo. Tím jsou dány zásadně odlišné podmínky pro hodnocení. Zatímco hierarchie českých skladatelů byla v posledních desetiletích několikrát přeskupována podle nejrůznějších kritérií, zapomenutou hudbou českých Němců se prakticky nikdo znovu nezabýval a náš dnešní soud se musí opírat o dobové svědectví. Obě citované studie, Batkova i Steinhardova, mají v tomto smyslu zvláštní význam, protože zachycují vývojové důležité okamžiky: poslední kapitola Batkovy knížky popisuje období, v němž německá hudba v českých zemích zaznamenala největší odliv sil a měla patrně nejužší tvůrčí základnu. Novější práce Steinhardova zachycuje naopak dobu, kdy v Praze i mimo ni působila řada výrazných skladatelských zjevů včetně nositelů československých státních cen za kompozici (Finke, Krasa, Veidl). Dobovou vázanost Steinhardova pohledu však nelze pustit ze zřetele. Psal o svých současníkch, hodnotil spíše jejich talent, typ, průraznost a organizační schopnosti. Z dnešního odstupu vidíme, že řada osobností tehdy ještě nedosáhla tvůrčího maxima, někteří později kompoziční činnosti zanechali a všech životů se v podstatné míře dotkla druhá světová válka.

Bibliografie německé hudby v českých zemích z let přibližně 1860—1938 (*Die Musik in der Tschechoslowakischen Republik*, s. 305—388) uvádí asi 125 skladatelů včetně těch, kteří větší část života působili mimo české země. Nejvýznamnější jména autorů působících v Čechách a na Moravě můžeme seřadit v přibližné chronologické posloupnosti do následujícího přehledu:

Starší a mladší generace tradicionalistů: H. Rietsch (1860—1927), R. F. Procházka (1864—1936), A. Schreiber (1883—1920), Th. Veidl (1885—1946). V Praze zdomácněli cizinci: G. von Keussler (1872—1949, v Praze 1906—1918), A. von Zemlinsky (1872—1942, v Praze 1911—1927). Dlouhodobě vedoucí osobnost: F. F. Finke (1881—1968, po r. 1945 v NDR). Střední pražská generace výrazně progresivní umělecké orientace: E. Schulhoff (1894—1942), H. Krasa (1895—1944), V. Ullmann (1898—1944). Nejmladší pražská generace se skladatelským vývojem přerušeným válkou: Friederike Schwarz (1910), F. Pollak (1910), W. Süsskind (1912—1980). Skupina ze severních a severozápadních Čech: J. Bammer (1888), H. Simbriger (1900), H. Zitterbart (1905), W. Kaufmann (1907), H. Feiertag (1913). Moravská skupina: B. Weigl (1881), W. Hensel (1887), V. Merz (1891), E. Weinast (1900), H. Schimmerling (1900).

**VÝKONNÝ UMĚLEC** Kategorie výkonného umělce je snadněji definovatelná než kategorie skladatele, už vzhledem k tomu, že je vázána na konkrétní dovednost a zkušenost, získatelnou v novodobých podmínkách jen odborným školením (zprvu

s výjimkou dirigentů); tím se i snadněji rozlišuje třída interpretačních profesionálů od masy hudebních amatérů. Velké nesnáze však působí historický rozměr interpretačního umění: zatímco výsledky kompoziční práce zůstávají trvale zachyceny notovým písmem, výkonné umění je prchavé a standardní gramofonová deska dokázala zachytit jen malou, časově úzkou vrstvu dobového znění hudby. (Navíc zde většinou vadí zvuková zkresení a malý frekvenční rozsah nahrávek, kterým je deformována barva hlasu či nástroje. U nejstarších snímků se také jistě negativně projevila nezkušenost interpretů při takovém úkolu a při nahrávkách rozměrnějších děl nutnost časového rozdrobení na několikaminutové úseky.) Prakticky zůstáváme odkázáni spíše na pramen dobových kritik a vzpomínek současníků; obojí je z mnoha důvodů málo spolehlivé a netřeba také zastírat, že ani tyto prameny nebyly u nás soustavněji probrány a použity. Životopisy slavných interpretů a souborů mají ze všech těchto důvodů nesrovnatelně nižší úroveň než monografie o skladatelských zjevech.

Devatenácté století přineslo kult velkých interpretačních hvězd a zejména jeho druhá polovina, během které po Evropě vyrostly velké divadelní domy a nebývale se rozhojnilo koncertní podnikání, vynesla popularitu výkonných umělců přinejmenším na úroveň skladatelů. Vznik nových divadel, orchestrů a komorních těles znamenal ovšem také velký přírůstek průměrných sil a hudebního proletariátu. Orchestrální hráči, sboristé, sólisté kočovných společností a příležitostné výpomocné síly tvořili širokou a bezejmennou masu, bez níž se novodobý hudební život neobešel, která však v hudebních dějinách nezanechala téměř žádnou stopu.

Povolání operního pěvce, sólového instrumentalisty a dirigenta, pokud bylo vykonáváno s mimořádnými schopnostmi, přinášelo ve většině evropských zemí také nadprůměrné existenční podmínky a výhodné společenské postavení. Do kategorie proslulých hvězd však proniklo poměrně málo českých hudebníků. Důvody nelze hledat v nedostatku talentů či v nevyhovujícím školení. Vlastní brzdící roli sehrál ideál českého interpreta, který domácí publicistika vytvořila v druhé polovině 19. století: jak skladatel, tak i výkonný umělec měl především sloužit české věci bez ohledu na existenční podmínky a soukromá přání. Žádala-li se od skladatelů nezištná práce, pak od interpretů byly požadovány oběti, které mnohé z nich přiváděly doslova na hranici bídy. Samozřejmým požadavkem byla služba české tvorbě; divadelní pěvci, kteří svým založením a hlasovým vybavením tihli k virtuóznímu mezinárodnímu repertoáru, byli posuzováni téměř jako zrádci a stejně byly hodnoceny pokusy vymanit se z ponižujících domácích hmotných poměrů. České umělce, kteří v letech před první světovou válkou pronikli do kategorie hvězd a přejali jejich životní a umělecký režim, domácí publicistika neustále vystavovala pochybnostem o správnosti jejich počínání.

Lze uvést několik interpretů světového jména, jejichž vrcholná kariéra spadá do let 1860—1918 a jejichž zahraniční popularita mnohonásobně přesahovala publicitu české skladatelské tvorby, snad s výjimkou tvorby Dvořákovy. Jsou to pěvci Klementina Kalašová (1850—1889), Karel Burian (1870—1924), Ema Destinnová (1878—1935) a houslista František Ondříček (1857—1922). První a rozhodující polovinou svého světově proslulého působení patří do tohoto období také *České kvarteto* (1891—1933) a houslista Jan Kubelík (1880—1940). Umělecké kariéry pěvců se odehrávaly z větší

části v cizině, zpočátku proto, že byli *Národním divadlem* krátkozrace odmítnuti, později proto, že jim první domácí scéna nemohla nabídnout přiměřené podmínky (Kalašová odešla po krátkém působení v roce 1884). Udržovali se však v živém povědomí české společnosti, což platí zejména o osobnosti a životní dráze Emy Destinové. „Božská Ema“ podnítila dokonce románovou tvorbu a byla uctívána jako umělkyně světového jména, hlásící se demonstrativně ke svému českému původu. Přesto ani ona neunikla důsledkům těsného domácího prostředí, když v závěru své kariéry, po první světové válce, nebyla požádána o pedagogické působení na pražské konzervatoři. Instrumentalisté, nepoutaní divadelním provozem, působili přece jen volněji než pěvci, a Ondříček, Kubelík i *České kvarteto* rozvíjeli určitý díl své koncertní činnosti na domácí půdě. Je zajímavé srovnat těžiště jejich působení a formu jejich společenského ohlasu. Význam *Českého kvarteta* ležel ve výsostně umělecké sféře a spočíval v zásadním příspěvku k rozvoji komorní interpretace. Popularita souboru, ač veliká, nepřesáhla nicméně okruh koncertního publika. Na druhé straně Jan Kubelík pronikl do povědomí téměř všech společenských vrstev a jeho obrovské úspěchy silně pozvedly i zájem o studium houslí na pražské konzervatoři.

**KARIÉRY VÝKONNÝCH UMĚLCŮ** Výkonní umělci průměrných nebo i nadprůměrných kvalit, kteří v druhé polovině 19. století nechtěli nebo nemohli dosáhnout velkých kariér a působili dlouhá léta v českých zemích, měli podobné životní osudy. Umělecká cesta pěvců začala zpravidla krátkodobým působením na několika scénách v Rakousku nebo v Německu a dosáhla vrcholu angažováním v *Prozatímním* (později *Národním*) divadle. Sólisté zde působili v dnes nepředstavitelném pracovním režimu, kdy zejména počet představení kladl obrovské nároky na odolnost hlasu. Při trvalém nedostatku kvalitních českých sil byly dlouhá léta všechny role obsazovány pouze jednou (prvním představením s některými dvojmo studovanými rolemi byl až Wagnerův *Lohengrin* v roce 1885). Délka působení v divadle se zpravidla řídila hlasovými možnostmi. Značný počet pěvců s nedokonalým školením nebo s křehkým hlasem opouštěl předčasně scénu a obvykle se věnoval pedagogické činnosti. Platy sólistů závisely na rozhodnutí ředitele, měly velké rozpětí a jejich měsíční výše se v každém případě pohybovala hluboko pod jednorázovými honoráři hostujících cizinců. Také divadelní kapelníci byli vystaveni nadměrnému zatížení. (Provoz *Prozatímního a Národního divadla* obstarávali až do roku 1900 dva kapelníci a jeden sbormistr, kteří absolvovali v každé sezóně asi 150 představení a nastudovali 8—10 premiér.) Umělecké kvality kapelníků neměly v těchto podmínkách zdaleka takovou důležitost, jakou měla jejich pracovitost, rutina, schopnost rychlého studia a osobní spolehlivost. Teprve kolem přelomu století se začaly i u nás prosazovat dirigentské osobnosti jako vůdčí síly hudebně divadelního provozu.

Podobné si byly i umělecké dráhy sólově vystupujících instrumentalistů. Po studiu následovala zpravidla zahraniční koncertní cesta, která měla přinést první finanční zajištění a položit základ domácí popularity. Po návratu si umělec obvykle otevřel soukromou hudební školu a podle svých schopností pokračoval v koncertní činnosti. Jen malé procento pedagogicky činných interpretů si však uchovalo vyšší kvalitativní i repertoárové ambice. Nikdo z nich také nemohl založit svou existenci jen na koncertním vystupování; pedagogické působení bylo nezbytnou podmínkou.

Po první světové válce se v podstatně změněném koncertním životě objevily nové typy interpretů a změnily se i životní a pracovní podmínky hudebnického průměru.



Všeobecně se zlepšilo jeho sociální postavení. Pedagogická činnost výkonných umělců zůstala sice i nadále nezbytným existenčním předpokladem, avšak naprostá většina se vymanila ze sociálně nejslabších vrstev. Změnil se i pracovní režim a zejména v divadlech ustupovala vyčerpávající, řemeslně produkovaná kvantita interpretačních výkonů umělecky vypracovanější kvalitě. Přestože hustota koncertního života stále stoupala, narůstal též počet zúčastněných výkonných sil, rostla jejich specializace a bylo více času na přípravu. Nejvlastnějším produktem meziválečných let byli interpreti, kteří se věnovali soudobé tvorbě; zpravidla to byli pianisté nebo komorní hráči, vzácně pěvci a dirigenti. Novost jejich uměleckého typu spočívala nejen v dramaturgii (široký repertoár s mnoha novinkami provedenými jen jednou), nýbrž v celém stylu interpretačního výkonu, který se zbavil všech efektních součástí, rezignoval na popularitu a omezil se na střídavé, civilní provedení hudby, oceňované vlastně jen úzkou vrstvou znalců. Tito výkonní umělci prokázali životně důležité služby novinkové tvorbě; byli schopni studovat ji s někdejší kapelnickou pohotovostí a hudební inteligencí a provádět skutečně nezištně, stranou veřejného zájmu a mnohdy bez honorářů.

Ani v meziválečných letech nepřálo české prostředí oslnivým virtuózním osobnostem, které ve světovém měřítku ovládaly komerční koncertní provoz. Tradice zděděná z 19. století vyžadovala, aby se i osobnosti meziválečných let věnovaly v podstatné míře domácí kultuře, a to nejen repertoárem, ale i osobní přítomností. Čeští výkonní umělci, kteří v domácím prostředí představovali vrchol interpretační úrovně, se svým uměleckým typem opět odlišovali od dobového modelu interpretů s mezinárodní kariérou.

Lze to dokumentovat na případě dvou prvořadých českých uměleckých zjevů, dirigenta Václava Talicha (1883—1961) a pianisty Jana Heřmana (1886—1946). Hodnocení obou těchto osobností mělo v dobovém kontextu i v následujících letech velký akcent v morální a dramaturgické sféře, kam zpravidla povinnosti prvotřídních interpretů nesahají. Oba umělci založili svůj repertoár do značné míry na české tvorbě: Talich se věnoval hudbě generace moderny, Heřman znovuobjevoval pianistické dílo Smetanova. Ač oba velmi uctívání, měli přesto v očích části kritiky rozdílné postavení: Heřman byl pro svou nezměrnou obětavost, s níž se věnoval českému koncertnímu životu, a pro osobní nenáročnost ctěn jako vzorový typ českého umělce. Talichovi byla vytýkána jeho dlouhodobá zahraniční angažmá a právě vzhledem k jeho uměleckým kvalitám se v třicátých letech po něm žádalo, aby se více věnoval *České filharmonii* jako svému mateřskému tělesu.

**INTERPRET A NOTOVÝ ZÁPIS** Vztah interpreta k hudebnímu dílu byl už předurčen vyzrálou novodobou notační soustavou, která ovšem i ve 20. století procházela nepřetržitým procesem dlších modernizací. Velký vliv na tento vývoj měla mohutnějící vydavatelská činnost, která i z obchodních důvodů hledala optimální řešení notografických problémů a odstraňovala prvky, které se ve světle soudobé interpretační praxe jevily jako formální přežitky. V notačních zvyklostech skladatelů můžeme sledovat vývoj ke stále podrobnější, jednoznačnější fixaci autorských záměrů. Krajní bod v tomto smyslu představují u nás Sukovy partitury *Zrání a Epilogu*, notačně dopracované do nejjemnějších nuancí. Interpretovat takto detailizovaný notační zápis vyžaduje ovšem mimořádný stupeň dirigentova porozumění dílu a autorskému zá-

měru. Zdá se, že překročili-li notační obraz jistou hranici podrobnosti, stává se pro interprety spíše překážkou než pomocí. Mezní interpretační problém u nás pak především nastolila mikrointervalová díla Aloise Háby, kde je vůbec třeba položit otázku, zda jsou lidské hlasy a nástroje s nepevným laděním schopny skutečně věrné interpretace. Hábova mikrointervalová tvorba si v každém případě vyžádala přítomnost interpretačních specialistů.

Vztah výkonných umělců ke skladatelskému originálu prošel od druhé poloviny 19. století podstatnými proměnami. Jak víme, ještě kolem roku 1900 se na hudební dílo pohlíželo jako na předlohu, kterou je potřebné adaptovat pro daný provozní účel. V éře hojně vydávaných úprav, šířících skladatelův opus v nejrůznějších podobách, neváhali dirigenti upravovat a retušovat i autorský zápis. Mohli tyto zásahy uplatňovat tím spíše, že většina skladeb u nás obíhala v podobě nekontrolovatelných opisů, v nichž se na autorský text ukládala jedna vrstva retuší za druhou. Později se pohlíželo na úpravy známých skladeb jako na zvyklost neblahou a z úprav Smetanových oper se vyvozovaly obsáhlé závěry o dobovém nedoceňování jejich významu či dokonce o jejich zlomyslném poškozování. Upravovala se ovšem nejen díla Smetanova; také Richard Wagner vybudoval sice Bayreuth jako místo vzorového provádění svých oper, ale zároveň musel tolerovat „kapesní verze“ pro běžnou potřebu menších scén v celé Evropě. V koncertní oblasti vyvolávaly živou a rozmanitou odezvu Mahlerovy úpravy Beethovena a podobné zásahy běžně činili i jiní přední dirigenti. Postupem doby tato všeobecně rozšířená praxe nicméně ustávala, jednak vlivem vydavatelské vědně kritické aktivity, ale také díky rychle stoupající kvalitě interpretační techniky. (Řada dobových úprav totiž pramenila z přesvědčení o nehratelnosti autorského zápisu.) V této souvislosti se však objevil opačný extrém, totiž puristický vztah k autorskému opusu jako hodnotě, kterou je třeba respektovat do posledních podrobností. U nás měl tento názor vlivné zastánce a vedl k několika polemikám. Z Ostrčilovy záslužně očistné činnosti v *Národním divadle*, která z českých partitur odstraňovala nánosy dřívějších úprav a retuší, učinila část kritiky dogma; autorské dílo bylo prohlášeno za „věc kovu trvalejší“, která má procházet dějinami bez doteku času. Z tohoto hlediska se stal předmětem ostrých výtek zejména Václav Talich, jenž se netajil jiným názorem. (Spory vyvolala především Talichova a Rutteho úprava Smetanovy *Čertovy stěny*, provedená v ND v roce 1942.) I když Talichovy úpravy nebyly dosud z odstupů času náležitě prozkoumány a zhodnoceny, zdá se, že Talichovi oponenti přehlédli rozdíl mezi benevolentní provozní praxí 19. století a cílevědomou činností vyhraněné interpretační osobnosti, které nelze upřít právo sáhnout v mezním případě i k experimentu. Talich byl prvním českým dirigentem, jenž si postupně vytvořil vlastní provozovací materiál svého koncertního repertoáru a tento materiál v podrobnostech měnil, tak jak vyzrával jeho výklad jednotlivých skladeb. Pokud se týče Talichovy operní činnosti, je dosud otevřenou otázkou, zda jeho aktivní vztah k partituře měl motivace podobné těm, jimiž se řídil Kovařovic. Otázka vztahu interpreta k autorskému textu vůbec zakládá velice složitou problematiku, protože nelze stanovit obecně závazné hranice, za nimiž by bylo možné prohlásit interpretovu aktivitu za jednoznačně nežádoucí. Nejen v hudbě starších epoch, ale

také i v hudbě 20. století je nejedna skladba, která nám připomíná, kolik problémů se může skrývat za zdánlivě jednoznačným pojmem „skladatelovo dílo“ (viz zejména tvorbu Janáčkovu).

**OBCENSTVO** Důsledným uveřejňováním uměleckých plodů, liberalizací a demokratizací kultury vstoupil do kulturních dějin nový činitel – obecnstvo: sociologicky pestrý vzorek populace, spjatý společným zájmem o určitou uměleckou událost a podílející se na jejím vzniku. I když se role hudebního obecnstva zdá být pasivní ve srovnání s chováním skladatele a výkonného umělce, teprve obecnstvo dává novodobé existenci hudby její nejvlastnější společenský smysl. V konečných důsledcích je to obecnstvo, k němuž směřovaly všechny prostředky šíření hudby a které mělo en gros rozhodující vliv na utváření uměleckých kariér a osudů uměleckých děl. Existencí rozhlasového vysílání se sice role hudebního publika modifikovala, ale i zde dovedl posluchač uplatnit svůj vliv, jakkoli se zprvu zdálo, že vynález rozhlasu je ideálním prostředkem prosazení „svobodné dramaturgie“, tj. programu určovaného výhradně estetickými zřeteli.

Dějiny novodobé hudební kultury by tedy měly být nemyslitelné bez dějin hudebního obecnstva, nicméně o posluchači a publiku nevíme prozatím nic soustavného. Je vůbec otázka, jaké zdroje poznání by nám mohly sloužit. O chování publika se zmiňovaly premiérové referáty, zejména v případech nepříznivé posluchačské reakce (viz např. aféru kolem nastudování Bergovy opery *Vojček* v *Národním divadle* v roce 1926). Vděčnější materiál by mohly poskytnout paměti a vzpomínky, které jsou v hojném množství k dispozici pro dobu před první světovou válkou, poté bohužel téměř mizí. O dobovém vkusu obecnstva by nás mohla informovat statistická data o návštěvnosti, pokud bychom je měli v takové soustavnosti, s jakou je publikoval F. A. Šubert (*Dějiny Národního divadla 1883–1900*). Dokonce i o složení obecnstva bychom mohli nabýt přesnějších představ, a to u spolků pořádajících relativně uzavřené hudební produkce, u nichž se dochovaly soupisy členstva (*Český spolek pro komorní hudbu, Spolek pro pěstování písně, Hudební klub* aj.). Také nepřímých pramenů pro poznání dobového obecnstva bychom našli dost, nic z toho však nebylo dosud využito. První hudebně sociologický průzkum byl u nás proveden až koncem třicátých let.

Jisté je, že zráním novodobé české hudební kultury bylo také zráním hudebního obecnstva. Informace o hudební Praze šedesátých a sedmdesátých let 19. století svědčí o jeho nezralosti a nestálosti; obecnstvo bylo pro každého pořadatele nepředvídatelným činitelem. Také ono potřebovalo čas k osvojení potřebných návyků, zkušeností, také ono se muselo svým způsobem profesionalizovat. Lze soudit, že přibližně od devadesátých let minulého století bylo u nás jádro vyvrátělého hudebního obecnstva setrvale tvořeno z příslušníků vlastní hudební obce, z části obce umělecké, z inteligence a úřednictva. Pro dělnictvo pořádaly některé české i německé instituce zvláštní představení a koncerty (později organizované zejména sociálně demokratickým *Osvětovým klubem*). Ze zámožných a vlivných vrstev se rekrutovali abonenti: předplacená lože v *Národním divadle* byla aktem společenské reprezentace i nástrojem

k ovlivňování repertoáru. Venkovské publikum bývalo významnou složkou pražského divadelního a koncertního života v dobách velkých svatojanských slavností a v dobách divadelních vlaků, organizovaných k hromadným návštěvám ND; postupem času jeho přítomnost citelně slábla. Nejaktivnějším obecnstvím bylo patrně publikum operní a operetní, které si podrželo jistou spontánnost chování jako možný pozůstatek atmosféry někdejších arén. Koncertní publikum bylo uměřenější, konvenčnější a zřejmě se alespoň zprvu cítilo lépe na zahradních a promenádních koncertech, na přelomu století ještě silně oblíbených. V oblasti užité hudby pochopitelně platily jiné poslechové konvence a také složení publika bylo odlišné.

**HUDEBNÍ KRITIKA** Výrazem a nástrojem veřejného mínění se stala v průběhu 19. století kritika. Éra velkých skladatelských a interpretačních individualit byla také érou vlivných osobností publicistických, schopných estetické, historické a teoretické reflexe. Většina z nich se také stala ve svém národním prostředí zakládajícími osobnostmi muzikologie jako nového vědního oboru. V té době se zrodily bohaté formy hudební publicistiky, kvetlo hudební časopisectví, vznikaly různé řady rozprav o hudbě, zrodil se typ hudebních analýz a průvodců a hudební referáty v denním tisku nabyly rozsahu a váhy, která později už nebyla předstížena. Hudebními úvahami prolínal silně polemický ráz dávající tušit zjitřenou atmosféru, v níž se rodily nové ideje a hodnoty. Naše dnešní vědomí slavných hudebních osobností a událostí 19. století je z velké části dědictvím po aktivitě hudební publicistiky, která vtiskla hudebnímu dění své doby heroický ráz a své tvůrčí protagonisty glorifikovala jako hrdiny. Později se i v této oblasti prosadila specializace, prvotní vědomí kulturních souvislostí bylo narušeno a v hudební publicistice se stále více prosazoval typ odborníka, posuzujícího určité hudební dění pod určitým úhlem. Vznikla dodnes platná základní typologie: kritika – popularizace – věda a v samotné oblasti hudební kritiky se prosadil profesionální typ hudebního referenta plnícího svěřené úkoly v rámci svého redakčního úvazku.

V českých zemích byl vývoj hudební publicistiky o něco opožděn vůči Německu, Francii a Itálii, mj. i v důsledku dlouhodobého tlumení českého tisku. Česká hudební kritika se dočkala soustavného rozvoje od šedesátých let, i když samo hudební časopisectví se rodilo jen obtížně. Časopis *Dalibor* byl založen roku 1858, ale několikrát zanikl, byl znovu obnovován a teprve od roku 1879 vycházel v delších sériích (do 1913, poté 1919—1927), jen krátkodobě se udržely časopisy *Slavoj* (1862—1865) a *Hudební listy* (1870—1875). Velkou dobou české hudební kritiky byla léta před první světovou válkou, kdy vedle *Dalibora* a dalších listů vznikla 1908 *Hudební revue* a 1910 *Smetana*, kdy hudbě věnovaly pozornost četně vycházející kulturní a literární revue a kdy i denní tisk považoval hudební události za významnou součást celonárodního zájmu. Hudební žurnalistika si zprvu kladla za cíl informovat o celém rozsahu českého hudebního života. Zhruba do devadesátých let lze z dobového tisku skutečně sestavit podrobný obraz hudebního dění desítek míst včetně malých lokalit. Později se prosadila výběrová tendence a do popředí se dostával stále menší počet kulturních center. Podobně jako v jiných zemích, také u nás se v první době objevila všestranně

vzdělaná osobnost v Otakaru Hostinském, jehož základním oborem byla estetika a jehož aktivita obsáhla obdivuhodné rozpětí oborů, zájmů a forem publicistiky. Ještě Zdeněk Nejedlý jako Hostinského žák, původním školením univerzitní historik, si dokázal podržet tuto univerzálnost zájmů a veřejného působení. Problém české hudby a hudební kultury byl cítěn a zveřejňován jako věc prvořadého veřejného zájmu, tón hudební publicistiky měl setrvale dramatický ráz a přední umělecké osobnosti byly v neustálém ohnisku kritiky operující s nejšířšími kulturně politickými kritérii. Tvůrčí činy nabývaly charakteru události právě pod vlivem široké publicity: ještě Novákova *Bouře* byla při příležitosti své premiéry v roce 1910 předmětem dvou set kritik, rozborů, úvah a polemických statí. Zhruba po roce 1918 nastala v charakteru a tónu hudební publicistiky změna, která vcelku souhlasila s celkovými změnami v hierarchii národních a státních zájmů: odborný hudební tisk se specializoval a přednostně se obracel k obci odborníků, prostor pro denní hudební žurnalistiku začal být omezován a funkce hudebního kritika (referenta) se také u nás stávala povoláním či vítaným výdělečným prostředkem pera schopných skladatelů. Nová a významná kritická a zejména popularizační tribuna zato vznikla nástupem rozhlasu a také rostoucí vliv gramofonové produkce si vyžádal vznik nových recenzních forem.

**VLIVNÍ PŘÍZNIVCI A MECENÁŠI** V časech habsburské monarchie zasahovaly ještě do mnoha osudů českých hudebníků a do mnoha událostí české hudby osoby ze společensky vlivných a majetných kruhů, především z řad uměnímilovné šlechty a vyššího duchovenstva. Pro příklad uveďme kněžnu Paulinu Metternichovou (1836—1921), známou po celé Evropě, přítelkyni a ctitelku Liszta, Wagnera a jiných významných umělců, Vídeňáky důvěrně nazývanou „*die Metternich*“; její vydané vzpomínky (*Geschehenes, Gesehenes, Erlebtes*, 1920, a *Éclairs du passé*, 1922) napovídají obsáhlost jejich styků, zájmů a zálib. Jako čestná protektorka vídeňské *Mezinárodní hudební a divadelní výstavy* 1892 měla zřejmě osobní zásluhu na hostování Národního divadla, vzápětí pozvala na majorátní zámek v Plasích *České kvarteto* a urovnala mu cestu k památným koncertům ve Vídni. Byla velkou obdivovatelkou díla Smetanova i Dvořákova (Hanslick v kritice prvního nastudování *Prodané nevěsty* ve vídeňské *Dvorní opeře* 1896 uvádí, že Metternichová se v té době snažila o uvedení díla i v pařížské *Opéra comique*) a v ohnisku jejich interesů se patrně ocitl i mnohý jiný český umělec. Zatímco v případě „stárnoucí“ šlechty nebyla hmotná podpora kulturním podnikům, institucím či jednotlivcům nic výjimečného (manžel Metternichové například urovnal za Wagnera jeho pařížské dluhy po tamním neúspěchu *Tannhäusera* v roce 1861), v řadách zbohatlé buržoazie se s něčím podobným setkáme jen výjimečně. Ojedinelým typem mecenáše, který vzešel z měšťanského prostředí, byl úspěšný podnikatel, architekt a stavitel Josef Hlávka (1831—1908), který se domohl velkého jmění a jehož podpůrná činnost je vcelku dobře známa: nadací 200 000 zlatých umožnil vznik *České akademie věd*, obdobně napomohl k založení *Českého spolku pro komorní hudbu*, finančně podporoval činnost hudebního odboru *Klubu mladých* a hmotně pomáhal patrně i řadě mladých hudebních talentů. Celkem věnoval na různé pod-

půrné účely 1 466 000 zlatých a ve své poslední vůli pak odkázal národu jmění v celkové hodnotě 7 miliónů korun. V jeho zámku v Lužanech bývali pravidelnými hosty Dvořák, Suk, Foerster, Nedbal, Jindřich Jindřich, stejně jako přední čeští spisovatelé a výtvarníci. Činnost těchto vlivných osob nelze idealizovat; Metternichová byla věrnou dcerou své třídy a Hlávková dobročinnost se stávala předmětem kritiky či rozpaků všude tam, kde dárcé vykonával jistý (a zřejmě problematický) vliv na dotované instituce a osoby. Později, za první republiky, však už majetní jedinci zcela pozbyli tohoto velkorysého kulturně charitativního smyslu. Celý jejich vztah ke kultuře se řídil už čistě reprezentativními potřebami. O tom, že se investice do kultury nevyplácí, přesvědčil je ostatně případ tzv. *Šakovy filharmonie*, která působila v Praze od září 1919 do listopadu 1921. Až chorobně ctižádostivý V. V. Šak doslova utopil zděděné miliónové jmění v pokusu o „své“ orchestrální těleso, působící na ryze soukromokapitalistickém základě a zahrnující jako součást hudebního koncertu též tiskárnu, nakladatelství a agenturu.

---

## 5

---

NOVÁ TVORBA A JEJÍ VZTAH K MINULOSTI Českou kompoziční produkci let šedesátých až osmdesátých lze asi nejuvýstižněji charakterizovat srovnáním s povahou produkce první poloviny století. Po roce 1860 se k nepoznání proměnila autorská základna, tvorba se početně rozrostla, upnula ctižádostivou pozornost k větším a velkým skladebným formátům a vytvořila vývojeschopnou páteř české národní hudby. Ačkoli další desetiletí prosela zásobu této „budovatelské“ tvorby, tím ostřeji se osvětlily špičkové hodnoty a jejich trvalý vklad do české kultury.

Nedovedeme dosud dobře odpovědět na otázku, jak noví autoři navazovali na tvorbu předchozích domácích generací. Zdá se, že lánka tradice byla užší než v české literatuře, dramatu a výtvarném umění toho času. V roce 1874 bylo rozsáhle oslaveno sté výročí narození Jana Václava Tomáška (z. 1850) jako první hold českému skladateli minulosti; Tomáškovu dílo bylo nicméně orientováno k tvorbě klavírní a písňové, tedy k hudebním druhům, které v letech šedesátých až osmdesátých nebyly v popředí tvůrčího zájmu. František Škroup (z. 1862) byl spíše jen pietně uctíván jako autor *Drátěnka* a písně *Kde domov můj*, nová doba nejevila příliš mnoho zájmu o ostatní jeho díla. Také tvorba Jana Nepomuka Škroupa (z. 1865) a Jana Bedřicha Kittla (z. 1868) byla připomínána sporadicky, mladší generaci možná zaujala Kittlova opera *Francoizi před Nizidou* a *Lovecká symfonie*. Nejužší spoje mezi českou tvorbou před a po roce 1860 vládly v okruhu sborových kompozic, patrný vliv mělo zejména sborové dílo Pavla Křivkovského. V každém případě zde nebylo domácího autora, k němuž by se skladatelé mohli přihlásit s takovou naléhavostí a ideovou programovostí, jak učinila literární skupina májovců v případě osobnosti Máchovy. Nebylo zde tak živého tvůrčího odkazu, jaký ve výtvarném umění představovalo dílo Antonína a zejména Josefa

Mánesa, Adolfa Kosárka a Josefa Navrátila. Nová česká hudební tvorba měla spíše kritický vztah ke své bezprostřední minulosti a je otázkou, do jaké míry to kompenzovala zájmem o hudbu starších epoch. Víme, že po roce 1860 zmohutněl proud uvědomělého historismu. V letech 1862—1864 vydal J. L. Zvonař čtyři sešity edice *Hudební památky české*, Ludevít Procházka začal pořádat za prvotní odborné spolupráce Ambrosovy historické „duchovní“ koncerty a spolu s Riegrem založil v roce 1874 hudební odbor *Muzea království českého*, Karel Konrád vydal v roce 1881 první díl *Dějín posvátného zpěvu staročeského*. Zatímco ještě na přelomu padesátých a šedesátých let vládl chladný vztah k domácím autorům 17. a 18. století jako nečeským, brzy se změnil a v dobovém tisku lze dokonce zjistit snahu nacionálně si přivlastňovat i Haydna, Mozarta a Webera. Zůstává otázkou, do jaké míry se to vše promítalo do tvůrčího vědomí skladatelů. Přesně lze říci jen to, že do české tvorby hojně vcházely nejstarší hudební památky (*Hospodine pomiluj ny, Svatý Václave, Kdož jste boží bojovníci*), a to v silně aktualizovaných funkcích.

Česká hudební tvorba po roce 1860 se ovšem významně opírala o ideologické dědictví předchozích generací. Zejména v okruhu mytologických a historických látek a motivů lze zjistit souvislý proces vznikání vůdčích symbolů Národa a Vlasti, jenž probíhal v české hudbě, stejně jako v celé české kultuře, od prvního desetiletí 19. století až k času otevření *Národního divadla*. Podstatná část české hudební tvorby byla inspiračně spjata s politicky mobilizující představou slavné české minulosti, kterou zakotvily *Rukopis Královédvorský* (1817) a *Zelenohorský* (1818), nově vydaná *Hájkova kronika* (1819), Hankovy ilustrované *Dějiny české* (1820—1824), Šafaříkovy *Slovanské starožitnosti* (1837) a Palackého *Dějiny* (česká verze 1848—1876). Také v české hudbě se usidlovaly náměty spjaté s památnými místy národní slávy a tragédie (Říp, Vyšehrad s Vltavou, Blaník, Lipany, Bílá hora, Pražský hrad), postavy a příběhy z bájněného úsvitu českých dějin (okruh látek kolem Libuše a dívčí války), mýtičtí obránci Vlasti (Záboj, Jaroslav ze Šternberka), čeští panovníci (Václav a Břetislav I., Přemysl Otakar II., Jiří z Poděbrad) a látky husitské. Pokud lze v tomto procesu pozorovat změny po roce 1860, pak spočívaly zejména v tom, že ideologie české dějinnosti byla po Říjnovém diplomu artikulována nepoměrně ostřeji, ofenzivněji a začala sklízet umělecky vyzrálé plody.

**PROBLÉM ROMANTISMU** Jinou rovinu, do níž se výrazně promítaly duchovní spoje mezi první a druhou polovinou 19. století, představuje problematika romantismu. Romantismus byl vůdčím hnutím evropského umění tohoto století, jeho působení však bylo velmi různorodé; termín nabral nepoměrně větší význačnost než termíny baroko a klasicismus. (Zatímco tyto byly vytvořeny ex post jako souborná označení minulých kulturních epoch, romantismu jsou vlastní dobové sebereflexe, je to první duchovní proud, který definoval sám sebe ve vztahu k minulosti.) Rozmanitost romantismu vyplývá asi především ze skutečnosti, že jeho vláda spadala do času finálního rozpadu evropské duchovní jednoty, určované po staletí náboženskou vírou, do času vzniku a rozvoje novodobého nacionalismu, vzniku národních kultur, z nichž každá přirozeně tíhla k dostředivosti. Jednotlivý vliv romantismu byl však také silně

omezován dezintegračními činiteli, vyplývajícími z působnosti průmyslové revoluce a charakteru moderní doby. Proto také na jedné straně právem hovoříme o českém romantismu, který nebyl jen pasívním odleskem „velkého“ romantismu německého, francouzského a anglosaského, ale měl specifické polohy, příchutě a kulturně politické funkce, na druhé straně musíme i v českém prostředí vzít na vědomí „různé romantismy“. Jiný byl romantismus předbřeznových „rozervanců“ Máchy, Friče, Sabiny, J. J. Kolára, jiný romantismus generace budovatelů *Národního divadla*, jiný romantismus české moderny z fin de siècle. Různorodě prolínal umění vysoké a nízké, velké a malé, někdy byl výrazem vzpoury proti společenskému pořádku, jindy měl společensky utvrzující roli a stával se až módou. Hlavním znakem romantismu byl jistě individualismus, gestus tvůrčí osobnosti jednající podle svého rozumu a citu, vědomě se odlišující od průměru i vládnoucích konvencí a projektující do umělecké tvorby individualizované sny a touhy, vidění „jiného světa“. Paradox romantismu spočíval v tom, že tato vůle po výjimečnosti plodila znaky, které se stávaly normou a vstoupily do světa umění jako slohotvorné vlastnosti. Máme na mysli obecnou zálibu v přírodních námětech, látkách dávnověkých či cizokrajných, tajemných až horibilních, feminizaci umění, vytváření kultu hrdinů a vznik normy romantického tvarosloví, romantického hudebního gesta, romantické hudební řeči a romantické hudební interpretace, kde slovo romantismus označovalo (a dodnes označuje) přítomnost exaltovanosti, nepravidelnosti, pohyblivosti a záliby v extrémech.

Zatímco v Čechách romantismus časně okřídil mladý měšťanský nacionalismus a prosadil se proti statické duchovní atmosféře biedermeieru a jeho sebeuspokojivému idylismu, na Moravě bylo působení romantismu nápadně nevýrazné, přežívaly zde kulturní prvky starších epoch, což mělo dlouhodobé následky. Bylo publikováno několik studií, které se obírají zvláštnostmi moravského hudebního klimatu v 19. století. Vyplývá z nich, že jako významný činitel zde působil nepřetržitý odliv domácích autorů do Vídně, který hudební Moravu oslaboval citelněji než Čechy a způsobil vymizení talentů právě v čase prvního náporu romantismu. Tyto skutečnosti byly zajímavě osvětleny na osamoceném romantickém zjevu brněnské skladatelky Agnes Tyrellové (1848—1883) a na sklenkové hudební atmosféře náměšťského zámku v čase K. J. Haugwitze. Ze zvláštností kulturní Moravy vyplývalo také pozdní doceňování díla Smetanova a někdejší přeceňování významu Křížkovského moravskými patrioty, ale lze tím i lépe vyložit logiku raného vývoje Janáčkova a jeho protiromantismu.

ÚVAHY A POLEMIKY O ČESKÉ HUDBĚ      Myšlení o české hudbě bylo na počátku šedesátých let ještě pod vlivem obecně se vyskytujících idealizací a glorifikací českého národa, české povahy a českého jazyka. Zikmund Kolečovský určil znaky „*českého hudebního slohu*“ průměrem k české řeči, která je „*měkká, příjemná, zvučná, zpěvná, bohatá a velebná*“; proto i české hudbě vládne „*příjemná a měkká melodie, stručnost, ráznost a odměřenost, tudíž tvoření period, kdežto naproti tomu sloh německý líbeznost a měkkost melodie a odměřenosti výrazu postrádá*“ (Slavoj 1862). Josef L. Zvonař definoval českou hudbu jako „*výplín bohatosti původního hudebního nadání, jemné a snadně pohyblivé myslí i vrozeného*



*smyslu pro přirozenou krásu, kterážto mysl vytřibena byla plody nejnadanějších duchů všech vzdělaných národů, kojena krásou přírody i hluboce dojata strašnými úkazy občanských i společenských převratů.*“ Podle Zvonaře je „*hudbou pravou, ryzou, něžnou, vníkovou, ráznou i zdravou a tudíž, jak ji biskup Miletánský označil, prostou a bohumilou*“ (*Riegrův Slovník naučný*). Posunout uvažování do konkrétní roviny bylo možné až v čase, kdy se radikálně změnila zásoba životaschopných skladeb a objevila se i díla přímo vyzývající k diskusi a polemice. Stalo se tak v sedmdesátých letech, kdy vyzrály dvě protikladné kulturně politické koncepce české národní hudby, „slovanská“ a „moderní“.

První koncepce jednak vycházela ze starších představ o „svojskosti“ české kultury, která musí ze sebezáchovných důvodů odvrhnout cizí vlivy a opřít se o dědictví lidové slovesnosti a hudebnosti, jednak přejala tradiční ideu slovanské vzájemnosti jako hráze proti německví a vyostřila ji do ctižádostivého mesianismu: právě česká hudba je povolána stát se duchovním centrem zrodu „hudby všeslovanské“. Hlavním mluvčím byl Max Konopásek, jenž své rozsáhlé stati zasílal do *Hudebních listů* (1874 a 1875) z působiště ve Lvově. Konopásek byl přesvědčen, že většina českého folklóru a dokonce i sama česká řeč jsou natolik promíseny německými vlivy, že neskýtají etnicky čistou bázi, a proto je třeba obrátit pozornost k praslovanským útvarům, v nichž by si podávala ruku hudebnost slovanských národů. Domníval se nalézt takovou goethovskou prabylinu v rusínském kolomyjce přezívající v etnicky archaickém prostředí Karpat; ačkoli byl za to patřičně zesměšněn, z čistě folkloristického hlediska to zdaleka nebyl nesmysl. Na rozdíl od obrozenských teorií Konopásek také přičítal těmto praslovanským útvarům pouze iniciační funkci; jakmile první generace slovanských skladatelů dosáhne tohoto matečného spojení, nebude již třeba k folklóru dále sahat. České skladatele Konopásek předurčoval k vůdčí roli, i když soudobou iniciativu přičítal spíše Polákům (díky Moniuszkovi a zejména Chopinovi, kterého velmi obdivoval) a Rusům (vlivem Glinkovým), zatímco v Čechách spatřoval neblahé vlivy „*německého zboží*“ a o Smetanovi tvrdil, že „*pro slovanskou hudbu neučinil zhola ničeho*“. Konopáskovy statě jsou v lecčems podobny raným názorům Janáčkovým, vcelku však musely působit na vzdělaného čtenáře nepřesvědčivě svou myšlenkovou nesoustředěností, častým protičečením a přehnaným futurologismem, odtrženým od terénu české hudby.

Protichůdná koncepce navázala na Nerudovy a Hálkovy polemiky obhajující kaceřovaný český „kosmopolitismus“ a manifestující moderní českou literaturu jako součást vyspělých literatur evropských. Hlavním mluvčím byl Otakar Hostinský, jenž v řadě programových statí, estetických studií, hudebních analýz, kritik a polemik důrazně odmítl teorie o prstonárodní povaze české hudby i slovanský mesianismus. Dovodil, že v moderní době je zhoubná jakákoli národní izolace, ať již by se děla na poli hospodářském, politickém nebo kulturním. Také česká hudba se musí řídit obecnými zákony pokroku a soutěžení mezi národy, má být co možná všeobráhlá a všestranná. K problému národnosti se Hostinský souborně vyjádřil zejména v polemické stati *Také některé myšlenky o české opeře* (*Hudební listy* 1872): k národnímu umění nelze dospět ani pouhou volbou národních látek, ani dobrovolným zúžením pozornosti skladatelů na „prstonárodní formy“. Národnost v umění je historický proces, jenž není zástupný žádnou teoretickou konstrukcí, předpokládá především pohyb a změnu společenských poměrů, pokrok v organizaci národního života a bohatý proud kulturních statků, ať již jakéhokoli směru. Je třeba vše zkoušet, což neznamena být eklektikem; různost uměleckých směrů nebude na škodu, bude-li se každý z nich vyvíjet organicky a důsledně. Bylo by sice optimální vyvinout národní umění jen z domácích zdrojů, ale tato cesta je zatarasena: stýkání se s jinými kulturami je neodmyslitelným znakem moderní doby. „*Mustíme si přisvojit každý pokrok v oboru krásného umění, mustíme stejně čerpati z celého světa – mustíme především jiným ostatní národy dohoniti, chceme-li s nimi stejným krokem pospíchat kupředu, neřku-li je předháněti, jinými slovy: mustíme – a to nejenom jednou nohou, nýbrž oběma – postavit se na stanovisko moderní!*“ Podle Hostinského je idea všeslovanského umění nesmyslná potud, pokud bychom se domnívali, že by umění české, ruské a polské nebo srbské mělo padnout ve prospěch „všeslovanského“. I když slovanské kultury k sobě váží určité společné rysy, syntéza není záležitostí abstrahovaných pravidel, nýbrž otázkou historického vývoje.

ČESKÁ OPERA A WAGNER Středem pozornosti byla tvorba operní a orchestrální. Zde se nejvýrazněji prosadili noví autoři, především Smetana, Dvořák, Bendl, Fibich, Rozkošný a Šebor, zde zejména vznikla díla, která postupně vešla do kmenového repertoáru všech českých divadel a symfonických těles a prvořadě tak vtiskla konkrétní obsah pojmu česká hudba.

Operní tvorba začínala v šedesátých letech téměř od nulového bodu. Žádné ze starších děl nesplňovalo nové nároky, a proto se dychtivě čekalo na novinky. Ohlásily se Skuherského operou *Vladimír, bohů zvolenec* (první provedení 27. 9. 1863), následovali Šeborovi *Templáři na Moravě* (19. 10. 1865) a první dvě opery Smetanovy, *Braniboři v Čechách* (5. 1. 1866) a *Prodaná nevěsta* (první verze 30. 5. 1866). Zprvu byl vlídně vítán každý nový titul, ale už koncem šedesátých let zavládl v operním ovzduší názorový antagonismus. Jádrem sporu se stala otázka, má-li česká opera vycházet z typu operní kultury románské nebo německé, resp. wagnerovské. Signálem tohoto sporu bylo ostře protichůdné hodnocení *Dalibora* (první provedení 16. 5. 1868), jehož „wagnerismus“ byl zatracován i glorifikován. Mínění o cestě, kterou se má ubírat česká národní opera, se rozešla ve všech podstatných bodech. První stanovisko bylo pragmatické: mělo na očích zvyklý způsob „dělání opery“ zejména v ohledu výchovy pěvců a opíralo se o fakt domácí obliby italské a francouzské opery, ať už to byla starší vrstva děl Rossiniho, Belliniho, Donizettiho a tzv. velké opery meyerbeerovské, či tehdy současná vlna žánru opéra lyrique a Verdi. Soudilo se, že pro český repertoár i pro českou („slovanskou“) národní tvorbu je optimální typ belcantové opery s jednoduchou strukturou uzavřených čísel a s doprovodnou funkcí orchestru. Kladl se důraz na bohatou zpěvnost pramenící z „ducha národního“, na národní ráz námětů a na scénickou „živost“ ve smyslu sborových a tanečních scén. Wagner byl odmítán jednak z estetických důvodů pro údajné přepínání všech prostředků a přílišné rozumářství, jednak z důvodů kulturně politických: byl považován za nebezpečného rozvratníka nastolujícího „rok 1789 na Parnasu“. Hlasateli těchto názorů byli především operní praktici v čele s Františkem Pivodou, pěveckým pedagogem a majitelem nejvlivnější pražské pěvecké školy. Druhé stanovisko lze nazvat reformátorským. Zamítlo celou románskou operu včetně Verdiho jako úpadkovou, rezervovaně se vyslovovalo o tvorbě ruské (Glinka), polské (Moniuszko), jihoslovanské (Zajc) a důrazně navrhovalo, aby česká opera vzala za své zásady Wagnerovy, které znamenají naplnění reformních ideálů Gluckových a jsou nositeli kulturního pokroku. Mluvčím byl Otakar Hostinský, jenž své názory uceleně vyjádřil statí *Wagnerianismus a česká národní opera* (*Hudební listy* 1870). Jsou zde formulovány dvě hlavní myšlenky. Za prvé, Wagnerovo hudební drama skýtá všestranné poučení svou moderností: překonává operní copářství s jeho zastaralým dualismem árie a recitativu, nadměrným preferováním vokální virtuosity a zanedbáváním možností orchestrálního aparátu. Za druhé, deklamatorní sloh jako stěžejní vlastnost wagnerovského hudebního dramatu skýtá obecné řešení národnostního aspektu opery a hudby vůbec, protože melodika se zde váže na básnický text, vyrůstá z povahy řeči a řeč je hlavním znakem národa. Zejména tuto myšlenku Hostinský podrobně sledoval a jeho stati věnované české hudební deklamaci domyslely a usoustavnily názory a návrhy, v nichž různí autoři

kritizovali špatnou deklamaci v českých skladbách i jazykovou primitivnost překladů a žádali těsnější spolupráci skladatele s literátem (články Kolečovského, Šmilovského a zejména Elišky Krásnohorské).

Atmosféra byla tedy plna Wagnera, jehož jméno ostatně hýbalo celou kulturní Evropou. Český boj o Wagnera měl své zvláštnosti, především se odehrával za situace, kdy Wagnerovy opery byly hrány pražským divadlem německým, zatímco v českém prostředí nikdo na jejich uvedení nepomýšlel; teprve *Národní divadlo* učinilo první krok nastudováním *Lohengrina* v roce 1885. Wagner nicméně plnil stránky časopisů a jeho jméno stálo v pozadí při hodnocení každé významnější české novinky. Pocítil to především Smetana. Tzv. pivodovci považovali Smetanu za mnohoslibného autora, jenž po *Prodané nevěstě* propadl wagnerovskému bludu. Negativní posudky *Dalibora*, *Dvou vdov* aj. byly zřejmě motivovány přáním po návratu ztraceného syna (podobně zápasila Pivodova strana o „duši“ mladého Fibicha) a jejich přístředí vyplývalo z okolnosti, že Smetana se významně podílel na mocenských bojích o vládu nad českým divadlem jako první kapelník a načas i jako umělecký správce opery. Komplikované motivace však nalezneme i v táboře Smetanových stoupenců. Byli mezi nimi například ohniví propagátoři slovanství (zejména Ludevít Procházka), jejichž chladný vztah k Wagnerovi byl zřetelně tlumen povinností držet frontu. Pokud se týče Hostinského jako hlavního ideologa, právem se zdůrazňuje jeho neúchylný obdiv ke Smetanovi, i to, že jeho osobnost intelektuálně vysoce převyšovala okolí, ale musíme zároveň připustit, že jeho wagnerovská interpretace Smetany byla jednostranná; Hostinského idea deklamačního hudebního dramatu našla adekvátní české zžitovnění spíše v dílech Fibichových, v tragické opeře *Nevěsta mesinská* (komp. 1882—1883 právě na Hostinského libreto) a v trilogii jevištních melodramů *Hippodamie*. Jako všude jinde, také v bojích o českou národní operu je třeba rozlišovat přání a skutečnost, názory a tvorbu; dobové polemiky vždy něco vysvětlují i zkreslují. Byli-li Smetana v sedmdesátých letech považován za wagnerovce v kladném i záporném smyslu, stejně extrémní byla pozdější hodnocení, která Smetanu považovala za ideální Wagnerův protipól. Těmito a podobnými jednostrannými wagnerovskými hledisky však byla především nemístně postižena operní tvorba Dvořákova, nejen raná díla, ale také a především *Dimitrij* a *Jakobín*.

**VZTAHY K TVORBĚ VOKÁLNÍ A K DIVADLU** Zrání a rozkvět české opery probíhaly samozřejmě v kontextu soudobého stavu a vývoje evropské hudební kultury, ale paleta podnětů a vlivů byla nepochybně pestřejší, než jak se jevila současníkům. Srovnávací teoreticko-historická analýza nás teprve čeká a mnohé se nepochybně objasní, bude-li takto analyzována typologie české opery historické, romantické a komické nejen s ohledem na tvorbu Smetanovu, Dvořákovu a Fibichovu, ale také Bendlovu, Rozkošného, Blodkovu a Šeborovu. Ale byly zde i jiné souvislosti a motivace. Především se nabízí možnost prozkoumat českou operní tvorbu v souvislosti s vokálními druhy a žánry, jejichž prostřednictvím se prvořadě ustaloval základní okruh vlasteneckých námětů a motivů a prvořadě se odehrával proces intonování české řeči. Kdybychom měli probrat tuto početnou a pestrou vokální produkci, začali

bychom průzkumem společenského zpěvu, odtud přešli k čtverozpěvům z repertoáru první velké vlny zpěváckých spolků a zaměřili pak k umělecky náročnější tvorbě sborové (zejména k žánru tzv. sborových výjevů) a kantátové; vokální tvorba si brala látky mytologické i historické, zejména husitské, obsahovala zárodečné hudebně dramatické momenty a její patetické vlastenecké obrazy by asi mohly být v lecčems srovnávány s obdobnými scénami z českých oper. Jinou důležitou spojnicí k české opěře bylo české, resp. pražské divadelnictví. Zdá se totiž, že česká opera zejména ve svých počátcích souvisela s domácími obecně divadelními normami, provozními manýrami a zvyklostmi daleko těsněji, než se dosud vidělo, počínaje odvozeností většiny operních látek od běžného činoherního repertoáru a příslušností dramaturgie většiny novinek k typologii českých her. V čase *Prozatímního divadla* i v prvních letech *Národního divadla* opera existovala v těsném sousedství jiných hudebně divadelních druhů a žánrů: máme na mysli žánr písňových a hudebních vloček do činoher, scénickou a meziaktní hudbu, hudbu k živým obrazům a meloplastickým či melodramatickým výstupům, zpěvohry singspielového rázu, hudební féerie, Offenbachovu operetu a práce jeho následovníků. Zejména mezi tehdy oblíbeným útvarem vlasteneckých živých obrazů a vrcholnými scénami mnohých českých oper bychom asi našli přímé souvislosti.

**ORCHESTRÁLNÍ TVORBA** Vstup české orchestrální tvorby byl proti tvorbě operní poněkud opožděn. Už v roce 1862 byly sice v Praze provedeny Smetanovy symfonické básně *Richard III.* a *Valdštyňův tábor* a v roce 1864 třetí báseň ze skladatelova švédského období *Hakon Jarl*, ale odezva byla sporá a navíc většinou negativní. Teprve když byl pražský koncertní život bohatěji a zejména soustavněji nasycen zásobou orchestrální literatury (hrály se zejména pobeethovenovské symfonie, operní přehledy a koncertní ouvertury), vynořila se na začátku sedmdesátých let i otázka české tvorby a jejího zaměření. Praha, navyklá na orchestřičky českého i německého divadla a konzervatoře, mohla od roku 1870 soustavně vychutnávat zvuk skutečného orchestru vzniklého spojením obou divadelních těles a přítomnost tohoto tělesa také zřejmě spolurozhodla o vzniku české orchestrální tvorby. Její první vlna byla nesena soustředěným zájmem o žánr symfonické básně, která se jevila jako optimální či dokonce jedině možný nástroj demokratizace a nacionalizace orchestrální hudby. Druhá vlna, o málo pozdější, znamenala rehabilitaci symfonie, která byla zprvu hodnocena jako vývojově ustrnulá, v zásadě neschopná další životnosti, zejména z aspektu české národní hudby.

Historie zrodu české symfonické básně byla krátká, ale intenzivní. Významnou měrou k ní přispěly některé scénické hudby a divadelní ouvertury, které našly živý ohlas na koncertní půdě, svým způsobem i některé programní či hudebně ilustrativní symfonie. Ideálem byl Liszt (mnohem méně Berlioz), jehož jméno bylo vyslovováno tak často, jako jméno Wagnerovo. V tehdy hojně diskutované otázce symfonické básně se sice setkáme s protichůdnými názory a extrémními stanovisky (viz například mocnou kampaň ve prospěch programní hudby vedenou na stránkách *Dalibora* 1874 a 1875), nikoli však s obdobně vyhrocenými rozpory jako na půdě operní; české sym-

fonické básně byly vítány všeobecně. Velmi ceněna a zřejmě přeceněna byla díla pražského rodáka Wilhelma Mayera, vše byla přijata Skuherského *Fantazie* dle Máchova *Máje*, největšího ohlasu však dobyla mladá díla Fibichova, především *Záboj*, *Slavoj a Luděk* jako první česká symfonická báseň na vlastenecký námět (první provedení 25. 5. 1874). Teprve nyní se začaly doceňovat také Smetanovy švédské básně a už od konce roku 1872 se v tisku začaly objevovat zprávy, že Smetana hodlá komponovat celý cyklus symfonických básní na vlastenecké náměty, „*řídě se vůbec dle nejdůležitějších momentů naší slávy a neštěstí našeho*“. V roce 1879 byl dokončen šestidílný cyklus *Má vlast*, dílo obdobného významu a určení jako Smetanova *Libuše*. Trvalo sice určitý čas, než se *Má vlast* prosadila do povědomí právě jako cyklus a nikoli jako volná řada skladeb (první souborné provedení se uskutečnilo 5. 11. 1882 jako událost zcela výjimečná), pak ale dosah díla mohutněl a nabíral stále hlubší významy. *Má vlast* se stala „českým symfonickým evangeliem“ (Vít. Novák). I když k žánru symfonické básně sáhli v osmdesátých letech i v dalších desetiletích mnozí jiní autoři, *Má vlast* zůstala jedinečnou. O dynamice vývoje české orchestrální tvorby nicméně svědčí skutečnost, že právě v čase vznikání *Mé vlasti* nastupovala velká druhá vlna, spjatá především s dílem Antonína Dvořáka.

V české hudbě první poloviny 19. století útvar symfonie téměř vymizel. I Smetana svou tzv. *Triumfální symfonií* po provedení v roce 1855 na dlouhý čas odložil, Dvořákovy dvě rané symfonie nebyly provedeny a tři mladistvé pokusy Fibichovy se ani nezachovaly. Tím spíše třeba docenit význam události, kterou se stala premiéra Dvořákovy *symfonie Es dur* 29. 3. 1874. Dvořákovi bylo 33 let a byl už dobře znám zejména jako autor *Hymnu z Hálkovy básně Dědicové Bílé hory* a opery *Král a uhliř*, připravované k provedení. Ohlas symfonie byl v souvislosti s diskusemi kolem programní a absolutní hudby příznačný: zčásti byl vyslovován údiv nad tím, že autor tak talentovaný a „moderní“ může komponovat ve starých formách, zčásti se mínilo, že tato symfonie je vlastně programní hudbou a mýlí jen daný název. Teprve v dalších letech se nutně dostavilo poznání, že se Dvořák vůbec nemýlil; do české novodobé hudby prosadil útvar symfonie a tím i nové souvislosti s evropskou hudební produkcí (především s Brahmssem a Brucknerem), ale také bohatství nových typů orchestrální a v širším smyslu vůbec instrumentální hudby, pro niž přestala být relevantní dichotomie programní – absolutní. Zatímco na půdě symfonie se mimo Dvořáka významněji potkáme zprvu s jediným Fibichem jako autorem tří symfonií, v žánru orchestrálních, většinou cyklických kusů rozmanitého charakteru následovala Dvořáka řada autorů, i když to byli *minores gentium* a skutečná dvořákovská tradice přišla ke slovu později.

**SMETANA A DVOŘÁK** Smetanova a Dvořáková tvorba se nejen stávala od poloviny sedmdesátých let stále zřetelnější dominantou domácího hudebního života, ale jako první se také jménem české hudby ucházela o pozornost ciziny. *Prodaná nevěsta* byla provedena v Petrohradu (1871) a v Záhřebu (1873), *Dvě vdovy* v Hamburku (1881). Způsob tamních provedení a ohlasy v tisku byly víc než problematické a zejména negativní soudy petrohradské kritiky vyvolaly v Praze velké pobouření. Sme-

tana neměl štěstí ve svých snahách prosadit svou operní i jinou tvorbu mimo české země a nakonec na tyto pokusy vědomě rezignoval. Zato Dvořák získal v roce 1875 jako první český skladatel státní stipendium a poté i pozornost Simrockova vlivného berlínského nakladatelství, pronikavý úspěch dobyl zejména *Slovanskými tanci* a jeho orchestrální, kantátová a komorní díla pak začala v interpretaci předních těles i za Dvořákovy osobní účasti šířit umělcovu slávu v Rakousku, Německu, Anglii, Rusku a posléze i ve Spojených státech. Nikoli Smetana, ale Dvořák byl objeven a glorifikován cizinou jako „český typ“ a tato skutečnost měla v domácím dění své následky. Mezi Smetanou a Dvořákem vzniklo osobní napětí, které se pak po Smetanově smrti přeneslo do celého českého hudebního života a v letech před první světovou válkou vyústilo do bouřlivého, vášnivě prožívaného sporu. V roce 1912 se v kruhu mladých publicistů kolem Nejedlého objevila prosmetanovská výzva *Dosti Dvořáka!* a vyvolala lavinu polemik, jejichž dědictví nadlouho znemožnilo objektivní posuzování vztahu Smetana-Dvořák jako nepochybně základní konstelace české novodobé hudby. Navenek se posléze ustálilo neutrální mínění, že Smetana měl prioritu v oblasti operní, Dvořák v oblasti koncertní, ale vztah mezi oběma umělci nepochybně zakládá hlubší otázky.

Vztah Smetana – Dvořák není jediný svého druhu v hudbě 19. a 20. století, s něčím podobným se na jiné úrovni setkáváme v případě konstelací Verdi – Wagner, Brahms – Bruckner, Mahler – Strauss, Schönberg – Stravinskij. Takovéto dvojice byly vždy zdrojem napětí a dávaly vzniknout skupinám příznivců a odpůrců, nezřídka vytvářejících organizovaná hnutí (viz zejména hnutí wagnerovské). Tyto ideologické struktury se významně podílely na romantické heroizaci vzývaných umělců a působily zvláště silně tam, kde mohly dát vzniknout kultu mučednictví. Smetanovy dramatické umělecké zápasy a zvláště pak osudové okolnosti posledních let jeho života mobilizovaly intelektuální, citovou a obrazotvornou kapacitu předních českých kulturních osobností, které si předávaly své smetanovství jako morální závazek. Smetanův kult by se však nestal tak důrazným jevem v české kultuře, kdyby nebylo Dvořáka: teprve kritická interpretace Dvořáka jako Smetanova protinožce, vnášejícího do české hudby problematické podněty a hodnoty, učinila ze smetanovství vypjaté hnutí. V podstatě jsme zde konfrontováni s dlouhodobě a vlastně dodnes působící představou o oné rozdílnosti mezi Dvořákem a Smetanou, kterou němčina vyjadřuje dvojicí termínů *Musik* (ve smyslu muzikantství) a *Tonkunst* (ve smyslu hudebního umění). Dvořák takto představuje nižší typ komponisty, Smetana vyšší typ hudebního tvůrce. I když toto pojetí procházelo různými nuancemi a používalo různou terminologii, argumenty zůstávaly stejné a kotvily mj. i ve Smetanových výročích o Dvořákově nedostatečném vzdělání, jak se zachovaly především prostřednictvím Elišky Krásnohorské. A tak proti Smetanově pokrokovosti, zásadovosti, stálé sebekontrolě a dokonalému ujasnění nejvyšších uměleckých cílů je Dvořák pojat jako umělec intuitivní („nerexlexivní“), naivní, a proto zneužívaný politicky konzervativními silami. Smetanova záměrná, soustředěná, intenzivní tvorba má pevnou vývojovou linii, Dvořákova kompoziční činnost prochází řadou výkyvů, zlomů a rozptyluje se do nemírné extenzity. Ve Smetanově tvorbě se dominantně uplatňuje přísný architektonický řád jako projev nejvyššího myslitelství, zatímco kvality Dvořákovy díla tkvějí ve fyziologické účinnosti živé rytmičky a zvukové přitažlivosti. Smetana musel o všechno tvrdě zápasit a snášet příkoří doby i osudu. Dvořákovi šlo vše lehce a světová sláva mu spadla do klína. Smetana má stěžejní zásluhu o českou národní hudbu, Dvořák doplnil mezery, které Smetana rozmyslně ponechal stranou. Dvořákova nejlepší díla jsou ta, v nichž dokázal jít ve Smetanových stopách. Tyto soudy působily tím přesvědčivěji, oč matnější bylo konkurenční pojetí Dvořáka: srdečný obrázek bohem nadaného českého muzikanta, jenž se vypracoval z chudých poměrů k světové slávě a zůstal přitom prostým člověkem majícím své drobné radosti, tento portrét ozdobený anekdotami a humornými

příběhy musel nezbytně působit v určitých souvislostech jako nejpádnější protidvořákovský argument. Jak houževnatou tradici měly výhrady a předsudky vůči Dvořákovi, o tom názorně svědčí myšlenkový vývoj Vladimíra Helferta. Ačkoli se Helfert nejradičtěji vzdálil od svých mladistvých negací Dvořáka a dospěl ve svém spise *Česká moderní hudba* k jeho pozitivnímu hodnocení, i tam je Dvořák stále viděn – ve světle Smetany budovatele a myslitele – jako „plnokrevný muzikant“, dědic tradic českého muzikanství 18. století, typ spontánní, „božsky naivní“, jehož tvůrčí metoda permanentně kolísala mezi klasicismem a romantismem. Helfert sice připouští, že Dvořák skýtá české hudbě „druhou cestu“, ale celý kontext jeho spisu tuto druhou cestu osvětluje jako pouze doplňkovou. Dosti podobná stanoviska nakonec zaujali Mirko Očadlík (*Smetana a Dvořák*), Robert Smetana (*O místo a význam Dvořákova skladatelského díla v českém hudebním vývoji*) a jiní.

Spíše než o Smetanovi a Dvořákovi vypovídá tento názorový komplex o setrvalém a neobyčejně intenzivním ideálu české hudby, jenž se od poloviny 19. století rodil jako výraz odporu proti německému pohrdání českou a vůbec slovanskou kulturou jako „vesnickou“, mající pouze reproduktivní charakter a pouze imitující skutečné umění. Právě tato situace vyvolávala u českých intelektuálů touhu po kultuře, která by se „vzula ze selských stěviců“ a vyrovnala se evropské špičce, jak ji v hudbě představovala plejáda tvůrců od Beethovena k Lisztovi a Wagnerovi. Těto touze všestranně vyhovoval Smetana jako reformátor, vyvolený očistit českou hudebnost od nánosů nižší kultury a pozdvihnout ji k výšinám novoromantického ideálu. Smetanovo dílo také skutečně naplnilo tužby po moderním českém umění a zdálo se být proto samozřejmým příkazem uchovat tuto duchovní strukturu jako zákonodárnou pro další generace. V této situaci se objevili Fibich a Dvořák. Fibich se už ranými programními ouverturami, symfonickými básněmi, operou *Blaník* i osobními gesty jednoznačně zařadil pod prapor novoromantismu a jeho celý další vývoj se později zdál opravňovat mladého Nejedlého k hodnocení, které Fibicha kladlo dokonce nad Wagnera. Také raný Dvořákův vývoj vzbudil mimořádnou pozornost a mnohoslibné naděje, které však byly tím více zklamávány: z hlediska ideálu „vysokého umění“ se Dvořákova tvorba jevila stále víc jako „nečistá“, hudebně i ideově. Hudebně se Dvořák zdál být příliš vitální, jeho invence příliš elementární, vykazující až znepokojivě malý odstup od „nízké hudebnosti“. Právě na těchto reakcích lze pozorovat, jak se český ideál novoromantismu začal zabarvovat zvláštním druhem asketismu, obrazoborectví, jež mělo pak zpětný vliv na interpretace tvorby Smetanovy. Ideově se Dvořák „prohřešil“ především svým „slovanstvím“, které se v dobovém kontextu jevílo jako zásadně protismetanovské, přiznávající se k Pivodovi, Konopáskovi a k celému kulturně politickému kursu staročeské strany. I tento výklad měl své důsledky pro vyostřené interpretace Smetany i pro celé pojetí české hudby 19. a 20. století, především v důsledném odmítání všech neofolklorních tendencí, které dostaly trvalý punc konzervatismu a naturalismu. Pojetí Dvořáka jako Smetanova antipoda nakonec obsahovalo i vysvětlení údajně pomíjivé Dvořákovy domácí popularity a světové slávy: zejména v očích těch, kteří zdůvodňovali Dvořákův eklekticismus a syrové muzikanství, byl Dvořák nevyčteně přiřazen ke skladatelům z rodu Karla Komzáka a Františka Kmocha.

Je dnes sice zřejmé, že tato optika patří minulosti, ale zapomíná se přitom, že táž optika vytvářela i jistý obraz Smetany; některé jeho rysy přetrvaly, ačkoli tu šlo o spojité nádoby. Především máme na mysli puristické pojetí Smetanovy tvorby jako dokonale „čisté“ hodnoty, duchovní soustavy vzniklé jen a jen z imaginativních sil svého tvůrce, důrazně distancované od domácího prostředí (tj. především od české hudební produkce Smetanovy doby) a poukazující jen na sebe samu. I tento portrét Smetany jako zákonodárce české hudby, přinášejícího poselství, jemuž dlouho rozumělo jen několik málo věrných, i ten se rozchází s historickými fakty a kupodivu setrvale vzdoruje pohybu společenské praxe. Ta si totiž dávno Smetanu přivlastnila především jako důvěrně známého autora *Prodané nevěsty*, nejpobulárnějšího díla české hudby vůbec.

Nepochybně se mnohé vysvětlí, až domácí muzikologie přestane izolovaně vybírat z české hudby 19. století Smetanu, Dvořáka, Fibicha a bude schopna následovat onen způsob komparativního teoreticko-historického zkoumání celého kulturního milieu, jenž je už běžný v bádání o české literatuře a výtvarném umění.

**HLAVNÍ RYSY ČESKÉ HUDBY 60.—80. LET** Česká hudební tvorba této doby nastolila ve vývoji domácí hudební kultury novou kvalitu, a to především tím, že dovršila historický proces zrání prvků, které byly nadále považovány za ryze české: zmnožila je a vytvořila z nich souvislou duchovně hudební strukturu. Významně se podílela na vytváření emocionálně působivých, společensky aktivizujících nacionálních symbolů, brala si náměty a motivy, s jejichž pomocí vtiskovala do obecného vědomí dějinnou dimenzi češství. Docenila zvláštnosti české řeči a objevila v ní pramen melodicko-rytmické inspirace. Inspirovala se nápevnými rysy lidové písně i společenského zpěvu a zvláště silně inklinovala k lidovým a společenským tancům, využívajíc jejich modelů k tvorbě bohatě různých hudebních obrazů. Ve vztahu tvorby ke skutečnosti se všudypřítomně prosazovala idealizace, vysoký stupeň ozvláštnění výchozích podnětů a ve špičkových případech až gesto monumentalizace. Zejména vlivem Smetanovým a Dvořákovým byla do duchovní výbavy české hudby vložena dvojí, vzájemně se doplňující možnost základní směřové orientace, která byla zprvu předmětem sporu, ale v dalším vývoji se projevila jako stejně nosná. Smetanova tvorba vycházela ze středoevropského hudebního typu a nevybočila z etnického okruhu čistě českých inspirací, Dvořákova tvorba ukázala cestu k východu, na Moravu a dál směrem ke slovanským kulturám. V české hudbě let šedesátých až osmdesátých se odrazily i významné změny odehrávající se v hudební kultuře a hudebním myšlení v celoevropském rámci. Romantismus se svým ideálem a kultem novodobého individualismu dal vzniknout také na české půdě obecnému vědomí hodnotové hierarchie českých tvůrců, od vůdčích skladatelů k autorům druhého a dalšího sledu, od Mistrů k epigonům a eklektikům. I když toto typologické rozpětí tvorby bylo sjednoceno vůdčími nacionálními ideologiemi, přece jen se do popředí vysunovala část tvorby, která si vydobyla „avantgardní“ pozici a do níž si společnost vědomě projektovala své kulturně politické ideály. Pojem hudební dílo zde nabýval na váze a významu, zvláště v hudebních druzích opery, kantáty a tvorby orchestrální. Špičková díla charakteristicky tíhla k velkým formátům, k mocnosti účinnů, a jejich ústrojenství obvykle vykonávalo radikální tlak na interpretační kvalitu. Tvorba tohoto rodu se rychle nasycovala novotvory hudebního romantismu (zvláště v ohledu harmonickém), hudební řeč se ve srovnání s domácí tvorbou první poloviny 19. století výrazně obohacovala, zjemňovala i komplikovala, na druhé straně mnohonásobovala své demokratizační snahy: mimohudební obsahy jsou zde srozumitelně artikulovány pomocí hudebních citací, asociací, žánrových charakteristik a především pomocí nového zhodnocení povahy a funkce hudebního tématu. V rovině tematismu se na české půdě zřetelně dovršoval proces, který lze sledovat nejpozději od 18. století. Originalita skladatele a hudebního díla závisí nyní už na samotné originalitě hudebních myšlenek a na jejich charakterizační schopnosti. Pod patrným vlivem Berliozovy idé fixe, Lisztova monotematismu a Wagnerova leitmotivu se tématům začínají běžně přikládat mimohudební obsahy a celý dobový vztah k umělecké tvorbě je přednostně určován tímto tematickým hlediskem; zrající analytická praxe zde zakotvuje ono nazírání hudby, které v podstatě platí dodnes. V souvislosti s tím se také obsahově zhodnocovala variační technika, princip tematického kontrastu a podobnosti a obec-



ný princip evoluční, přednostně rozvíjený na půdorysu bohatě individualizované sonátové formy. Hudební dílo mělo působit především jako dynamické, bohatě obrazné dění a dobové reflexe nám dávají vědět o tom, jaká důležitost byla přikládána schopnosti hudby vytvářet dramatické hudební obrazy.

**NÁSTUP MODERNY** Na přelomu osmdesátých a devadesátých let 19. století začala vstupovat do českého hudebního života nová jména. Leoš Janáček se v letech 1884 až 1888 ohlásil jako kritik brněnských *Hudebních listů*. V *Kalendáři českých hudebníků na rok 1891* se objevil profil Josefa Bohuslava Foerstra s poukazem na jeho všestrannou hudební činnost. V roce 1892 na interním koncertě *Umělecké besedy* vzbudily pozornost skladby Vítězslava Nováka, Josefa Suka a Oskara Nedbala. V roce 1895, v souvislosti s koncertními pořady *Národopisné výstavy*, zazářil Karel Kovařovic jako dirigent i jako skladatel. V roce 1898 byla v *Daliboru* uveřejněna první kritika skladby Otakara Ostrčila. Jména zprvu nebyla dávána do souvislosti, pouze při Novákovi a Sukovi se v průběhu devadesátých let vynořovaly první známky poznání, že nová plejáda autorů přináší do české hudby zvláštní kategorii hodnot. Teprve mnohem později, kdy už autoři plně vyrostli a jejich tvorba na sebe zřetelně poukazovala, vynořil se poznávací termín moderna, který už dávno předtím vešel do běžného slovníku literárního a výtvarného.

Příčin pozdního „objevu“ české hudební moderny bylo více. V hudebním prostředí chyběly vnější signály, jimiž se v devadesátých letech přihlásila mladá generace literární (počínaje manifestem *Česká moderna*, 1895), nebylo zde chuti skupinově se sdružovat po vzoru mladých výtvarníků; snaha Ludvíka Lošťáka zformovat v roce 1896 „mladou hudební generaci v Čechách a na Moravě“ byla gestem jepičí životnosti. Domácí hudební kritika setrvale posuzovala nové zjevy z hlediska otcovství Smetany či Dvořáka a jen slabě se znala ke směrovým hnutím, která mocně proučila do českého kulturního prostředí let 1890—1918. Nové vrstvy české hudby si podržely poměrně vysokou míru spříznění s tvorbou dřívějších generací, téměř se zde neobjevil charakteristický „odpor k otcům“. V neposlední řadě působila i okolnost, že česká hudební moderna nesla v sobě silný spodní podtext romantismu, jenž uhlazoval ostří nových inspirací, tradicionalizoval postupně přicházející vlivy naturalismu, impresionismu, symbolismu, dekadence, secese a expresionismu.

Modernu zformovala především krize českého vlastenectví a pocit naléhavé potřeby nových duchovních jistot. Společná nejširší základna nacionalismu byla v devadesátých letech zproblematizována tak silně, že se v očích mladých umělců a intelektuálů jevila spíše jako bažina prázdného vlastenčení. Do duchovní výzbroje moderny vstoupil moment distance od společenského pořádku, v krajním případě moment vzpoury živěny hnutím sociální demokracie a anarchismu, jenž měl v českých krajích silné kulturní zázemí. (Sám název *česká moderna* nesl v sobě gesto hrdé distance: původně výsměšná parola zamířená proti „dekadentním“ básním byla přijata jako název nového proudu.) Hledání nových břehů dalo do pohybu řetězovou reakci přezkušování mnohých možností a podnětů. Zejména v kritické praxi F. X. Šaldy lze jako na dlani sledovat proces úporného zkoumání nosnosti kulturních jevů, jak se

vynořovaly na nejširším evropském dějišti od Paříže až k severským kulturám, od Anglie až po Rusko. Nový pohyb se vzdával úkolu komunikace s národním společenstvím, adresátem moderny se stal „moderní člověk“, ideál silné a citlivé individuality, zásadní negace tupého, požívačného měšťáctví. Tímto odpoutáním se od „hromadnosti“ (Šalda) nabyla moderna velkého vývojového zrychlení. Ve svých špičkových dílech, zejména v některých projevech výtvarných, dospěla již před první světovou válkou na pozice avantgardy.

**AUTORSKÝ OKRUH MODERNY** Hlavní silokřivky pole české hudební moderny vytvářela tvorba Novákova a Sukova, byl sem přitážen Foerster a dokonce pozdní Fibich, napětí v bloku moderny působili Ostrčil a Janáček. Pak zde byla vrstva autorů, kteří se přihlásili před první světovou válkou: zajímat nás budou především Vycpálek, Kříčka, Novotný, Vomáčka, Jirák a Jaroslav Jeremiáš. Nový proud tedy zdaleka nebyl generační záležitostí a uvážíme-li rozmanitost jmen, je nasnadě soud o pluralismu moderny. Původně byl tento pluralismus viděn jako nebezpečí pro českou hudbu, byly snahy vybírat z daných možností jen jednu autorskou linii jako jediné pravou. Velký vliv na taková omezování a osekávání měl rozestup hlavních účastníků českého hudebního života na dva názorové tábory, které se pak střetly ve zmíněném boji o Dvořáka; téměř všichni soudobí skladatelé byli tehdy hodnoceni podle příslušnosti k tomu či onomu táboru, což mělo za následek deformace hudebně kritické praxe. Po odstupu let, když už pozorujeme děje moderny jako uzavřené a známe další osudy jednotlivých aktérů, hodnotíme mnohost tvůrčích řešení jako podivuhodnou bohatost a čas moderny jako čas velké krystalizace idejí a invencí. Téměř v každém časovém průřezu let 1890—1918 se setkáme s mnohoznačnými situacemi, kdy vedle sebe vznikala díla různé genealogie, různého stylu a zacílení. Vezměme léta 1910—1912, v nichž Novák komponoval *Bouři* a *Pana*, Ostrčil *Impromptu* a *Suitu c moll*, nebo poslední roky války, v nichž Suk dokončoval *Zrání*, Janáček *Všlety pana Broučka*. Společná byla jen finální hranice: válečný šok znamenal konec moderny, poválečné republikánské nadšení a dvacátá léta nastolily novou situaci.

Porovnáme-li tvorbu nového autorského okruhu s kompoziční produkcí let 1860 až 1890, nejnápadnější změny zjistíme ve dvou případech: opera prožila svou první krizi, naopak se zvýšil význam kompozičních druhů dosud upozaděných, tvorby klavírní, písňové, komorní. V obou případech se za tímto hudebně druhovým pohybem skrývaly hlubší příčiny.

**PROBLÉM OPERY** Mluvit o krizi opery v čase velké Kovařovicovy éry v Národním divadle se zdá být podivné. A přece se v novinkové tvorbě děly změny, které znepokojovaly, a co víc, řada autorů se nyní od operní kompozice odvracela. Operu nepěstoval Suk, Novák k ní sáhl, až když měl rozhodující tvůrčí období za sebou, neoperním autorem byl a zůstal Vycpálek i Novotný, na operu tehdy nepomyslel Vomáčka a řada jiných se v té době obrátila k divadlu jen výjimečně. Opera ztratila pro mnohé přitažlivost. Možná že se tak stalo i proto, že z cizí produkce premiéro-

vané v Praze se dlouho nezjevilo nic, co by zbystřilo pozornost českých skladatelů. Kompoziční zájem už nemohly vzbudit pozdní premiéry wagnerovské a verdiovské, sporný byl vliv Charpentiera, Leoncavalla a Pucciniho, a teprve až v novém století se také u nás objevil Richard Strauss jako autor *Salome*, *Elektry* a *Růžového kavaltra*. V *Novém německém divadle* byl proveden i Debussyho *Pelléas a Mélisanda*, ohlas byl však nesrovnatelný se silou podnětu Straussova. Českých novinek bylo napsáno i provedeno hodně, ale okamžitého úspěchu dobyla pouze díla starší generace (Dvořák: *Čert a Káča*, *Rusalka*, Fibich: *Šárka*), v opeře se stále drželi autoři jinak už antikvovaní (Rozkošný, Bendl), zatímco tvorba nového autorského okruhu sdílela osud sporé životnosti a ocitala se v ohnisku protichůdných mínění. Za většinou posudků cítíme stín Smetanův a dlouho nebylo skutečně zřejmé, že nová tvorba nemůže jít v bezprostředních stopách Smetanovy hudebně dramatické estetiky a poetiky. Poměrná shoda názorů se vyskytla u Ostrčilovy aktovky *Poupě*, při níž byla vcelku výstižně konstatována příbuznost se smetanovským typem salónně konverzačním. Zato opery s látkami z vesnického prostředí byly příkře odmítány. Foerstrovu *Evu* odsoudil F. V. Krejčí jako dekadentní, Janáčková *Její pastorkyně* byla v *Národním divadle* dlouho pozastavována, stala se předmětem Kovařovicových retuší a Nejedlým byla zhodnocena jako projev naturalistického primitivismu. S Janáčkovými *Všlety pana Broučka* si kritika vůbec nevěděla rady a provedení Jeremiášovy opery *Starý král* bylo v *Národním divadle* odsouváno zejména z důvodu její „perverznosti“. Operní publikum i nemalá část kritiky toužila po zmnožování statků, které se nyní stávaly „českou operní klasikou“, vynořoval se rozpor mezi tradicí a soudobostí. Postrádána byla především heroická opera historická, ale žádné dílo mířící k tomuto žánru neuspokojilo, ani Novákův *Karlštejn*, vzniklý a provedený v čase světové války. Krize opery byla tedy také krizí stanovisek. Jen ztěžka se dostavovalo poznání, že česká opera si musí nutně brát jiné společenské funkce namísto dřívějšího úkolu národně sdružovacího, že její vztah ke skutečnosti musí být nutně jiný, než byl dřívější idealizační gestus a že sama pozice opery v soudobé kultuře se nutně mění.

**VZESTUP KOMORNÍ HUDBY** Určitou odpověď na tyto problémy dal znatelný přesun kompoziční pozornosti na pole tvorby klavírní, písňové a komorní. V mnohých případech to bylo vlastní pole zrodu nových invencí, oblast experimentů a zejména nejvhodnější instrument silnějšího individualismu, subjektivismu, nové citlivosti. V patrném sklonu ke komornosti však také vytušíme dobově typické hledání nového posluchače, toužení po komunikaci mezi autorem a „spřízněnou duší“, tedy po intimitě, atmosféře vhodné k osobní konfesi. Nová tvorba si rychle dokázala najít své interprety (pianista Václav Štěpán, pěvkyně Marie Musilová, *České kvarteto*, *České trio* aj.), měla k dispozici vhodné instituce (*Český spolek pro komorní hudbu*, *Spolek pro pěstování písně*, pořady *Umělecké besedy* a brněnského *Klubu přátel umění*) a v dobových pramenech objevíme svědectví o tom, jak silná bývala odezva; mnozí z mladé generace šli za písněmi moderny jako za „hity“ své doby a písně Novákovy se znaly tak dobře, jako se znaly nazpaměť verše Sovovy. Právě na tomto poli se hmatatelně a organicky projevily vliv Smetanův a Dvořákův, myslíme-li na romantické klavírní cykly Smetanovy,

na jeho klavírní trio a zejména oba kvartety, na vrcholná Dvořákova díla komorní. Jisté invence začaly charakteristicky prosakovat z jednoho hudebního druhu do druhého: artikulace volného verše moderních básníků podněcovala aperiodickou instrumentální melodiku, ideál komorního zvuku ovlivňoval orchestrální sazbu (navzdory dočasněmu mohutnění symfonického obsazení), píseň se naopak objevila v orchestrálním rouchu. Byla to obecná tendence, setkáme se s ní přednostně u Mahlera, Strausse, Debussyho a raného Schönberga.

**OTÁZKY STYLU** Ústřední otázky moderny jsou otázkami stylu. Považujeme-li pojem stylu za vhodný k vyjádření nadosobních dobových tendencí, zejména v případě jejich četnosti, kdy cítíme potřebu orientace v houštině nových podnětů a jejich ideologického zázemí, pak tento přístup je adekvátní právě moderně, typickému času stylové plurality. Přitom bude dobré mít na paměti, že tyto podněty se dostávaly do české hudby přelomu století v bohaté zprostředkovanosti a vytvářely smíšená skupenství, v nichž nelze přesně odlišit působnost jedné tendence od druhé. Nemá smysl pokoušet se určitá díla či dokonce autory přiřazovat k určitému -ismu, i když se s takovým škatulkováním občas setkáme v hudebním písemnictví. Ale musíme se také vyrovnávat se skutečností, že stylovým pojmům se v českém hudebním prostředí často přisuzovaly svérázné významy, někdy i s pejorativní příchutí.

Nejvlastnější jádro české hudební moderny se utvořilo srústem inspirací, které přinášel impresionismus, symbolismus, dekadence a secese. Vůdčí působnost měl nepochybně symbolismus, jenž u nás vůbec padl na úrodnou půdu a byl reflektován v celé šíři mladé české kultury jako radikální výzva studeně holému měšťáckému „realismu“ s jeho pozitivistickým kultem zdravého rozumu a utilitárním opojením pokrokem techniky a průmyslu. Geneze symbolismu může být příkladem, jak jisté ideje složitě putovaly Evropou, máme-li na mysli úlohu, kterou sehrálo dílo Richarda Wagnera. V Paříži bylo nejen podnětem pověstného skandálu v roce 1861, ale některé jeho stránky také vešly do vědomí prokletých básníků a byly transformovány do poetiky a ideologie symbolismu; když se pak poezie prokletých objevila i v prvních českých překladech, sotva někdo z básnické moderny tušil, že baudelairovské verše vděčí za mnohé wagnerovské inspiraci, tomu Wagnerovi, který u nás sehrál jistou úlohu už v letech padesátých a sedmdesátých. Albert Aurier finálně definoval v roce 1891 nové umění, mluvě o jeho ideismu, syntetismu, symbolismu, subjektivismu a dekorativnosti, v roce 1898 byla u nás publikována rozsáhlá stať F. V. Krejčího *K estetice symbolismu*, kde byla hudba pojata jako extrémní protipól exaktní vědy, jako ideální umění schopné jít mnohem hlouběji k iracionálním, intuitivním, citovým složkám lidského vědomí než malba a lyrika. Hudba byla skutečně hybatelem idejí o spojování a propojování druhů umění, z její podstaty pramenily teorie synestetismu a samo slovo hudba se stalo jedním z vůdčích symbolů symbolismu. U nás zejména lyrika Sovova, Březinova a Hlaváčkova nabyla na citlivosti ke zvukovým kvalitám verše a byla prostupována světem zvuků a hudby, kde i jména hudebních nástrojů nabývala poetických významů. Právě v této atmosféře se ustalovala duchovní spojení mezi českou modernou literární, výtvarnou a hudební, kde určité invence volně pře-

cházel druhovými hranicemi umění. Ještě i mladší hudební generace začínala ve jménu symbolismu, který ji vedl po vrcholech moderní poezie a naučil ji znát i takové zjevy, jakými byli Konstantin Balmont a Valerij Brjusov. Ale sunuly se sem i další příbuzné duchovní proudy, především „pocit doby“, nazývaný dekadencí. I když i on měl své kořeny ve Francii druhého císařství, jeho melancholická paralela mezi zemlením rozpadající se římské antické kultury a nemocností moderní civilizace šla celou kulturní Evropou konce století a také u nás budila hlubinné inspirace a módní gesta. V. F. Krejčí chápal dekadenci jako chorobu, zhoubný prvek ničivého společenského rozkladu, který musí společnost ve svém vlastním zájmu překonávat a hubit, jakkoli jej umělci jistého typu žijí pro bohatství poskytovaných intelektuálních rozkoší. Šalda naopak viděl v dekadenci „skutečnou záhadu života, složitý, zadržlý uzel otázek, které vždycky mučily lidstvo“ a dovozoval, že dekadence není ničím jiným než vyvrcholným individuálním kultury, dovršením procesu duchovní emancipace vědouceho tvůrčího individua od dožívající společenské formace; termín je tedy třeba chápat „naruby“ a odlučovat od něho významy, jež mu přikládá měšťák útočící na každé nové umění jako nebezpečné, nemocné, rozvratné. V každém případě u nás dekadence přiostrčila otázky, jež by tak jako tak musely přijít ke slovu, především problémy subjektivismu, artificialnosti a výlučnosti moderního umění. I když v české hudbě nenalezneme takové protagonisty dekadence, jakým byl až do morku kostí zejména Jiří Karásek, vzdálené či pozdní ohlasy snadno vystopujeme v průběžném vývoji řady autorů a skladatelské mládí se ještě před první světovou válkou rádo stylizovalo do dekadentní pózy a módního bohémství. V první dekádě nového století přibyl k tomu všemu vliv secese, která sama vstřebala rozmanité podněty a prosadila se alespoň načas jako skutečně slohotvorné hnutí, aktivně reagující na reálné kulturní potřeby velkoměstského životního prostředí, jemuž dokázala vtisknout jednotící stylizační pečeti. Ačkoli byl fenomén secese primárně spjat s hmotnou, především s užitkovou městskou kulturou, kde formoval sféru veřejného i soukromého života, je nepochybné, že jeho rysy se zrcadlily v dobové literatuře a hudbě, přičemž nemyslíme jen na vliv pregnantních námětů, motivů a gest, ale i na tak konstitutivní momenty, jakým byl secesní ornament. Byla-li Praha jedním z nejvýznamnějších evropských center secesní kultury, pak ani hudba nemohla uniknout její vazbě: zněla v secesním prostředí *Smetanovy síně*, operní díla byla v *Národním divadle* hrána v secesních dekoracích, notová vydání byla secesně zdobena, nová díla předních pražských skladatelů vznikala v secesních interiérech a jestliže se po Praze mluvilo o „secesním“ typu moderní emancipované ženy, pak jím nebyla jen Růžena Svobodová, ale také Ema Destinová. Přibližně v téže době však česká hudba asimilovala ještě jeden podnět, geneticky zdánlivě odlišný, totiž impresionismus. Připomeňme však, že impresionismus přicházel do Čech v patrném, zhruba dvacetiletém opoždění a dostával se tak do specifických souvislostí, a uvažme též, že sama tvorba Debussyho je výrazně ovlivněna symbolismem a nese dokonce patrné vlivy secese. Tím spíše je problematické mluvit o českém hudebním impresionismu, míní-li se termín doslova a chce-li se vykládat přímými příklady k povaze pláten francouzských impresionistů anno 1874. Kvalita české hudební moderny, která byla signována jako impresionismus, je neod-

myslitelná od jiných stylových tendencí a mají na ni vliv pravděpodobně i ryze domácí vývojové proudy, myslíme-li na typické „preimpresionismy“ v díle Dvořákově a Fibichově.

**HLAVNÍ RYSY ČESKÉ HUDEBNÍ MODERNY** Působnost těchto sdružených podnětů se projevila především v rovině látkové. Do české tvorby proudily obsahy prostředkované moderní literaturou a výtvarnou kulturou, ale objevíme zde v nové interpretaci i náměty a motivy v českém prostředí dávno zdomácnělé. Pro příklad srovnajme Fibichovu a Novákovu symfonickou báseň *Toman a lesní panna* dle Čelakovského: Fibich tuto látku komponoval v roce 1874 jako výpravnou národní báj, bez přílišné akcentace jejího tragického závěru, Novák v letech 1906—1907 jako osudové drama lidské vášně, s inspiračním pozadím Strausovy *Salome*, francouzského dekadentního romanopisectví a Ropsových erotických kreseb. Jiný příklad: Smetana vytvořil v roce 1875 báseň *Z českých luhů a hájů* jako mánesovské paní krajiny prosycené národní symbolikou, Suk komponoval v rámci své *Pohádky léta* (1907—1909) hudební obraz *Poledne* jako böcklinovskou imaginaci pradávného, praslovanského ritu. Srovnáme-li tvorbu doby budování *Národního divadla* s tvorbou moderny, pak vztah k přírodě je zde vůbec jedním z klíčových faktorů. Smetanovská a dvořákovská generace proteplovala přírodu důvěrně českými kontexty, a teprve moderna vlastně nastolila ono původní romantické gesto útěku jedince do přírody, splývání s přírodou. Dílem nadměru typickým je Kříčkův písňový cyklus *Severní noci* na slova V. Balmonta, zejména první píseň, která řadou tiskových vydání zpopularněla: širému, temnému nočnímu oceánu pyšně kraluje albatros, symbol svobody v osamění. („*Jaká slast být silný a pyšný a věčně volný, věčně sám tu být!*“) Teprve zde, na přelomu století, česká hudba zadychtila po dálných krajích, teprve nyní přicházela k platnosti ideologie panteismu, stavy přírody se prolínaly se stavy lidského nitra a lidské touhy, naděje a vášně se promítaly do přírodních dějů. Nápadně zesílená introspektivnost byla ostatně obecnou tendencí, všude se setkáme se subjektivizací látek, s hojným výskytem „ich-formy“ a s autobiografičností. Velký důraz byl položen na smyslový účín hudby. Skladatelé objevovali emotivní náboj zvukové barvy, tu a tam zjišťujeme první známky práce s ténbrem jako novým parametrem hudby, instrumentace nabývá v každém případě na důležitosti, začíná se komponovat přímo ve zvuku. Vládne také snaha po mocnosti a skvělosti hudby, zejména v orchestrálních partiturách se klade důraz na dekorativnost a luxusní výbavu hudebního celku. Ve srovnání s jadrnou mluvou Smetanovou a Dvořákovou nabývá hudba moderny na rafinovanosti: hudební časoprostor už neubíhá ve vymezených vrstvách svrchního melodického hlasu, středové výplně a basového základu, začíná se prosazovat kontinuum vytvářené ornamentální spleť zvukových prvků. Symbolizace hudby vede k dalšímu mocnému zvýznamnění tématu a tematické práce. Témata-symboly jsou modelována s výsostnou pečlivostí a z množiny témat obvykle vyrůstají nadřazené melodické tvary, které pak putují skladatelskou tvorbou ve funkci personálních identifikací, autorských monogramů.

**OTÁZKY FOLKLÓRU** Zcela zvláštní kapitolu tvoří vztah moderny k folklóru. Česká, resp. pražská literární a výtvarná moderna se etablovala v druhé polovině devadesátých let pod jednotčím praporem odporu k naturalismu, jenž byl v domácích podmínkách také bojem proti národopisnosti české kultury. Pochopíme to, když připomeneme, že jedním z následků *Národopisné výstavy v roce 1895* bylo rozpoutání salonní horečky tzv. svérázu, kultu *krojů, výšivek a celé hmotné i duchovní kultury vesnického lidu*, kam se napřela velkovýroba výtvarného, literárního a hudebního kýtce. Toto zmódnění a zmarnění lidové kultury vzbudilo kritickou ostražitost moderny proti případným rezonancím českého soudobého umění s folklórem a tato rezerva spojovala umělecké a kritické osobnosti jinak nepřfbuzné či přímo antagonistické. Nejdůsledněji pronásledoval mrštíkovské, mahenovské a uprkovské folklorismy Šalda, mnohokrát se ozval satirickým šlehem Machar („*Národní barvy, papír, kraj a zpěvy, my národnost už vtlučem do všeho*“) a dokonce i Miloš Jiránek, jenž měl k folklóru důvěrný empirický vztah, rezumoval v roce 1909 české „*národopisné nedopatření*“, slepou uličku, která mu při pouhém pomýšlení naháněla husí kůži. Z výtvarníků a architektů, kteří akceptovali folklór, nebyl vzat na milost nikdo, ze spisovatelů jediný Petr Bezruč, výjimka potvrzující pravidlo, zjev ojedinělý, taxovaný termínem primitivismus ve smyslu syrové rudimentárnosti a absolutní původnosti. Tím si lze také vysvětlit ostražitost Nejedlého (a nejen jeho) vůči Novákovu moravskému období a jeho vlivu na mladší skladatelskou generaci, zejména pak dlouhodobé odmítání Janáčka Prahou a zvláště pak odpor a rozpaky vůči *Její pastorkyni*. Folklorismus se jevil jako nepřijatelný naturalismus, přinejmenším jako zbytečná okrasa a nadbfhání móde. Stylově konstitutivní význam novákovských moravismů a celý zjev Janáčkův začal být chápán později, zejména v souvislosti s novými jevy meziválečné kultury.

**ROZPAD MODERNY** Hnutí moderny kulminovalo kolem roku 1910 a v téže době se také začaly hlásit ke slovu sly odstředivé či přímo opoziční. Na literárním a zejména výtvarném poli byl tento proces tak radikální, že dovoluje rozlišit generaci devadesátých let jako generaci moderny a generaci let předválečných jako generaci avantgardy. V české hudbě byly „odchody z moderny“ komplikovanější, měly poněkud jiné motivace a vůbec lze říci, že mezi vývojem literárním a výtvarným na straně jedné a hudebním na straně druhé se v tom momentu objevily disociace, které brání vést stylové paralely. Setkáváme se zde se dvěma novými tendencemi. První byla vědomým krokem zpět, především ke Smetanovi jako hlubině jistot, která měla ochránit českou hudbu před údajně rozkladnými vlivy „modernismu“. Druhý proud vytvářel napětí v bloku moderny negací jejího pozdně romantického základu.

Heslo „zpět ke Smetanovi“ bylo různě motivováno a pod jeho egidou také nehledjme souvislejší tvůrčí produkci: máme zde co činit s náznaky a roztroušenými počiny, jejichž váha byla ovšem částí dobové publicistiky uměle zvyšována, zvláště v průběhu první světové války, v čase smetanovského kultu. Programovější ráz mělo snad jen snažení mladého Otakara Jeremiáše, kde také díky zveřejněné korespondenci s Ostrčilím můžeme poznat pohnutky, které autora a snad i jiné vedly k přesvědčení o potřebě kroku zpět. Znamenal nejen návrat k národním látkám, ale také

k atmosféře nekomplikovaného optimismu a k zjednodušené hudební řeči, v níž měly vůdčí úlohu vědomé smetanismy. Zajímavý je v tomto smyslu melodram Otakara Zicha *Romance o Černém jezeře* na slova Nerudova (1907), kde hudba sleduje básnický text způsobem stylové montáže: úvodní náladový obraz hovoří řečí moderny, v okamžiku obsahového zářezu se zde exponuje fibichovská hudební plocha, která plynule přechází do typických smetanismů (včetně názvuků *Vyšehradu* a citace písně *Kdož jste boží bojovníci*), aby se pak od tohoto vrcholového místa odehrál opačný postup Smetana – Fibich – moderna. Takovéto dovolávání se „národních klasiků“ mohlo v určitých případech působit přirozeně a účinně jako zvláštní případ žánrové charakteristiky, ale vůdčí motivace byla obvykle hlubší. Z odstupu doby se zde setkáváme s prvními vlašťovkami pozdějšího poválečného hnutí českého hudebního tradicionalismu a konzervatismu jako jeho militantního jádra, které si v důrazné opozici vůči „zbloudilým modernismům“ a „cizím vlivům“ nárokovalo být zdravým kmenem české hudby.

Druhý proud přinášel pozitivní alternativy moderny a také on významně přesáhl rok 1918, právě tím, že šel mimo novákovsko-sukovská řešení, za ně či proti nim. Byl to proud velice rozmanitý a s výjimkou Janáčka jej nelze identifikovat s ucelenými autorskými komplety: v tvorbě většiny autorů včetně Ostrčila nalezneme jak tendence odstředivé, tak dostředivé. Bylo tomu tak zejména mezi mladými, jejichž raná tvorba příznačně kolísala mezi „věrností“ a „vzpourou“, pokud šlo o vztah k estetice, poetice a celému ideologickému podhoubí tvorby Sukovy a zejména Novákovy. Typickým případem byl v tomto směru Jaroslav Jeremiáš, velice nadaný, planoucí ideály, ale divoce bloudící a osudně závislý na zhoubném vlivu přátel: někdy mu byla moderna málo dekadentní, toužil jít dál než Strauss se *Salome* a *Elektrou*, jindy dovedl napsat čisté drobnotvary předjímající jiskřivé nezvalovské šansony a v roce 1913 melodram *Raport* na slavnou báseň Fráni Šrámka, jenž mohl dobře vzniknout v prostředí *Proletkultu* třicátých let. Také mladý K. B. Jiráček napsal na jedné straně operu *Apollonius z Tyany* na text Jiřího Karáska, na druhé straně dospěl ve svých mahlerovských písňových cyklech k vyostření hudební řeči v souvislosti s rostoucími dispozicemi k ironickému pointování, ale také k polohám vzdušné, jemné lyriky, nezatěžkané symboly a přemírou významů. Zato vývojová křivka Ladislava Vycpálka, Jaroslava Novotného a Boleslava Vomáčky jako nejvěrnějších Novákových žáků byla rovnoměrná a jen krok za krokem mířila vně moderny. Vycpálek už v době předválečné a válečné dospěl k osobitosti, která se dovedla prosadit i vedle tvorby dalších generací, Novotný a Vomáčka dospěli z původních novákovských východisek až na pomezí expresionismu. Uvedeme-li tyto rozmanité případy do souvislosti s dobovou tvorbou Janáčkovou a Ostrčilovou, vytušíme společnou motivaci útěku od romantismu. Dostavovalo se poznání, že česká hudba vytvořila na přelomu století duchovně strukturu, která byla ve své nejhlubší podstatě „umělým rájem“, artificiální entitou, která se dotýkala života prostřednictvím víceznačné symboliky, médiem subjektivity, idealizace, stylizace. Bohatá stavba moderny se v mnohých očích začala jevit jako superromantická kulisa, věci se měly změnit ve prospěch přímočařejších, konkrétnějších a také sociálně kritičtějších vztahů tvorby a skutečnosti.



NOVÁK A SUK Do magického kruhu moderny byli vtaženi umělci rozmanité konstituce. Moderně se na konci života přiblížil Dvořák, míníme-li secesní ladění *Rusalky* a exotismus *Armidy*. Souvislosti s atmosférou moderny nacházíme v pozdní tvorbě Zdeňka Fibicha, jehož romantická dispozice byla v devadesátých letech obohacena o subjektivismus a erotismus. Moderna silně rezonovala v tvorbě Josefa Bohuslava Foerstra, máme-li na mysli jemný psychologismus opery *Eva*, delikátní, až překultivované pastely některých orchestrálních suit, meditativní vizionářství čtvrté symfonie a zejména nádherné tři zpěvy shrnuté do cyklu *Čisté jitro*, jeden z vrcholů české moderní písně. Pro některé skladatele znamenala moderna životní šanci, které se pak ve svém dalším vývoji pohříchu vzdali a ztratili tak sami sebe; jmenujme především Jaroslava Křičku. Jiní si vybrali z moderny spíše jen povrchové znaky, módní rozbolestnění, splín či bohémství, jako například Rudolf Karel. Centrální ohnisko české hudební moderny představuje ovšem nepochybně tvorba Vítězslava Nováka a Josefa Suka: na ni především myslíme, vyslovujeme-li termíny „moderna“ nebo „umění kolem roku 1900“, především ona jim dává smysluplný obsah a prostředkuje autentické odpovědi na stěžejní estetické a sociologické otázky.

V první řadě je zde udivující fakt, že tvorba obou autorů, přinášející do české hudby tolik novot, se opírala o spolehlivý kádr oddaných posluchačů a aktivních ctitelů, nalézala spontánní odezvu v různých prostředích, jak u lidí jinak nepřivykklých styku se soudobým uměním, tak i u čtenářů *Moderní revue* a návštěvníků exkluzivních výstav v Kotěrově secesním pavilónu v Kinského zahradě. Popularita Nováka a Suka pramenila především ze způsobu, jakým se etablovali v českém hudebním životě. Oba byli Dvořákovými žáky, což samo znamenalo mnoho, oba nasadili u kořenů romantismu (Novák inspiracemi byronovskými, Suk svým rozdyčeným lyrismem), psali drobnotvary ve stylu hudebních příloh *Zlaté Prahy*, jimiž snadno pronikali ke sluchu doby, a oba ve svých rozhodujících letech akceptovali Dvořákovu východní orientaci. Pro Nováka mělo klíčový význam objevení Moravy v roce 1896, pro Suka spolupráce s Juliem Zeyerem na slovenské pohádce *Radúz a Mahulena* (1897—1898). Tato napojení na tradici činila srozumitelnou i Novákovu a Sukovu zralou tvorbu a bylo by možné dokázat, že její hudební řeč, která tak vzrušovala současníky svými výboji, vznikla kultivací a „modernizací“ tradičních východisek. Oba byli a zůstali bytostnými romantiky (Suk „ženského“ a Novák „mužského“ charakteru) a tato dispozice se projevila také a zejména vysokou mírou stylizace folklórního materiálu. V Sukově případě to byla stylizace a idealizace tak radikální, že po původních inspiracích zůstaly jen vzdálené stopy; Sukův svět je uzavřený a důležité místo v něm má symbolika přírody, pradávnosti, fantazijní pohádkovosti. U Nováka jsou folklórní vlivy konkrétnější a stadia přetavování těchto prvků lze dopodrobna sledovat od úprav a nápodob přes ohlasy až k stylizaci; Novákův vztah k folklóru je v podstatě vztahem moderního člověka přelomu století, lákaného exotismu, a v Novákových vrcholných dílech jsou stylizované folklórní prvky kořenou ingrediencí autorské hudební řeči. Suk byl umělcem výsostně introvertním; ačkoli jako člen *Českého kvarteta* poznal Evropu tak zblízka jako nikdo z českých skladatelů, nic z toho nenalezlo nápadné místo v jeho tvorbě, která zůstala věrna prvotním instinktům. Novák byl naopak typem výsostně extrovertním, jeho tvorba živě reagovala na celou škálu dobových podnětů a z jeho díla by bylo možné sestavit katalog námětů, motivů, inspirací a inklinací, které byly obecně typické pro čas moderny. Ačkoli způsob hudebního myšlení obou umělců byl v podstatě odlišný (Novák silně tíhnul k monotematismu, Suk k polytematismu), tvořili ve vzájemném duchovním kontaktu a snad nejtěsněji se k sobě přiblížili díly vrcholnými, klavírní básní v tónech *Pan* a symfonickou básní *Zrání*; není asi náhodou, že ústřední motivy těchto děl lze sloučit do simultánní struktury. Teprve jejich poválečný vývoj se rozešel: Suk (z. 1935) se odmlčoval a jeho *Epilog* je úctyhodným monumentem moderny, která se přezila, Novák (z. 1949) nerezignoval a dokázal se po svém vyrovnat se skutečností, že vývoj české hudby uchopili do svých rukou jiní. Osobní pozice obou v hudebním životě zůstala nicméně podstatná.

OSTRČIL A JANÁČEK Bezkonkurenční vliv novákovsko-sukovské moderny zastínil až do roku 1918 odlišné koncepce a teprve z odstupu času můžeme docenit perspektivnost Ostrčila na straně jedné a Janáčka na straně druhé. Ostrčil odmítl možnost školení na pražské konzervatoři a stal se soukromým žákem a brzy i důvěrníkem Fibichovým, ale Fibichův vliv na jeho kompoziční zrán

byl poměrně krátkodobý. Obecně se uvádí, že rozhodujícím způsobem zapůsobil na mladého Ostrčila Gustav Mahler a podle Nejedlého se tvrdí, že i tato skutečnost jej stylisticky a světonázorově odlišuje od Nováka a Suka. Ostrčil se opravdu exponoval pro Mahlera jako výkonný umělec a v jeho tvorbě opravdu nalezneme mahlerismy, počínaje *Baladou českou přes Osířelo dítě až k Suito c moll*; je to ovšem Mahler diminovaný a deromantizovaný, zbavený nejpříznačnějších extrémů a hlubinných filozofických kontextů, zatímco u Suka sice neexistují exemplární mahlerismy, nicméně je to právě Suk, jehož symfonická tvorba silně rezonovala s podstatou Mahlerova umění. Na druhé straně se ani Ostrčil nevyhnul Straussovu vlivu (zejména v opeře *Kunálový oči*) a svými *Třemi písněmi* dokonce zabočil i do duchovního hájemství novákovské moderny. Charakteristické znaky Ostrčilova typu, zejména ty, které předjímalý poválečné tendence, hledáme v jiných rovinách. Prostřednictvím Ostrčila si české hudební prostředí nejsilněji uvědomovalo, že nastává doba loučení s romantismem, s jeho literárností, emotivností, smyslovostí, exaltovaností a zálibou v přírodních inspiracích. U Ostrčila se nejvýrazněji setkáváme s příznaky návratu k absolutní hudbě, se snahou pročistit hudební řeč a navrátit jí „klasicistní“ uměřenost a objektivnost. (Mimoходом, v roce 1912 publikoval Šalda stať *Novoklasicismus*, v níž se mluví o „hnutí uměleckého dneška, které chce vrátit racionalismu ten podíl, který mu v básnické nebo umělecké tvorbě náleží“ a připomíná se potřeba „abstraktní smyslové jednoty“, myšlenkové kázně a logiky.) Položíme-li vedle sebe partituru *Suity c moll* a *Zrání*, je nápadně odlišný už sám optický vjem hudební sazby, struktury, metriky, rytmiky a zvukové hustoty. Ostrčilův orchestr má tvrdší zvuk a ostřejší barvy, zřetelnější kontury, jednodušší dynamiku a přímočařejší rytmiku. Jsou to sluchově nápadné znaky, východiska k poválečným partiturám *Léta*, *Křížové cesty* a orchestrálních interudií opery *Honzovo království*, kde se už plně prosazoval Ostrčilův expresionismus.

Jinak a ještě radikálněji zaútočil proti romantismu Janáček, což ovšem vidíme teprve dnes, máme-li zažitu celou jeho tvorbu a jsme-li schopni objektivní retrospektivy. Z hlediska pražské kulturní výspy se Moravan Janáček jevil zprvu jako svěhlavý hudební kritik a národopisný pracovník občas i komponující (viz jeho „obrázek z moravského Slovenska“ *Rákós Rákóczy*, provedený v *Národním divadle* 1891), posléze jako podivínský naturalista, jehož folklórní teorie se vracely až někde k Pivodovi a Konopáskovi. Zbavíme-li termín naturalismus jeho pejorativnosti, může nám skutečně osvětlit některé stránky Janáčkovy zrání, zvláště když je dáme do souvislosti s hnutím literární a výtvarné Moravy devadesátých let a jeho zájmem o Zolu a ruský kritický realismus. V Janáčkově nápěvkové teorii, resp. v terénním sbírání nápěvků mluví, se nepochybně zrcadlí experimentální techniky naturalismu (připomeňme například bratry Goncourty, kteří soustavně ukládali do „herbáře poznámek“ dialogy, výroky a slova zaslechnutá v různých životních situacích a prostředích), naturalismus byl zřejmým úvodním stadiem Janáčkovy sociálního kriticizmu a jeho ideálu nahé životní pravdy. Ačkoli Janáčkův vývoj povrchově navazoval na Dvořáka a ve folklórním ohledu protínal dráhu Novákovu, viditelně se vymykal tehdejšímu stavu a zacílení české kultury; „moderní Praha“ našla cestu k Bezručovi, ale dlouho nechápala autora sborů *Maryška Magdónova* a *Sedmdesát tisíc*. Pokud bychom chtěli přece jen nalézt globální souvislosti, pak lze termín naturalismus (který dodnes neztratil na pohoršlivosti) nahradit termínem antiromantismus a Janáčkův vývoj interpretovat jako radikální, mezní a časný případ postojů, které jsme zjišťovali u předválečné generace a Ostrčila. Janáčkův antiromantický (mimo jiné i antiwagnerovský a do určité míry i antimetanovský) radikalismus, pramenící zčásti ze zvláštního kulturního osvětlení Moravy, zčásti z čistě osobních dispozic, se nevyjevoval jen v ideologické a estetické rovině, ale měl také radikální důsledky pro poetiku autorovy tvorby, tedy pro samo formování hudby. Míjíme zde především uvolnění až negování evolučního principu, na němž stála celá hudba devatenáctého století. Prakticky všechny hlavní, nejnápadnější rysy, které byly předmětem ostré dobové kritiky nebo rozpaků a později shledány jako typicky janáčkovské, zakládají se nějak na této neevolučnosti. Zhruba od devadesátých let se v Janáčkově tvorbě prosazovaly takové vlastnosti, jako schopnost zkratky a okamžitého zamíření k jádru věci odbouráváním expozičních úseků, hojný výskyt principu opakování, bezpřechodové, montážní řazení kontrastů, namísto modulačních spojů prosté tóninové skoky a tím vznikající terasovitá tektonika a forma. Řečeno z hudebně psychologického hlediska, u Janáčka vládne vůle neustále udržovat a živit vysoký tonus hudby a tato klíčová dispozice vedla tohoto umělce k horizontům, kam nedosáhl žádný z jeho současníků.

TVORBA ČESKÝCH NĚMCŮ 1860—1918 Byl-li v českých zemích zahájen od poloviny 19. století proces nacionálně kulturního větvení, pak lze předpokládat, že také německé hudební prostředí žádalo novinkovou tvorbu od domácích autorů a že se tak postupně tvořila jistá zásoba kompoziční produkce. Také v německém národnostním okruhu vznikaly opery, symfonie, symfonické básně, díla vokálně orchestrální a komorní, nalezneme zde všechny typy a druhy tvorby, s dlouho platnou výjimkou melodramů a baletů. Obraz této produkce, jak se jeví podle zatím dosažitelného průzkumu, je nicméně nesrovnatelný s českou tvorbou. Díla „krajanů“ vznikala ad hoc bez vzájemné návaznosti, byla spjata s úzce místními podmínkami, velký a stálý odliv talentů za hranice připravoval české Němce o možné špičkové zjevy. V českých zemích zůstával jen skladatelský průměr: autoři místního formátu, církevní skladatelé, komponující interpreti, sběratelé a upravovatelé lidových písní, autoři salónní hudby, učitelé píšťic instruktivní literaturu a hudbu pro domácí nástroje. Jejich četná a z profesionálního hlediska nepochybně slušná produkce nemohla konkurovat celistvému, dynamickému a mnohvrstevnému organismu české hudby. Navíc se zdá, že nesměřovala ani k výraznější nacionalizaci: objevují se tu sice sbory opěvující vlast, národ a jazyk, příležitostně lze najít „prolog s hudbou“ oslavující německou řeč a pseň, avšak není tu ani stopy po ustáleném rejstříku vlasteneckých námětů, po historické a místopisné symbolice, typické pro českou hudbu šedesátých až osmdesátých let. V hudebním životě českých Němců zastupují tuto funkci pouze úpravy lidových písní z německých oblastí Čech, zatímco kantátová tvorba byla setrvale představována Haydnem, Händelem a Mendelssohnem, náměty symfonických básní byly nezávazné (*Ein Waldmärchen*, *Jugend*) a také za názvy oper lze většinou očekávat jen obecně romantické příběhy.

Bližší představu o problematice a úzké autorské základně si učiníme na příkladu operních novinek provedených od doby otevření pražského *Nového německého divadla* do nástupu Zemlinského. Blíže neznámý pražský autor Albert Kauders měl v roce 1887, tedy ještě v *Zemském německém divadle*, premiéru opery *Der Schatz des Rhapsodisten*, jež byla dvakrát reprizována v roce 1888 v *Novém divadle*. V roce 1889 byla premiérována velká opera *Eddystone*, kterou napsal vynikající pražský wagnerovský tenorista (a podle recenzí též wagnerovský epigon) Adolf Wallnöfer; opera se dožila čtyř repríz. V roce 1894 provedl Neumann ve čtyřech představeních jednoaktovku *Die Heimkehr* Ludwiga Grünberga, skladatele několika klavírních a písňových sbírek vydaných v Německu, autora komorních skladeb a jedné symfonie (1874), vesměs publikovaných u firmy Breitkopf & Härtel. V roce 1895 měl další premiéru Albert Kauders (opera *Walter von der Vogelweide*, 2 reprízy). V následujícím roce zazněla v šesti představeních opera koncertního mistra *Nového divadla* Franze Kohouta *Stella*. Významný organizátor pražského hudebního života a vlivný zaměstnanec pražského místodržitelství Rudolf Freiherr Procházka zadal Neumannovi operu *Das Glück*; premiéru měla 1898 ve Vidni. V Praze byla provedena poprvé 1899 a postupně se dožila 13 repríz. Pražský kapelník a operetní autor Anselm Götzl napsal s Richardem Batkou komedii *Zierpuppen*, provedenou 1905 a do roku 1908 ještě patnáctkrát. Patrně o něco významnější byla tvorba kapelníka Leo Blecha. Za jeho pražského působení zazněly v *Novém německém divadle* tři opery na Batkova libreta: *Das war ich* (premiéra v Drážďanech 1902, v Praze sedm představení v letech 1902—1904), *Alpenkönig und Menschenfeind* (premiéra v Drážďanech 1903, v Praze deset představení v letech 1903—1905) a *Aschenbrödel* (premiéra a dalších pět představení v roce 1905).

**NĚMECKÁ HUDEBNÍ PRAHA** Pro samotné Němce byla domácí tvorba vcelku okrajovou záležitostí, jejich kulturní ctižádost směřovala k podporování a pěstování umění v nejširším smyslu, především umění divadelního. Divadelní domy byly vizitkou českého německví a zejména v Schillerovi a Wagnerovi našlo toto německví svou nejvlastnější duchovní oporu. Počty wagnerovských provedení, jak je známe z pražského a brněnského provozu, byly úctyhodné: za prvních deset let existence *Nového německého divadla* bylo uskutečněno téměř 300 wagnerovských provedení, zatímco Verdi byl hrán přibližně 100 ×, Mozart 90 ×, a podobné proporce vykazují i repertoár *Městského divadla* v Brně, kde Wagnerovy opery měly v letech 1882—1905 přes tři sta provedení. Wagner se stal pro české, zejména pražské Němce „*souhrnem německé hudby*“ (Batka) a toto wagnerovství se zdaleka neomezovalo jen na úzký okruh hudebníků a zasvěcenců: v anketě týkající se kulturních poměrů německé Prahy v roce 1900 (*Prager deutsche Worte*) zmiňovali náhodně vybraní obyvatelé Wagnera a postavy z jeho oper jako jevy patřící neoddělitelně k pražské německé kultuře. Silný intelektuální podnět pro hudební orientaci českých Němců přinesly přednášky na pražské univerzitě, konané Quidem Adlerem v letech 1886—1898. Patrně nezamýšleným, nicméně zřetelným výsledkem Adlerova pražského působení bylo, že se hudební povědomí pražských Němců obrátilo zády ke své nejbližší minulosti z období „böh-misch“ i z let utrakvismu a přiklonilo se k německému baroku, klasicismu a romantismu jako ke své jediné autentické tradici.

V Praze se také zvláštním způsobem utvářely vztahy mezi německým a českým hudebním životem. Zdejší německví se sice po roce 1860 izolovalo od českého kulturního prostředí, ale toto ostrovanství bylo stále více prolamováno, především holou nutností jisté organizační kooperace. K hlubšímu průlomu oboustranných bariér došlo nicméně až na přelomu století, a to ve všech uměleckých oborech. V hudební oblasti byly tehdy obě hudební Prahy upoutány společným zájmem o tvorbu Richarda Strausse a Gustava Mahlera. Oba tito skladatelé měli v Praze řadu významných provedení, která nezřídka sami dirigovali a zejména při těchto příležitostech se stávali středem pozornosti německých i českých hudebníků. Zatímco Wagner obě Prahy spíše rozdělával, Strauss a Mahler je spojovali a těžko lze rozhodnout, kdo z nich měl v Praze větší ohlas. Pražské mahlerovství mělo nepochybně podstatnější dlouhodobé důsledky: vytvořilo příznivé předpoklady pro časně přijetí tvorby Arnolda Schönberga a do jeho atmosféry také organicky zapadl příchod Alexandra Zemlinského v roce 1911. Zemlinsky, nadšený mahlerovec, Schönbergův učitel a švagr, nebyl jen vynikajícím dirigentem a pedagogem, oceňovaným stejně tak Němci jako Čechy, ale také pozoruhodným skladatelem; je jinou věcí, že jeho tvorba nezaslouženě zapadla (zejména pro autorův macešský vztah k vlastním dílům) a začala být doceňována teprve v souvislosti s obecnou vlnou zájmu o evropské umění přelomu století. V Praze napsal Zemlinsky řadu skladeb, vedle oper *Eine Florentinische Tragödie* a *Der Zwerg* také významné písně a písňové cykly, obrovitý jednovětý II. smyčcový kvartet op. 15 (před rokem 1915) a mahlerovskou *Lyrickou symfonii* v sedmi zpěvech na básně Rabindranatha Thákura op. 18 (cca 1922—1923, Alban Berg z ní převzal výrazný citát do své *Lyrické suity*). Zejména tato díla vrhají zajímavé světlo na českou modernu:

Zemlinsky, dlouho považovaný za druhořadého eklektika, je zde autorem děl, která hodnotově obstojí vedle vrcholných dobových opusů Ostrčilových, Novákových a Sukových. Toto poznání nezbytně zpřísňuje hodnotící kritéria pro českou tvorbu a zesiluje náš zájem o německé autory z další generace, kteří navazovali na tradici pražského mahlerovství a schönbergovství.

**PRVNÍ SVĚTOVÁ VÁLKA** První světová válka, všude pocítovaná jako konec a počátek mnohých věcí, zasáhla také do českého kulturního života. Ovlivnila jej hlouběji než jen svými bezprostředními důsledky, tj. vojenskými odvody, hospodářským rozvratem a všeobecnou nouzí, zesílením cenzury a policejní perzekuce. Válka zpřetrhala duchovní svazky s kulturou zemí, které se octly ve válečném stavu s Rakousko-Uherskem a vilémovským Německem, válka vnutila české kultuře mimořádné povinnosti vyplývající z ohrožení národní existence. Tlak německo-rakouského bojechtivého šovinismu budil protitlak a vedl k mocnému, protirakousky zahrocenému nacionalismu: byly aktivizovány stěžejní národní tradice, zvýznamněny české kulturní statky minulosti a také soudobé české umění se všestranně podílelo na národně apelačních funkcích. V souvislosti s tím začalo převládat mínění, že česká kultura nalézá právě ve válce opět sama sebe, že české umění se po létech bloudění po cizích stezkách navrácí ke zdravým kořenům a že křest války je konec konců blahodárný, neboť ve válečném ohni bude nutně zničeno vše, co je v české kultuře chorobné, chvilkové, umělé. Zvláště silně se takové přesvědčení ujímalo v českém prostředí hudebním, především pod dojmem pronikavé působivosti Smetanova díla. Z prahu smetanovského kultu válečných let se formovala kritéria požadující na soudobé tvorbě, aby se zbavila zbytečných okras, zanechala bažení po kompozičně technických novotách a zajímavostech, aby překonala individualismus, hédonismus a impresionismus (ve smyslu neprožitého vztahu ke skutečnosti) a všestranně akceptovala smetanovskou lekci. V posledních měsících války, kdy se už pád Rakousko-Uherska a celé staré Evropy jevil jako neodvratný, zkrystalizovaly tyto názory do požadavku všeobecné obrody české hudební kultury a vrcholily pak v prvních dnech svobody a státní samostatnosti, kde nabyly republikánského akcentu. Česká hudba měla vstoupit do nového života ve jménu Smetanově a pod heslem „*není umění mimo národního*“ (Josef Bartoš), mravně očištěna a demokratizována. Byly však zde i jiné názory, jakkoli menšinové, které viděly hlavní zlo války v ničení křehké struktury světa umění, v násilném potlačení jeho rozmanitosti a zhoufování do válečných front. Na české kultuře se chtělo, aby se ani pod surovým tlakem války nevzdávala ničeho z toho, čeho už vydobyla a aby odporovala válce jejím překonáváním. (Šalda v roce 1917: „*Jako doporučení knih přával jsem si někdy pásky s nápisem: Nemá nic společného s válkou, s dneškem! ... Jsou mrzkosti, které by neměly být jmenovány.*“) Dovožovalo se, že značná část válečného českého umění je vlastně jen pasívním rubem německého militantního patriotismu, že lavina vlasteneckých témat a gest je často nesena vlnou pouhé konjunkturální vypočítavosti a že z tvorby konsternované válkou a jejími brutalitami přežije pravděpodobně jen nepatrný zlomek hodnot.

**POVÁLEČNÁ SITUACE** Z odstupu času víme, že vzývání nacionální, smetanovské jednoty české hudby ostře disharmonovalo se skutečným stavem věcí, neboť myšlení o „válečné“ úloze české hudby a o její budoucnosti bylo deformováno neutuchajícími spory, které se táhly z předválečných let; tyto deformace značně zdiskreditovaly i mnohé pozitivní poválečné snahy o nové zakotvení hudební kultury v podmínkách samostatného státu. Co víc, pozdější vývoj ve dvacátých letech ukázal, že samo smetanovství se stalo pro nemalou řadu skladatelů a publicistů záštitou názorového konzervatismu a že pojmy Smetana, Národní divadlo, národní hudba, národní tradice byly hojně zneužívány jako argumenty proti směřování nejmladší hudební generace a proti modernímu umění vůbec. Ale myšlili se i ti, kteří válku hodnotili jako krvavou epizodu, která nemá zanechat na pravém umění svých stop. První světová válka všude učinila definitivní tečku za světem 19. století a také česká hudba vyšla z válečných let proměněna a přeskupena, i když znatelně jinak, než jak zněly válečné prognózy. Zatímco vyznění okruhu novákovsko-sukovské moderny se rýsovalo už v letech těsně předválečných, překvapením pro současníky byl ostře vzestupný vývoj Janáčkův. Janáčkova nová operní, symfonická a komorní hudba zpětně ozřejmila logiku autorova dosavadního směřování a nalézala obdivné ocenění zejména u nejmladší umělecké generace; když v roce 1924 slavil Janáček sedmdesátiny, bylo už zřejmé, že tento senior patří k nejsoučasnějším, nejaktuálnějším zjevům české kultury. Znatelný kredit si získával také Ostrčil, ze střední generace Vycpálek. Rozhodující podíl na postupně vznikajícím profilu české hudby dvacátých a třicátých let patřil ovšem novým jménům, hudebníkům nezatíženým konflikty předválečných let. Zhruba v polovině let dvacátých se prosazoval Alois Hába, upozornil na sebe Bohuslav Martinů, dostudovali příslušníci pozdější hudební skupiny Mánesa Pavel Bořkovec, Iša Krejčí, František Bartoš, Jaroslav Ježek a pianista Václav Holzknecht. První stati napsal Mirko Očadlík, všestranný E. F. Burian začal komponovat své jazzové komedie, na Moravě se objevil Pavel Haas, z Brna přišel do Prahy operní režisér a teoretik Ferdinand Pujman. Kolem Alexandra Zemlinského v *Novém německém divadle* a v *Německé hudební akademii* se shromažďovali skladatelé Fidelio Finke, Hans Krasa, Viktor Ullmann, Erwin Schulhoff, publicista Erich Steinhard aj. Většina těchto Němců už vědomě překonávala nacionální bariéru, učila se česky a výrazněji se podílela na kulturním životě Prahy jako celku. Zejména mezinárodní umělecké prostředí kolem Aloise Háby přispělo k částečnému splynutí dříve oddělených kruhů.

**PROBLÉM AVANTGARDY** Tvorba této vrstvy bývá často spojována s pojmem avantgarda, jímž se souborně označují evropské kulturně politické proudy z rozmezí cca 1910—1930, které aktivizovala revoluční atmosféra předválečných a poválečných let a jímž byl vlastní radikalismus negativního vztahu k formám a funkcím buržoazní kultury, utopismus predikcí jejího totálního pádu, zacílení aktivity k budoucnosti, skupinový a internacionální charakter působnosti a silně vyvinutá sebereflexe. Pro avantgardní tvorbu je příznačné zejména prolínání jistých centrálních idejí a invencí do různých druhů tvůrčí činnosti, zvláště pak projektování nebo pokusné vytváření

mezidruhových novotvarů, nahlodávajících nebo zcela negujících estetické a sociologické normy dotud vztahované k pojmu umění. Avantgarda, resp. avantgardy byly v tomto smyslu extrémním protipólem dobových proudů restauračního zaměření, které se v podstatě opíraly o idealizovaný model kultury 19. století, zdůrazňovaly závaznost národních tradic a ve vztahu k novým jevům a tendencím evropské kultury zastávaly až bojovně zahrocený konzervatismus. Je otázkou, nakolik se avantgardní hnutí v tomto smyslu prosadilo i v české meziválečné hudbě. Soudíme, že je třeba vzít v úvahu fakt dosažení státní samostatnosti, jenž poměrně dlouho budil spíše utvrzující než podkopné kulturně politické tendence; k razantnímu rozchodu s oficiální kulturou a k přechodu na protiburžoazní pozice došlo jen v ojedinělých případech levicově orientovaných umělců, kteří se víceméně zřekli možné kariéry ve prospěch činnosti směřující mimo strukturu koncertního a divadelního provozu. Typický „avantgardní životopis“ si v tomto smyslu napsal ve dvacátých letech Miroslav Ponc, na jehož příkladu lze doložit i existenční důsledky postihující většinu z těch, kteří za sebou zavřeli dveře Umění a zabývali se futurologickou aktivitou na pomezí nevyznačeném žádnými termíny. Tvorba mnohých umělců mladé poválečné generace ovšem rostla z atmosféry zčeřené avantgardními výboji a manifesty, doširoka znovuotvírala „okna do Evropy“ a jakkoli rozběhlá za novými vzory a podněty, nalezla společný jazyk v odporu proti akademismu. Někteří se snažili dobývat a „revolucionizovat“ oficiální kulturní instituce, vedení představou mladé domácí kultury jako srdce Evropy, mostu mezi Východem a Západem, jiní se radikalizovali politicky a spojili svou občanskou a uměleckou aktivitu s proletářským hnutím. Ti všichni vytvářeli v každém případě zřetelný tlak budící protichůdné reakce zejména u umělců střední generace, která si přinášela svou představu hudby ještě z předválečných let. Tvorba mladých se jevila jako buřičská či lehkomyšlná a zejména kosmopolitní, příliš holdující vzorům, vlivům, módám, zavlékajícím českou hudbu do dobrodružných vod. Ani tato opozice však netvořila souvislé hnutí: nelze zde spojit skladatele, kteří zaujali postoj uvědomělého tradicionalismu, a některé militantní oponenty krajní politické pravice, kteří z novinových tribun požadovali očistu veřejného života od „kulturního bolševismu“ a žili nenávistí k jakémukoli modernímu umění. Nakonec nejsilnější a trvalou oponenturu vytvářel samotný diktát konzumentů, kteří byli ochotni akceptovat běžný kmenový repertoár, nikoli však soudobou tvorbu, a to vcelku bez ohledu na míru její novosti. Situace z přelomu století, kdy celá generace žila současnou hudbou a básnickým slovem, byla nenávratně pryč, což posléze pochopili i sami umělci. Začali si uvědomovat, že jsou vzájemně spjati společenskou osamělostí své tvorby a že stylové rozdílnosti, které oni pocítovali jako zásadní, téměř mizí v optice konzumenta odvracejícího se od soudobé hudby vůbec. Obecenstvo dávalo přednost jiným alternativám: koncertní agentury pracující v komerčním režimu slibovaly spolehlivý zážitek ze známé, prvotřídně provedené skladby, přičemž tyto události lákaly i jistým společenským leskem; většina společenských prostor a posléze i domácností nabízela hudbu jako zvukovou kulisu, nenáročnou poslechovou příležitost, která naplňovala běžnou relaxační potřebu. Mnozí umělci se domnívali, že vznikající propast lze překonat osvětovou výchovou. Nikdy předtím

nevydali sami skladatelé tolik programových prohlášení, komentářů ke svým skladbám a časopiseckých článků k hudebně sociologické problematice. Byl vyhlášen boj operetě, tzv. lidová zábava a kolotoč komerčního provozu byly předmětem kritických kampaní, ale soudobá umělecká tvorba zůstávala přesto uzavřena do sklenkové atmosféry specializovaných spolků a mimořádných akcí. Poměrně nejsnáze pronikala do divadla, kde text, herecká akce a scéna pomáhaly abstraktnímu hudebnímu tvaru získat rysy konkrétnosti. Právě divadlo však přinášelo i značná rizika: okruh divadelních abonentů proslul svým konzervativním zaměřením a jak dokázal skandál při pražském nastudování Bergovy opery *Vojcek* v roce 1926, neváhal své mínění také prosadit. Široké vrstvy, dávající přednost filmu, sportu, cestování a dalším novodobým prostředkům zábavy, rozhodly o tom, že trhlina mezi soudobou tvorbou a společností se nezacelila a že to byla jen jednotlivá díla a jména, která z obrovské meziválečné produkce vstoupila do kulturního povědomí.

**OTÁZKY STYLU** Ze stylového hlediska se meziválečné umění jeví jako naprostý chaos. „*Školy a směry se rychle střídají a protiklady mezi nimi jsou značné; je to vinou uvolnění od retardujícího vlivu společenského prostředí, které v dřívějších dobách poutalo umění svými požadavky; toto uvolnění znamená zdůrazněnou autonomnost umění, jež za oslabeného tlaku společnosti je přenecháno vlastní, ničím nebrzděné vývojové dynamice*“ (Mukařovský, *Listy pro umění a kritiku*, 1935). Na každoročních festivalech *Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu* byla „nová“ hudba neustále vytěšňována tvorbou ještě „novější“ a kompoziční módy zastarávaly nikoli po desetiletích, nýbrž po letech. Pokusíme-li se však dnes formulovat, v čem ona novost vlastně spočívá, narazíme na nečekané překážky. Hlavní problém je v tom, že poprvé od doby hudebního klasicismu se v letech kolem první světové války hudba vylila z jednosměrného vývojového řečiště a zamířila nejen kupředu, nýbrž i zpět. Od Mozarta k Mahlerovi či od Bendy k Janáčkovvi probíhal extenzivní vývoj hudební řeči: zvětšovaly se formáty hudebních děl, rostla harmonická složitost, obohacoval se instrumentář, rozšiřoval se okruh námětů. Tento jednosměrný vývoj se náhle zlomil a v dobové produkci se smísilo jednoduché a komplikované, nové a staré, prosté a rafinované, setkala se hudba různých prostředí, pronikavě se proměnily hudební druhy. V těsném prolnutí hudební minulosti a přítomnosti ztratily původní obsah i dříve poměrně jednoznačné pojmy originality a epigonství. Na nová území dosahovaly nejen Hábovy čtvrttóny a Schönbergova dodekafonie, k nimž dospěl vývoj pohybem vpřed; kouzlo novosti získalo vše, co po úvodním impulsu Stravinského baletu podle Pergolesiho *Pulcinella* (1919) různá revivalistická hnutí postupně vtáhla jako staronový prvek do meziválečné tvorby. Novou inspirační sílu získaly drsné linie středověké polyfonie, moderní divadlo si přivlastnilo postavy a scénické postupy renesanční *commedie dell'arte*, ožil renesanční madrigal v moderním rouše, z baroka převzali skladatelé kontrapunktické formy a některá nástrojová obsazení, z klasicismu jednoduchou harmonii vyostřenou pro potřeby dvacátého století disonantními tóny, a přehledné, vylehčené kompoziční zpracování. S nepolevující intenzitou vládl hudbě druhé čtvrtiny dvacátého století folklor, který však už neměl nic společného s někdejšími národopisnými hnutími: byl chápán jako



objektivizovaný, individuality zbavený materiál, obsahující právě to, co je přístupné obecnému pochopení a vylučující tak už svou nejvlastnější podstatou subjektivnost umělecké výpovědi. Připočteme-li nápor komerčního jazzu, jemuž hudba hned v prvních poválečných letech podlehla, shrnuli jsme většinu prvků, které se v pestré spleti hudební řeči navzájem křížily, kombinovaly a doplňovaly. Mnohost technických vyjadřovacích prostředků nebyla ovšem v rozporu s voláním po kolektivním umění, které by neosobním, neutrálním způsobem „vyjádřilo dobu“. Nechyběly ostatně ani pokusy o kolektivní kompozice. Současně však každé nové silné dílo vždy znovu připomnělo, že nezávisle na stylových prostředcích hraje stále prvořadou roli výrazná individualita.

Početností svých osobních a skupinových uměleckých cest meziválečná generace ještě překonala mnohovrstevnou produkci z období moderny a přesáhla ji nepochybně také počtem -ismů, k nimž se hlásila. Především to byl expresionismus a folklorismus, jež přešly do hudby i do kritického slovníku z předválečných let. Stejně tak „nový klasicismus“ objevivší se jako teoreticky postulovaný ideál neprogramní a antiwagnerovské tvorby už v Busoniho spise *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (2. vyd. 1916), k němuž se pak i meziválečné historizující směry hlásily jako k svému předchůdci. Skladatelé však horovali také pro konstruktivismus a funkcionalismus moderní architektury a vlna Nezvalova poetismu, která ve dvacátých letech prošla českou literaturou, zasáhla svými básnickými texty i českou hudbu. Hudební tvar žádného z těchto -ismů nevykrytalizoval do té míry čistě, aby dal vzniknout stylu v obvyklém slova smyslu a za souhrnným označením se vždy skrývalo více hudebních podob: nový klasicismus oživoval celou množinu disparátních historických prvků, za expresionismem stála celá řada „krajních“ uměleckých řešení od Hábových mikrointervalových fantazií až po sociální hudební dramata levého křídla; konstruktivismu a funkcionalismu se hudba mohla přiblížit jenom v rovině ideálního směřování, a krédo literárního poetismu – „*poezie je kvalita jistých věcí a funkcí, která existuje i tam, kde nejde o umění*“ (K. Teige) – spíše uvolňovalo stavidla tvůrčí odvahy, než poskytovalo nosnou stylovou základnu. Vyšší jednotu nelze v hudbě meziválečného období vykonstruovat ani s dnešním časovým odstupem. Přesto se však rýsují určité obecnější tendence a postižitelná vývojová křivka míří k syntéze.

Předpokladem i důsledkem podivuhodných proměn, jimiž hudební tvorba prošla v letech mezi dvěma válkami, byly změny v samé podstatě tvůrčí práce a tvůrčí osobnosti. Už dvacátá léta dokončila proces demýtizace umělecké tvorby; skladatelská činnost přestala být „*kultem zasvěcených*“ (Pujman) a stala se prací. Také hudební dílo ztratilo charakter jedinečné a nenahraditelné entity a romantický mýtus jeho spontánního vzniku z okamžiku prozření a procítění se postupně zhroutil. Rytmus skladatelské práce se nezakrytě přizpůsobil vnějším potřebám. Skladatelé vyhledávali soutěže dotované peněžními cenami. Psalo se mnoho, většinou však jen pro jedno provedení. Jen minimum mohlo být vydáno, a tak se skladby po prvním zaznění založily do soukromých autorských archívů. Mnohé se tak ztratilo. Vznikalo kvantum užitkové hudby psané pro výdělek, ať už to byla scénická hudba nebo hudba pro film, která svými přesnými časovými a charakterovými požadavky nejzřetel-

něji obnažovala řemeslné stránky skladatelské profese. Mnohé bylo započato a nedokončeno; právě z meziválečných let zůstalo kvantum fragmentů, rozpracovaných skladeb, hrubých náčrtů. Upřímný údiv, který projevoval v pozdějších letech Bohuslav Martinů nad existencí některých svých opusů, byl nejen svědectvím o jeho osobě, nýbrž i dokumentem generačního vztahu k tvorbě, jímž se meziválečná doba připodobnila denní praxi baroka či klasicismu.

**HUDEBNÍ DIVADLO** Pohlédneme-li s odstupem na meziválečnou produkci, zjistíme nejdůležitější posuny v hierarchii hudebních druhů: prohloubila se krize opery a zvýraznila konjunktura komorní hudby a tvorby pro sólové nástroje. Moderní opera byla ve dvacátých letech nejen problémem skladatelů, nýbrž i dirigentů, pěvců, divadelní mašinerie, velikosti divadelního prostoru a inscenačních klíšé. Mnoho se hovořilo i o tom, že opera se už přežila, a toto přesvědčení vyjadřovali i příslušníci generace, která se hluboce obdivovala pozdním pracím Janáčkovým (*Věc Makropulos* byla provedena 1926, poslední opera *Z mrtvého domu* 1930). Většina námitek vůči opeře mířila s podivuhodnou jednotou k wagnerovské podobě hudebního dramatu: skladatelům mladé generace připadal nesnesitelný hutný nános orchestrálních barev nad pěveckým hlasem, odmítali akceptovat dramatické děje zatěžkané filozofickými kontexty, avšak karikované nepřírozeností operního času, smáli se konvenčním pózám operních pěvců. Neztracovalo se drama jako takové, nýbrž jen dramaticky kaštrovaná realita. Jisté východisko se zdál představovat balet, odstraňující alespoň částečně břemeno slovního libreta, a nebylo jisté náhodou, že první baletní partitury Bohuslava Martinů vznikly v době, kdy převratná éra Ďagilevova baletu u nás byla známa sotva z doslechu (*Noc* 1914, *Stín* 1916). I nadále se pak balet jevil jako přijatelné řešení hudebního divadla nové doby a práce Burianovy, Ježkovy, Schulhoffovy a Martinů otevřely naplno dveře nejen opomíjenému a v české hudbě opovrhovanému jevištnímu druhu, nýbrž i jazzu, který právě tudy vnikl na jeviště a prožil na něm krátkou, avšak o to bouřlivější etapu.

Zdrobňování formátu uměleckého díla a všestranné vyčišťování jeho struktury bylo závažným a dalekosáhlým obecným trendem, vstupujícím ve dvacátých letech i do hudebního divadla. Jednoaktovky samy o sobě nebyly na jevišti ničím novým; převážně však počítaly s běžnými operními praktikami a patřily k dílům mladou generací zavrženým. Rozhodující obrat se odehrál v okamžiku, kdy skladatelé začali sahat k civilním nebo výstředně dadaistickým námětům, které nebyly slučitelné s konvencemi hudebního dramatu a diktovaly si „antioperní“ inscenační styl, omezení počtu osob na jevišti a zmenšení orchestru. První ukázky nové operní tvorby v podobě Hindemithových aktovek *Sancta Susanna*, *Das Nusch Nuschi* a *Mörder, Hoffnung der Frauen*, přineslo pražské *Německé divadlo* v roce 1923. *Národní divadlo* následovalo 25. 11. 1925 minioperou devatenáctiletého E. F. Buriana *Před slunce východem*, dvacetiminutovou zpěvnou scénou pro Adama a Evu, jejíž očekávaná senzačnost byla zvýšena popularitou umělecké rodiny Burianů a osobním účinkováním skladatelova otce v roli Adama. Přestože kritika projevila shovívavost až velkorysou, lze se domnívat, že nesoulad mezi miniaturním dílem a velkým reprezentačním prostředím

*Národního divadla* působil rušivě a že bychom právě zde mohli hledat jednu z příčin toho, že další podobné pokusy uvázly nadlouho v autorských zásuvkách. Zrod nového typu hudebního divadla dokončila ve třicátých letech neobyčejně nosná vlna zpracování lidových her, tradičních vánočních a velikonočních příběhů a legend o světicích a mučednicích. Doba sama pro tyto scénické útvary nevystačila s jednoduchým označením „opera“, neboť se zde mísily zpívané a tančené partie a nezřídka přistupovalo i mluvené slovo. Lidové hry se staly krajním protipólem wagnerovské ideje hudebního dramatu. Toto divadlo nechtělo nic vyjadřovat, pouze předvádět. Iluzivnost byla vymýcena a také libreto ztratilo psychologické napětí i dramatický spád – bylo ostatně zpravidla sestaveno z půvabně naivních lidových veršů. Lidové hry se s neztenčenou působivostí prosazovaly po celá třicátá léta, snad i proto, že lidové divadlo Martinů (*Špalíček* 1932, *Hry o Marii* 1934, *Divadlo za bránou* 1936) či lidové hry Burianovy (*Vojna* 1935, *Hra o Dorotě* 1938 ad.) už mohly čerpat z celé inscenační praxe avantgardního divadla, které do detailů vybrousilo moderní komorní styl.

**KOMORNÍ A PÍŠŇOVÁ TVORBA** V generaci moderny předurčil komorní tvorbu její intimní charakter k roli zprostředkovatele mezi skladatelem a posluchačem. Oblíbenost komorní hudby v meziválečných letech byla pohříchu jednostranná: z posluchačů k ní dohlédli jen skuteční zájemci o nové umění, avšak skladatelé ji vyhledávali jako vhodný pokusný terén a v neposlední řadě jako hudbu se snadněji dosažitelným provedením. Komorní produkci z meziválečných let bychom jistě počítali na celé desítky skladeb, ale jenom menšina by patrně patřila k tradičním sestavám smyčcového kvarteta a klavírního tria. Asketickému zvukovému světu dvacátých a třicátých let lépe vyhovovaly nesplývavé sestavy dechových nástrojů nebo jiné neobvyklé soubory. Vyskytly se i kombinace dočasně módní a vyhledávané, ať už sledovaly nějaký známý vzor, nebo je podnítil vznik nových reprodukčních těles: až do dvacátých let doznívala například obliba komorního souboru se zpěvem podle modelu často provozovaného Schönbergova kvartetu z roku 1908 a příslušnou kompoziční odezvu vyvolalo i založení *Pražského dechového kvinteta* (1929) a *Českého noneta* (1924, resp. 1931). Velmi se změnil celkový zvukový obraz jednotlivých nástrojů. Vymizely charakteristické kantilény houslí, violoncell, hobojů nebo klarinetů a začalo se využívat extrémních nástrojových poloh s drsným až zkresleným zvukem. Sólovým nástrojům otevřela doba zvláštní možnosti. Sólové housle či viola v pracích Vycpálkových či Bořkovcových oživily zvuk smyčcového nástroje bez průvodu, zapomenutý už od doby baroka; sólový klavír představoval druhou stezku, po níž do meziválečné hudby v českých zemích vstupoval jazz – Schulhoffovy jazzové skladby pocházejí už z roku 1919. Tato tvorba patří dnes k nejzasutějším oblastem české hudby 20. století. Do povědomí poválečných interpretů vstoupila jako hudba posluchačsky „nevědčaná“, popírající virtuózní vlastnosti sólového nástroje a usilující výhradně o kompoziční novost. Teprve obnovená provedení z poslední doby dokazují opak: Jaroslav Ježek či Erwin Schulhoff, oba vynikající pianisté, napsali vlastně virtuózní, výtečně znělé nástrojové party a bylo třeba

jen cšlevědomého interpretačního úsilí, aby se tato moderní neromantická virtuoziata objevila v plném lesku.

Ideál úspornosti a strukturní čistoty hudebního vyjadřování, který si kladla meziválečná komorní tvorba i tvorba pro sólové nástroje, se v české hudbě zosobnila dokonce v jednom celém skladatelském díle: Iša Krejčí, proslavený svou mozartovskou prvotinou *Kasace pro čtyři dechové nástroje* (1925), byl celým svým uměleckým naturelem antiromantickým typem autora křehkých, už v názvu miniaturizovaných skladeb: *Sonatina, Concertino, Symfonietta, Malý balet, Malá smuteční hudba*.

Zvláštní roli hrálo v meziválečném období zhudebněné slovo; právě zde se mnohotvárnost uměleckého obrazu doby ukázala nejnázorněji. Éra moderní písně zdaleka neskončila s první světovou válkou a nevybledla ani předválečná zásobnice přitažlivých textů. Maeterlinck, George, Rilke a orientální poezie, odvolávající se ke stále aktuální tvorbě Mahlerově, to byly hlavní zdroje zvláště pro německé autory, a práce Zemlinského a Ullmannovy sledovaly ideál vznosné, volné zpěvní linie až do konce třicátých let. Diametrálně jinak zněla hudební podoba rafinovaně prostého Nezvalova verše, který zbásnil moderní město s jeho centrem a periférií, s lyrikou a ironií, se sentimentem předměstských lokálů a s poetickými obrazy chudé městské přírody. Dlouhá řada zhudebnění Nezvalových básní nezůstala pozadu za vynalézavými a překvapivými obraty básnických formulací, zejména v deklamaci, která se vzdala přirozených délek a slovních přízvuků a snažila se hudebně piontovat smysl textu. Vzdušná, ale hranatá a pěvecky náročná hudba se psala na verše Halasovy, Wolkerovy, Seifertovy, Bieblovy, Horovy. Pravým opakem této přísně artistní tvorby třicátých let byly jednoduché melodie masových písní komponovaných Vitem Nejedlým, E. F. Burianem a dalšími pro *El Carovu partu* nebo *Proletscénu*. Někde na hranici mezi avantgardní a populární hudbou stály písně inspirované tehdejší komerční formou jazzu, jimž jako básnický podklad sloužily nezřídka též poetistické verše. Meziválečná doba se však nespokojila jen se zpívaným slovem: na koncertním pódiu se slovo také vykřikovalo, šeptalo, recitovalo. Nemuselo to být ostatně ani smysluplné slovo, jak dokazuje Hábova raná vokální suita ve čtvrttónové soustavě komponovaná na citoslovce lidové poezie. Ve sborově recitovaném slově Burianova voicebandu se pak spojila hudba, poezie a divadlo.

**VÝZKUMNÉ OBLASTI A NOVÉ TENDENCE** Intervaly menší než půltón a rytmizovaná a zvukově stylizovaná sborová recitace byly krajními výspami, kam v meziválečné době česká hudba dosáhla. V celé dobové skladatelské produkci z českých zemí by se jistě našlo více nových oblastí, ať už to byly sporadické pokusy s futuristickými hřmotiči nebo se světelným klavírem. To však byly jen krátkodobé jevy a neměly charakter systematicky sledovaného cíle. Zato Alois Hába a E. F. Burian věnovali svým uměleckým vynálezům dlouhodobé úsilí a oba se také pokusili co nejobsáhleji je „legalizovat“ hledáním možných návazností na hudební a divadelní tradice. Hába se odvolával na malé intervaly běžné ve východomoravském folklóru, Burian ve své knize o jazzu poukazoval na genetickou vazbu mezi svým voicebandem a některými zvukovými detaily Janáčkových sborů. Nabízely se i další souvislosti.

Hábovy malé intervaly se interpretovaly jako další krok v chromtizaci harmonického systému, který otvírá nový svět zvukových možností, a voiceband měl v jistém smyslu předobraz v činoherních experimentech s rytmizovaným sborovým přednesem, které podnikal svého času v *Národním divadle* Hilar. Ač byl voiceband vynálezem hudebníka, sledovala jej kritika přece jen spíše v souvislosti s divadlem. Naproti tomu Alois Hába byl v centru pozornosti evropských hudebních kruhů a jeho tvorba se z dobového zorného úhlu jevila jako vysloveně perspektivní řešení. Budoucnost sice rozhodla jinak a další vývoj se ubíral jinými cestami, avšak pro výzkumnické ovzduší doby zůstaly Burianovy a Hábovy snahy velice symptomatickým dokumentem.

Pomineme-li zrychlený vývoj špičkových evropských osobností, můžeme říci, že bouřlivá doba nové tvorby kulminovala brzy po roce 1930. V dalších letech se nové umění začalo znovu ohlížet po svém ztraceném společenském zázemí a projevovalo snahu vyrovnat se s jeho nároky. Snaha o kompromis se objevila na obou stranách: publikum ustoupilo z nejkonzervativnějších pozic a postupně akceptovalo tu část moderního umění, která se také vzdala krajních prostředků, a přestože si uchovávala mnohé z někdejší stylové novosti, ubírala se spíše syntetickým než analytickým směrem. Jako první pocítilo krizi avantgardy patrně divadlo. Nebylo to jen nevyhnutelné zjištění, že minula dobrodružná doba, kdy se tvůrčí práce mohla odehrávat mimo stabilní provozní organismy; bylo to též poznání, že někdejší umělecké výboje už pomalu vstupují do oficiální kultury. Nic není příznačnějšího pro postupný proces „klasičtění“ někdejší avantgardy než to, že generace, která vstoupila do života s heslem „Provokujte měšťáky!“ se začala opět ucházet o velká divadla: autor minutových oper Darius Milhaud napsal už v roce 1928 rozměrné jevištní dílo *Christophe Colomb*; Arnold Schönberg začal po jednoaktové komedii *Vom Heute auf Morgen* (1929) pracovat na monumentální operní fresce *Moses und Aron* (1930—1932); Paul Hindemith, autor dadaistické hříčky *Hin und zurück* (1927), napsal celovečerní operu *Mathis der Maler* (1935) a Ernst Křenek, skladatel senzačního velekyče *Jonny spielt auf* (1926) dokončil v roce 1933 rozměrné operní dílo *Karl V.* Mohli bychom dokonce hovořit o počátku nové vlny romantismu, která v evropském umění vystřídala věcnost a dadaistickou bezstarostnost dvacátých let, neboť všechna tato díla se znovu obrátila k problému individua a k otázce jeho bytí v dějinách a v lidské společnosti.

Podobný vývoj se odehrál i v českých zemích, ani zde se už nová hudba nevzpírala vstoupit do velkých divadel a koncertních sálů. Zralá tvorba mladší generace se tak setkala s pozdní tvorbou generace moderny, jejíž spodní proud byl v české hudbě i v meziválečných letech neustále přítomen. Vznikla až marnotratná řada velkých forem, jaká od let první světové války neměla v českých zemích obdobu: z třicátých let pochází několik symfonií Erwina Schulhoffa a Víta Nejedlého; v roce 1936 vznikla Hábova symfonická fantazie *Cesta života* a Ježkova *Symfonická báseň*; za dva roky následoval *Koncert pro dva smyčcové orchestry* Bohuslava Martinů jako předehra k jeho válečným symfoniím. Duchovní a společenské problémy doby daly vzniknout hned několika kantátám: v roce 1932 byla provedena práce Hanse Krasý

*Die Erde ist des Herrn*, v témže roce vzniklo Schulhoffovo zhudebnění *Komunistického manifestu*. 1933 napsal Vycpálek kantátu *Blahoslavený ten člověk*, o šest let později Martinů svou *Polní mši*. Nejbohatší byla operní žeň. První premiérou se stala opera *Verlobung im Traum* od Hanse Krazy podle Dostojevského novely (1932); v roce 1933 dokončil Iša Krejčí první verzi své jednoaktové scénické kantáty *Antigona*, v roce 1935 napsal Viktor Ullmann operu *Der Sturz des Antichrist*, o rok později vyšel klavírní výťah Hábovy púltónové opery *Nová země* podle Gladkova a v témže roce měla premiéru opera *Die Jakobsfahrt* na středověký Dietzenschmidtův námět, jejímž autorem je Fidelio Finke. V těsně předválečné době vznikly dvě opery na známé sociální náměty: Nejedlého *Tkalci* podle Hauptmanna (1938) a Burianova *Maryša* podle vesnického dramatu bratří Mrštíků (1939). V roce 1938 pak bylo poprvé provedeno snad nejdokonalejší a umělecky nejcennější dílo meziválečného českého divadla, opera *Julietta neboli Snář* Bohuslava Martinů. Zde se až symbolicky zkoncentrovalo to podstatné a trvalé, co hudba meziválečného období vydobyla na sluchu doby a na její umělecké zkušenosti. Také námět získal zvláštní nezamýšlenou aktuálnost: v nedosažitelné snové vzpomínce na Juliettu jako by se hudební umění českých zemí loučilo s obdobím tvůrčího hledání. V dalších letech muselo čelit už zcela jiným problémům.

**HÁBA A MARTINŮ** Uvažujeme-li o typologii tvůrčích osobností v české meziválečné hudbě, musíme mít stále na zřeteli úzký společenský prostor, v němž se pohybovala tvorba. Žádný ze skladatelů se už nemohl prosadit do obecného vědomí tak, jak se ve své době prosadili Smetana, Dvořák a ještě i Novák a Suk. I samy ambice skladatelů mířily nyní poněkud jiným směrem, než tomu bylo v minulých generacích. Autoři se především obraceli k odborné autoritě *Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu*, k jejímu interpretačnímu a nakladatelskému zázemí, od něhož si právem slibovali více než od domácího provozu. Od roku 1922, kdy se konal první festival *Společnosti*, se však na každoročních programech vystřídalo tolik jmen skladatelů různé národnosti, že ani toto prostředí nemohlo prolomit jistou anonymitu nejmladší generace české skladatelské obce. Doba dvaceti meziválečných let byla ostatně příliš krátká na to, aby společenská praxe provedla nezbytné třídění; v roce 1938 nastal i v českém hudebním vědomí určitý zvrat a po druhé světové válce došlo jen ke krátkodobému a marnému pokusu o znovunastolení vývojové kontinuity. Teprve ex post můžeme cosi rekonstruovat a v množině skladatelských jmen hledat osobnosti, v jejichž životopise se kumulují nejzřetelnější dobově typická směřování a jejichž průmětem se lze přece jen dopátrat jistého estetického ideálu doby. Dvě jména zde přicházejí v úvahu: Alois Hába a Bohuslav Martinů.

Životopis Aloise Háby především reprezentuje české dobové snažení prosadit se v ostré mezinárodní konkurenci, v hypertrofii jmen, stylů, novot všeho druhu. Mnoho českých skladatelů si muselo uvědomovat, že pevnější zázemí pro jejich tvorbu může přinést pouze vsunutí se do mezinárodní komunikace zřizované pro soudobou, tzv. novou hudbu a že pro úspěch na této rovině není rozhodující pouze estetická hodnota. Nicméně to byl jediný Hába, kdo z těchto vstupních podmínek dokázal vyvodit všechny potřebné důsledky. Hábova idea mikrintervalové atematické hudby by patrně zůsta-

la jedním z mnoha dobových vynálezů, které skončily ve stadiu projektů či krátkodobého pokusnictví a nad nimiž se brzy zavřely vody, kdyby tato idea nebyla znásobena mimořádnou autorskou houževnatostí, tvrdšíjnou prací nerozptylovanou jinými zájmy, totálním zaoštěním vůle a nadání na jediný cíl a nakonec i nutnou každodenní autopropagací v nejšířším měřítku. Hába nasadil svou činnost na kmen avantgardních aktivit směřujících ke zkoumání nového materiálu a přišel ve chvíli, kdy myšlenka obohatit pultónový systém hudby byla doslova na spadnutí. Uvažovalo se o ní už dlouho a řadu známých jmen různě spjatých s mikrointervaly a jejich praktickým využitím lze dnes doplnit i o zapadlého učitele z Františkových Lázní Antona Josepha Grusse (1816—1893), který inspiroval stavbu čtvrttónového harmonia a nechal si svůj vynález také patentovat. Hába byl však první a jediný, kdo vábnou ideu mikrointervalové hudby dovedl do všech teoretických, estetických, hudebně psychologických, prakticko-provozních a kompozičních konsekvencí a učinil tak myšlenku uměleckým faktem. Pomohly k tomu i příznivé životní okolnosti: v čase války mu vojenská služba ve Vídni otevřela kontakty s vlivným nakladatelstvím *Universal Edition*, kde později pracoval jako korektor, státní stipendium udělené v několika poválečných letech ho zbavilo břemene materiálních starostí a od roku 1923 byl zaměstnán na pražské konzervatoři, kde mu pak bylo umožněno vybudovat zvláštní čtvrttónové oddělení a založit mezinárodní kompoziční a interpretační školu. Navíc se Hába aktivně hlásil ke Steinerově antropozofii, byl členem *Antropozofické společnosti* mající své pobočky na celém světě a tato příslušnost mu otvírala další možnosti pro šíření a vysvětlování vlastní tvorby. Už své první opusy měl Hába vydány a vzorně provedeny, Hábova díla nechyběla na žádném významném fóru soudobé hudby, prvořadý význam pro Hábovu mezinárodní proslulost měl spis *Harmonielehre des Viertel-, Drittel- und Sechsteltonsystems*, publikovaný v Lipsku v roce 1927. Jméno Hába se stalo mezinárodně uznávaným pojmem, přesnou a srozumitelnou značkou. Co nás však zejména zajímá, je skutečnost, že Hába byl časně a významně oceněn i doma; dokonce i velmi kritický Vladimír Helfert neváhal označit Hábovu tvorbu za novou epochu v dějinách české hudby a Hábu pozitivně oceňovali i ti, kteří měli k mikrointervalové hudbě zásadní teoretické námítky. Ačkoli zde jistě padala na váhu autorova brzká mezinárodní proslulost, motivy nápadně přízně byly hlubší: v Hábově osobnosti vidělo domácí prostředí typ reformátora, po němž nepetržitě toužilo vlastně už od časů Smetanových, imponovala vážnost Hábových činů a je zvláště charakteristické, že jméno Hába bylo u nás vždy vyslovováno pospolu s jménem Schönberg, jež mělo v českém hudebním prostředí už od předválečných časů vysoký kredit. Ačkoli mezi Schönbergovou a Hábovou tvorbou fakticky neexistuje mnoho podobností, souvislost byla nasazena už v jedné z prvních recenzí Hábovy skladby, *Sonáty pro klavír op. 3 (Dalibor 1919)* a od té doby se tak dělo napořád, i když Schönberg nalezl v hudební Praze skutečného následovníka vlastně jen načas ve Viktoru Ullmannovi. Neustále utvrzovaná, byť falešná souvislost Hába – Schönberg měla pro Hábovu domácí pozici zásadní význam, neboť ho zařazovala do kontextu wagnerovsko-mahlerovské tradice a z ní vyrostlého okruhu „seriózního“, tj. systematického, teoreticky i ideologicky pevně zakotveného novátorství: právě to zjednávalo u nás důvěru i těm Hábovým dílům, která svou vlastní hudební podstatou budila různé rozpaky.

Typem velmi protikladným byl a zejména se zdál být Bohuslav Martinů: oproti Hábově monotematické, introvertní osobnosti umělec polytematický a extrovertní. Hábova díla nalézala uznání když ničím jiným, tak alespoň jako výsledek obdivuhodné myšlenkové a dělné práce (Hába sám u svých větších opusů vždy publikoval přesný počet hodin strávených při kompozici), u Martinů se zdálo, že komponuje příliš rychle, lehce, příliš mnoho a příliš střídá styly. Jestliže už v této interpretaci je možné objevit kus tradičně českého vztahu k hudební tvorbě, pak u Martinů padaly na váhu i jiné okolnosti, zejména jeho programový příklon ke Stravinskému a k francouzské kultuře. Stravinskij byl u nás na rozdíl od Schönberga poznáván až po válce a jeho osobnost dlouho budila apriorní nedůvěru. Už Josef Bartoš ve svém spisku *O proudech v soudobé hudbě* (1924) považoval Stravinského jako autora *Historie vojáka a Pribautek* za „zábavného hedonika, jemuž patrně pařížský Montmartre učaroval“ a ještě i v druhé polovině dvacátých let lze v českém tisku číst předpovědi, že „Stravinskij bude nepochybně rychle vyřazen“. Obraz Stravinského se v Praze vytvořil předčasně, většinou z druhé ruky a dříve, než byly známy jeho klíčové důležité balety tzv. ruského období: *Petrůška* (pp 1911) měl v ND premiéru 1925, *Světelní jara* (pp 1913) zaznělo v Praze 1926, *Svatba* (pp 1923) v roce 1931. Na rozdíl od myslitelsky interpretovaného Schönberga byl Stravinskij setrvale zařazován k větvi

primitivního muzikantství bez filozofického zázemí, žijícího z krátkodeché exploatace folklóru, historických stylů a okamžitých nápadů. I Ostrčil ve funkci šéfa opery *Národního divadla* považoval Stravinského za „prskavku“ a jeho názor sdílela většina kritiků a skladatelů. Přihlásit se v této situaci ke Stravinskému tak otevřeně, jak to učinil mladý Martinů, znamenalo stát se nevinnou obětí dlouhodobého despektu české hudby k uměleckým typům vybočujícím z tradic středoevropské kultury. Ačkoli Martinů daleko zřetelněji než Hába i jiní z jeho generace sahal k nejhlubším pramenům domácí lidové tradice a mohli bychom tedy očekávat, že alespoň tato jeho orientace bude pozitivně zhodnocena, spíše se cítilo, že autorovy akcentace „domova“ jsou artikulovány způsobem nesoucím pečeť toho, co bylo považováno za francouzské, a tedy vzdálené české hudební tradici. Zatímco pobývání českých skladatelů ve Vídni a Berlíně bylo v řádu dlouholetých kontaktů, inklinace Martinů k Francii (která byla v českém prostředí výtvarném či literárním běžnou věcí) jevila se jako výjimečnost a odchod Martinů do Paříže se považoval za jistý druh duchovního exilu. V každém případě byl Martinů nazírán v meziválečné době jako zjev ojedinělý, nejasný či dokonce problematický a stále více se ztrácel z bezprostředního obzoru domácího hudebního povědomí. Pozornost, věnovaná premiéře *Julietty* v březnu 1938 v *Národním divadle*, nemohla už na tom příliš změnit.

Kontrast Hába – Martinů je dán také a zejména dalšími osudy jejich tvorby. Když se po druhé světové válce logicky uzavřel svět dvacátých a třicátých let a avantgarda se stala součástí historie evropské novodobé kultury, také Hábovo dílo nabylo na smyslu a významu dějinného faktu. Další vývoj evropského hudebního myšlení neakceptoval ani mikrointervalový systém, ani princip atematismu v podobě, v jaké jej Hába světil dalším generacím. Hábov odkaz se stal obdivuhodným historickým monumentem a jako takový je také oživován při memoriálních příležitostech a retrospektivách, jakou byl například festival expresionismu ve Florencii 1964, v jehož rámci zazněla Hábova opera *Matka* spolu s avantgardním baletem *Der grüne Tisch*. Fenomén Hába je zakotven ve zvláštní situaci meziválečné kultury, je nepřenositelný, i když nepochybně stále aktuální svým imperativem tvůrčího hledání a totálního angažování. Fenomén Martinů se proti tomu zvolna vynořoval na scéně českého hudebního života ve své komplexnosti a naléhavosti teprve po autorově smrti a vlastně až v šedesátých letech (pomineme-li krátkou vlnu domácího zájmu o Martinů v letech 1945–1947). Zatímco Hábova tvorba po roce 1945 nepřinesla zásadní korektury k celkové představě autorského díla (se spornou výjimkou drobnějších opusů z padesátých let, jimiž se Hába snažil ubránit před výtkami formalismu a kosmopolitismu), tvorba Martinů po roce 1938 přinesla korektury velice podstatné: stačí srovnat dnešní výsledný obraz Martinů s profilem, který publikoval Vladimír Helfert ve své *České moderní hudbě*. Změny v oceňování Háby a Martinů se netýkají jen autorů samých, mají a ještě budou mít řadu důsledků pro nová hodnocení celé české tvorby meziválečných let. Prvotní česká nedorozumění s Martinů poukazují zhruba na totéž, nač poukazovala nedorozumění s Janáčkem a předtím i s Dvořákem: na domácí barvoslepost v oceňování klíčových zjevů, která má hluboké kořeny, podivuhodnou životnost a kotví v jisté filozofii dějin české hudby.



maria iacobi

angl's explicitans iure amina.

maria salome

maria magd



Výjev z velikonoční hry – tři Marie u Kristova hrobu (pasionál abatyše Kunhuty, 1314–1321) ▷

Středověké varhany – pozitiv (breviář velmistra křižovníků Lva, 1356) ▽

Zpívající klerikové (česká bible královny Kristiny Švédské, kolem r. 1420) ▽ ▷

nos uenite adoremus p. de



deo iacob Sumite pl  
 idate trumpauū. p sal  
 iocundum cum cytha

nocturn. Swate? dauida: zalm p:



Piemate hospodinu py  
 sen nouu. neb qd darne  
 wicci vsmil S pasyl qd



Skenováno pro studijní účely

uid. benedictus qui uenit. in nomine. domini.  
 sanna in altissimis. **A**d te domine leuaui a  
 umam meam deus meus in te confido non erubescam neque  
 rrideant me inimici mei & enim uniuersi qui te expect  
 ant non confundentur. **D**irige me in ueritate  
 tua & doce me quia tu es deus salutaris meus &  
 sustinui te tota die. **R**espice in me & miserere. **S**PER  
 e facra nos communitio dne potenti uirtute

Neumová notace bez linek  
 (Missale plenarium,  
 12. stol.) Δ

Hudebníci hrající na  
 trubky, loutnu a fidulu  
 (bible krále Václava IV.,  
 konec 14. stol.) ◁

Neumy na linkové osnově  
 (antifonář sedlecký,  
 13. stol.) ▷

In statuit. S. Iohannis & ad Vesperas 272

hoc peccati. & uocae. Magna est gloria. Ad uesp. sup. ps. Iste ies. p. lege. & c.

**G**loria & honore. & inuit. gmi. ad uesp. C. ueniens in celum beatus stephanus

uidit gloriam dei et ait ecce uideo celos apertos & filium hominis stantem a

destris dei. & uocae. In uita. scilicet iohannis euang. ad uesp. comm. in

Iste est iohannes qui sup. pecc. domini recubuit beatus apostolus eu

reuelata sunt secreta caelestia & uocae. Inuit. **A**doceamus regem + In uita


apostolo rram qui privilegio amoris iohanne dilexit apostolu. Venire.

In. i. g. aut. **E**t in omnem terram. & celi en. & c. In omne rram.

VI. VICERIT FACIAM IL LUM COLUMPNAM IN TEMPIO

me o dicit dominus & scribam super e um

no men meum et nomen ciuitatis noue iheru

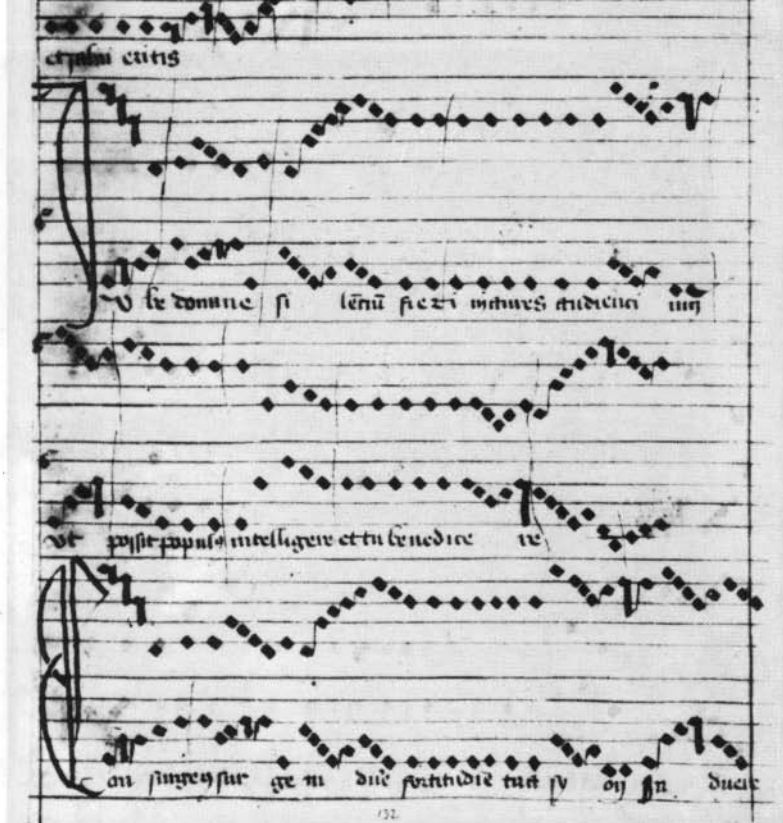




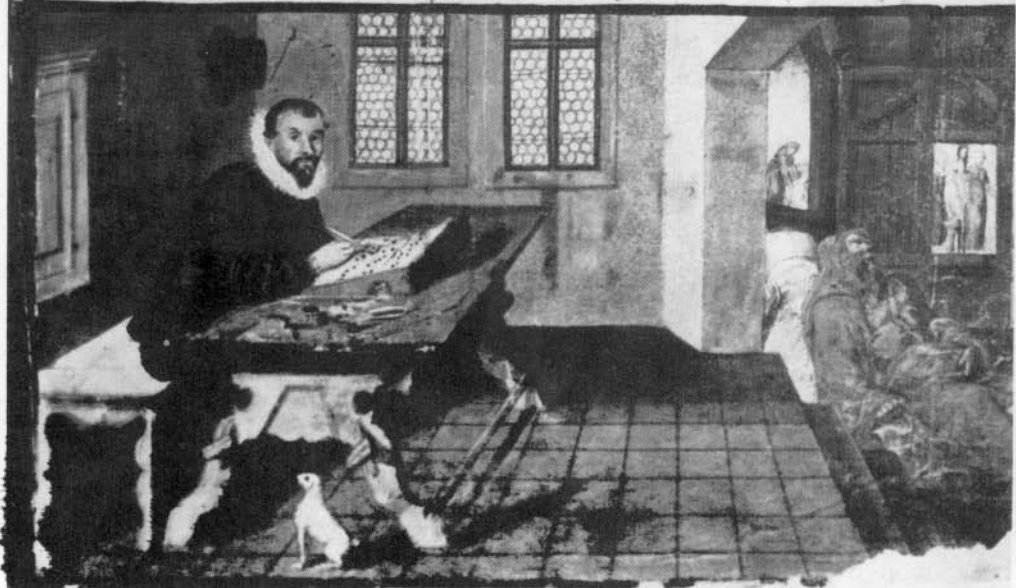
De leuam a  
nimā meam  
deus meus in  
te confi do nō  
eru lescam neqs irride at me  
nini ei mei et enim viuuer  
si qui te expe tant non estun  
dentur **D**ias tuas domie

Rombická chorální notace (graduál Arnošta z Pardubic, 1363) ◀

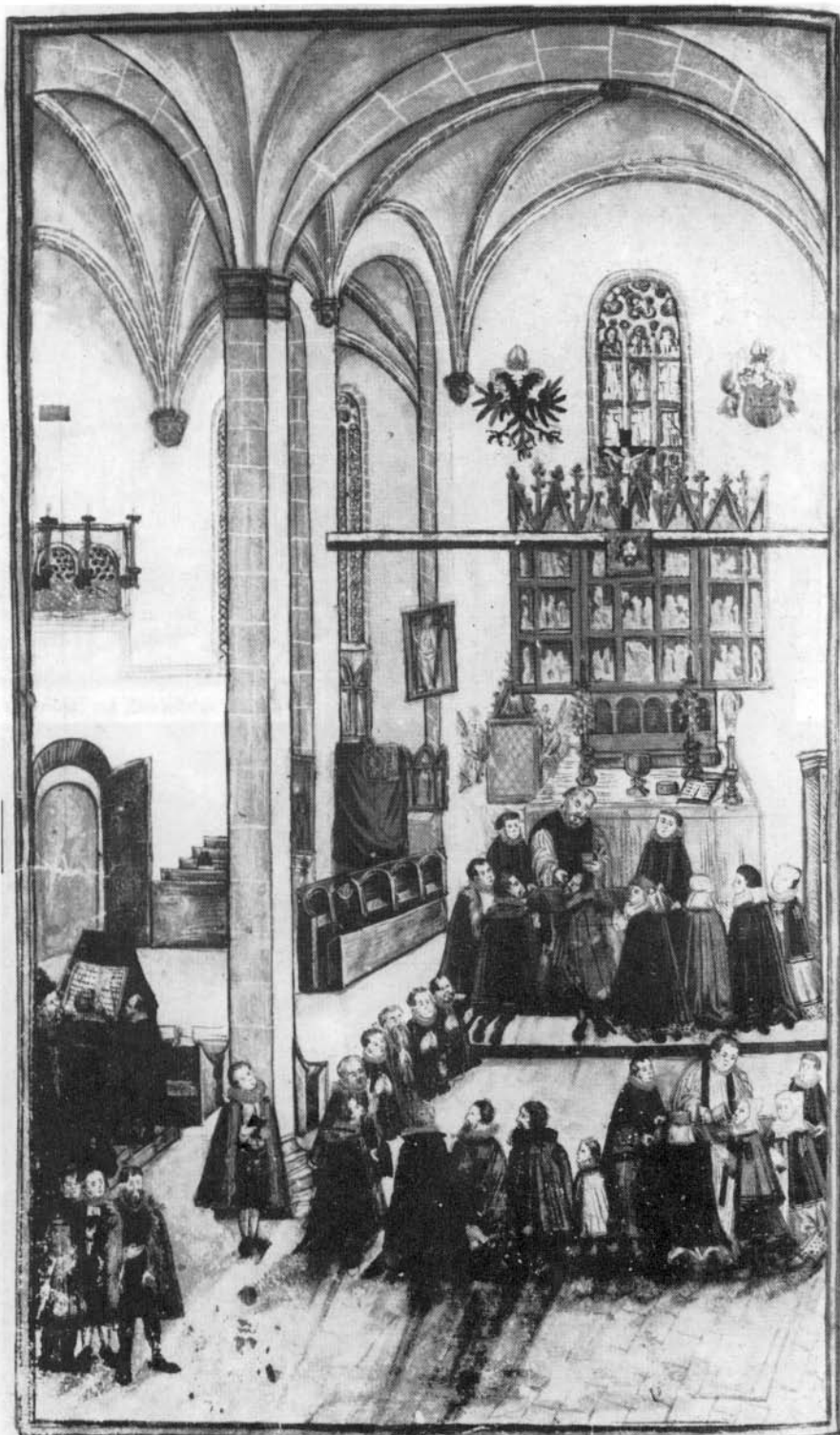
Dvojhlásé organum – lekce *Consurge induere* (konec 14. stol.) ▷



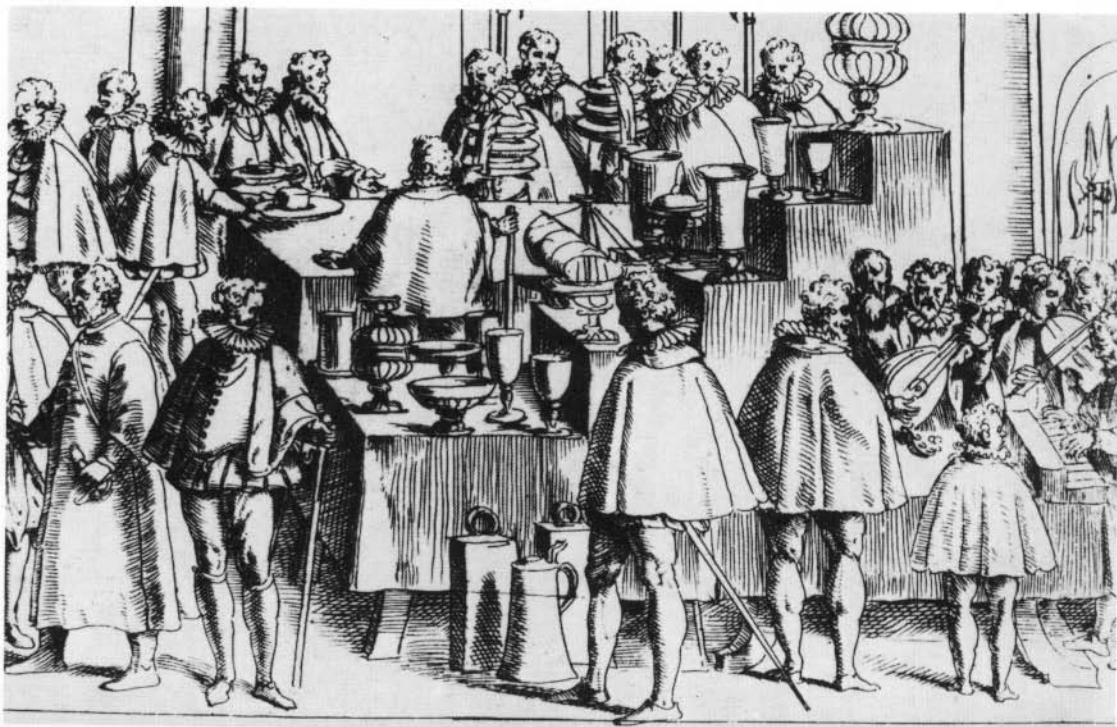
Černá menzurální notace – dvojhlasý rondellus *Flos florum*; na poslední osnově ukázka tzv. francouzských not (konec 14. stol.) ▷



Rombická chorální notace, s vyobrazením pisáře graduálu  
 (graduál z Nového Města nad Metují, 1604)



Literáti (v levé chrámové lodi) zpívají při bohoslužbách  
(graduál literátů kostela sv. Michala na Starém Městě pražském, 1587)







Hráč na loutnu (rytina  
z počátku 17. stol.) ▷

Hudebníci císaře Rudolfa II.  
při slavnosti na Pražském hradě  
(rytina A. Boyse, 1587) ◁ ▷

Vojenský pištec a bubeník  
(sgrafito domu v Prachaticích,  
kolem r. 1570) ◁

Vzdušnicové šalmaje rožmberské  
kapely (Muzeum české hudby  
v Praze, 16. stol.) ▷



CANTVS II.



Yrie elci fon, Kyri-  
c e leifon, Kyrie elcifon.

ALTVS I.



Yrie elci fon, Ky-  
ric elci fon, Kyrie e-

lei fon, elcifon.

ALTVS II.



Yrie elcifon, Ky ric elcifon,  
Kyrie elci fon.

BASSVS.



Yrie elcifon, Kyrie elci fon,  
Kyrie elci fon, Kyrie elcifon.

Bílá menzurální  
notace v tisku  
souboru mší  
C. Luythona  
(Praha, 1609) ◀

Čtyřhlasé  
vícetextové moteto  
v černé menzurální  
notaci (Chrudimský  
graduál, 1530) ▷

Zpěv ve sboru  
Jednoty bratrské  
(Šamotulský  
kancionál, 1561) ▽

**G**loria tranſiit inquit dñi reſurgat in uero die  
us a eva ipſes ſc̄i exultant in dño dicentes all̄a kyrie eſo  
**E**ntu  
taſ ſunt x̄ta eva mala n̄ra t̄xt̄ all̄a  
iſ̄ ſ̄i dilectio ad dño venit all̄a all̄a kyrie eſo  
**A**ngel̄ dñi deſcendit de celo et dixit mulierib̄ que ſequeb̄t̄ n̄o eſt  
ſum̄at all̄a all̄a kyrie eſo **S**unt  
xit x̄s dñi all̄a gaudiam̄ i exultan̄  
t̄ d̄p̄ton̄ n̄o dicentes all̄a kyrie eſo **S**unt

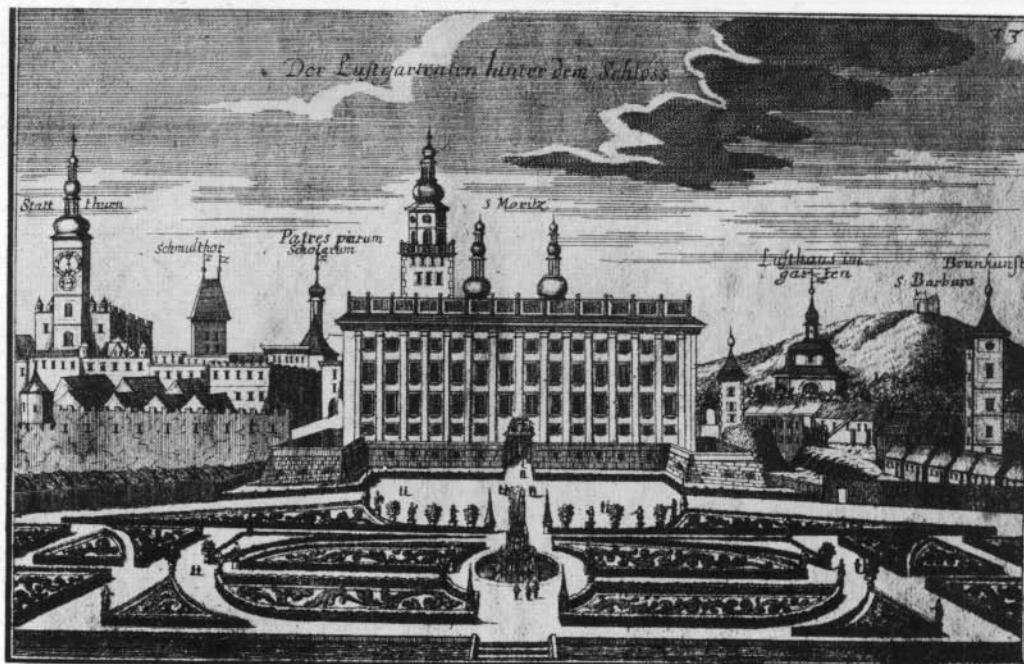




Pavel Vejvanovský: *Serenáda* (autograf, kolem 1690) Δ

Střední část skříně varhan A. Starka (1705) v kostele sv. Jakuba v Praze. O jejich postavení se zasloužil a hrával na ně B. M. Černohorský ▷

Rezidence olomouckého biskupa v Kroměříži, kde působili P. Vejvanovský, H. I. Biber, V. Gurecký, A. Neumann a F. Götz (G. M. Vischer 1692) ▽





Skenovano pro studijni učely

ORLANDO  
FURIOSO  
DRAMA PER MUSICA  
Darappresentarsi nel rimodernato Theatro  
SPORK.

L'autunno Del Anno 1724.

Consecrato

Alle Dame e Cavaglieri della  
Reggia Citta di Praga.



Der Kaafende

ORLAND

In einem Musicalischen

Schau : Spiehl

Vorzustellen in dem auff jetzt florierende Weiß  
eingerrichten Theatro

Von Spork.

In dem Herbst des lauffenden Jahrs 1724.

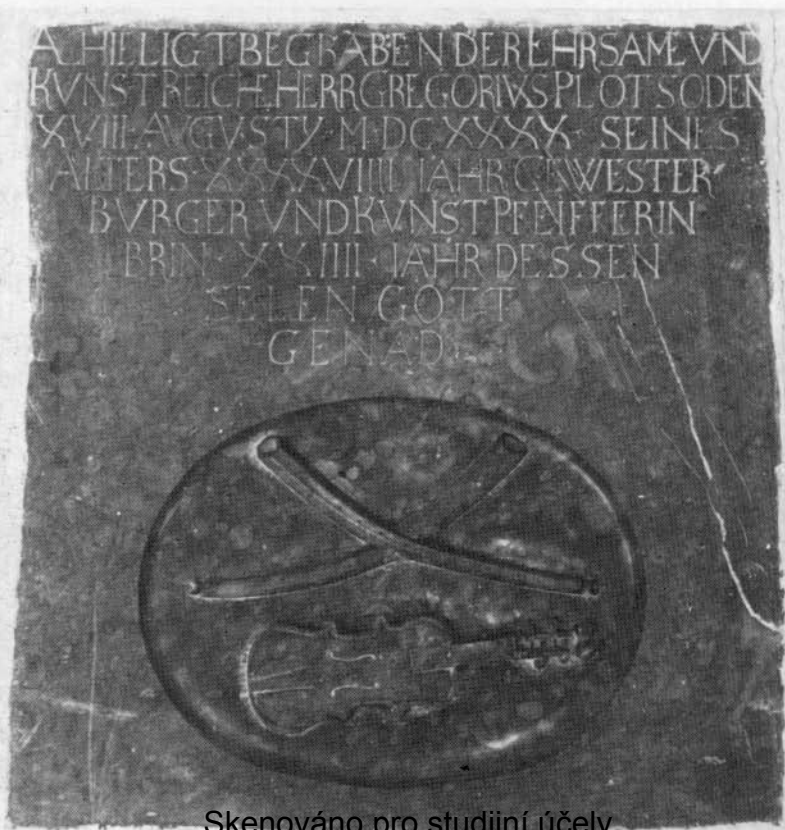
Gewidmet

Denen Hoch : Adelichen Stammen und Cavallieren der Kö-  
niglichen Stadt Prag.

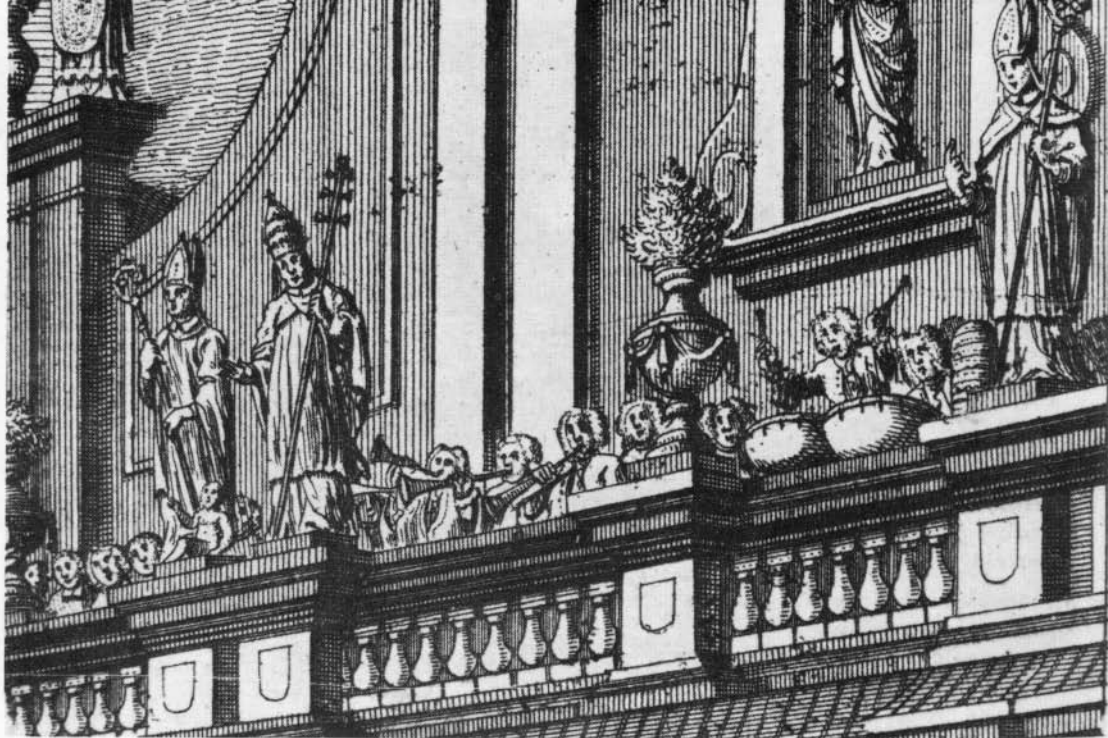
Mit Gelaubnuß Hoher Obriakeit.

Antonio Vivaldi: *Orlando furioso*. Titulní stránka libreta opery z divadla hraběte Sporcka v Praze (Praha, 1724) ◀

Náhrobní kámen brněnského věžního trubače G. Plota z r. 1690 v kostele sv. Václava v Mikulově s nástroji typickými pro jeho profesi ▽







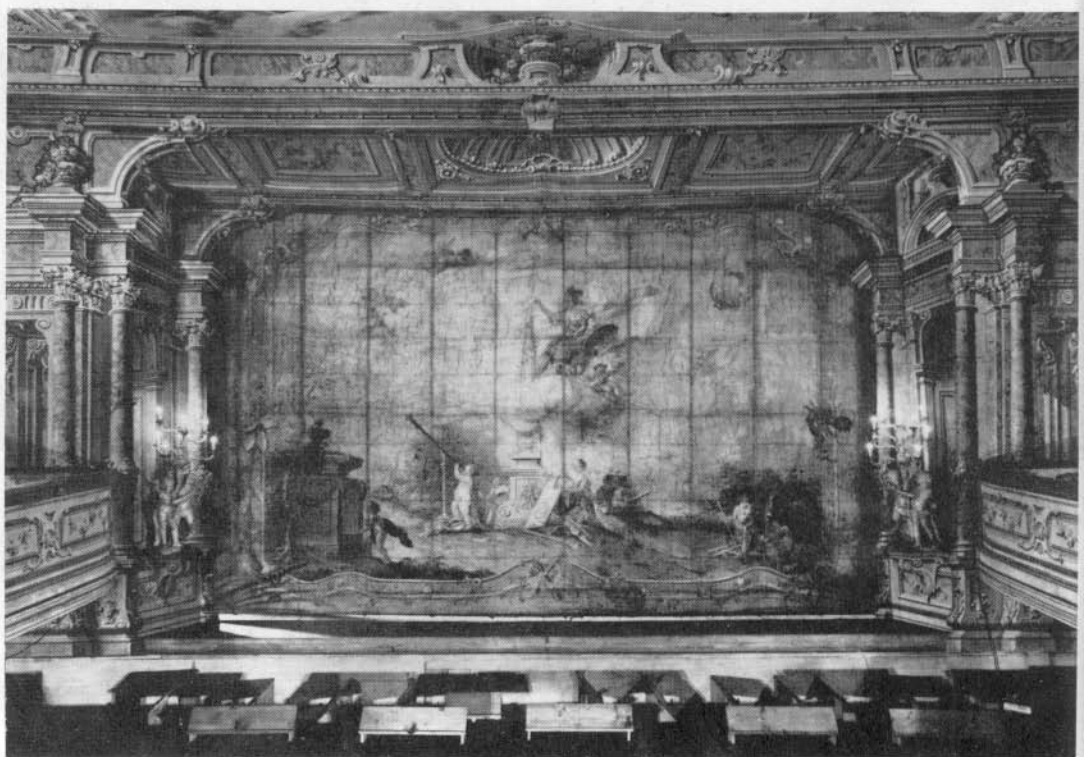




Zábava rekrutů z Hané – vpravo skupina hudebníků hrajících na housle, cimbál a baset (malba na střeleckém terči, Vyškov, pol. 18. stol.) Δ

Hudebníci na balkóně chrámu sv. Salvátora na Starém Městě v Praze při slavnostní jízdě Marie Terezie ke korunovaci (rytina, 1743) ◁ Δ

Desetičlenná kapela pražského posádkového pluku v horní části Vlašského (nyní Malostranského) náměstí v Praze (rytina, 1743) ◁



Skenováno pro studijní účely

Městské divadlo  
v Kotcích v Praze,  
umístěné vlevo v patře  
budovy Menších Kotců  
(mědirytina  
F. Weibel -  
J. Berka 1782) ◀

Divadlo na zámku  
v Českém Krumlově:  
jevištní portál,  
opona, orchestřiště.  
Stavba na rezidenci  
Schwarzenbergů z let  
1766–67 podle  
projektu Johanna  
Wetschela a Leo  
Merkla ◀ ▽

Pařížský tisk  
*šesti sinfonii op. VIII*  
Jana Václava Stamice  
(de la Chevardière  
1763) ▷

Josef Mysliveček:  
*Il Farnace*  
(autograf partitury,  
1768, I. jednání,  
2. scéna, árie Pompeia)

▽

SIX  
SIMPHONIES

A quatre Parties obligées,  
avec Haubois, et Cors de chasse  
*Composées par M.*

JEAN STAMITZ

*Directeur de la Musique de S. A. S.*  
*M. l'Electeur Palatin à Mannheim.*

ŒUVRE VIII

*Mis au jour par M. de la Chevardière*

PRIX 9<sup>li</sup>

A PARIS

Chez { *M. de la Chevardière rue du Roule à la Croix d'Or*  
*Et aux Adresses ordinaires.*

A Lyon. { *M. les Freres le Goux Place des Cordeliers.*

*Avec Privilège du Roy.*

Accendi il tuo furore nel tuo valore inteso

Die hohe Bewilligung

ist

Heute Dienstag den 21ten Februar 1815  
von den Schülern des Conservatoriums der Kunst

# Die erste musikalische Akademie

in dem k. k. priv. Redoutensale  
aufgeführt werden.

Die vorkommenden Stücke sind folgende :

- 1) Große Symphonie von J. W. Wilma.
- 2) Partie für Blasinstrumente von F. Krommer.
- 3) Chor mit vorausgehendem Marsch aus der Oper Idomeneo von Mozart.
- 4) Ouverture aus der Oper: *Les deux Arcades de Toledo* von Mehul.

Der Preis der Billets ist: im Parterre 2 fl. im Saale 1 fl.

Der Anfang ist um 5 Uhr, das Ende um halb 7 Uhr.

Montag den 19. Jänner 1846  
im  
**Saale auf der Sophien-Insel**  
Nachmittags um 4 $\frac{1}{2}$  Uhr.

**Hector Berlioz**  
wird die Ehre haben,  
ein grosses Instrumental-  
**CONCERT**  
zu veranstalten,  
in welchem er seine Compositionen zur Auf-  
führung bringen wird.

**PROGRAMM.**  
Sämmtliche Compositionen sind von Hector Berlioz,  
aufgeführt unter seiner persönlichen Leitung.

1. Ouverture zum „Carnaval von Rom“. Für das Orchester.
2. Der dänische Jäger. Ballade für eine Bass-Stimme, vor-  
getragen von Herrn Carl Strakaty.
3. Abendgebet der Pilger auf ihrem Zuge. Für Orchester.
4. Gesangsstück, vorgetragen von Mad. Podhorsky.
5. Symphonie Fantastique in 4 Abtheilungen. Episode aus  
dem Leben eines Künstlers. a) Traumerien, Leiden-  
schaften; b) der Ball; c) Ländliche Scene; d) der Gang  
zum Hochgericht.

Mad. Podhorsky, Fräulein Anna Claudius und  
Herr Carl Strakaty haben ihre gefällige Mit-  
wirkung zugesagt.

Sperreisse à 2 fl., Parterre à 1 fl., Galerie à 40 kr. C. M.,  
sind zu haben in der Kunst- und Musikalien-Handlung  
von Joh. Hoffmann, und am Concerttage an der Cassa.

Hector Berlioz. Die Lehre der modernen Instrumentation und  
Orchestration ist in der Musikalien-Handlung von Joh.  
Hoffmann für 12 fl. C. M. zu haben.

Oznámení prvního  
veřejného koncertu  
posluchačů  
konzervatoře  
v sále Reduty v Praze  
21. 2. 1815 Δ

Oznámení  
orchestrálního  
koncertu Hectora  
Berlioze v Praze  
v sále na Žofíně  
19. 1. 1846 ◁



Stavovské (původně Nosticovo) divadlo v Praze (mědirytina J. Berky, kolem r. 1790) Δ

Jan Bedřich Kittl:  
*Bianca und Giuseppe*  
*oder Die Franzosen vor Nizza* – cedula premiéry (Stavovské divadlo 19. 2. 1848) ▷

**Königlich ständisches**  
**Samstag den 19. Februar 1848.**  
**(ABONNEMENT SUSPENDU.)**  
Unter persönlicher Leitung des Compositeurs.  
Zum ersten Male:  
**Bianca u. Giuseppe,**  
o d e r :  
**Die Franzosen vor Nizza.**  
Oper in 4 Akten. Nach einem königlichen Roman.  
Musik von J. B. Kittl.

Die neuen Decorationen: Im 2. Akte Kenntlich von den Scenarpen bei Andrah des Tages ist von Decorateur Herrn Jaich, im 3. Akte: Das Fort Saorgio von Herrn Wöfner, L. Ränd. Decorateur.

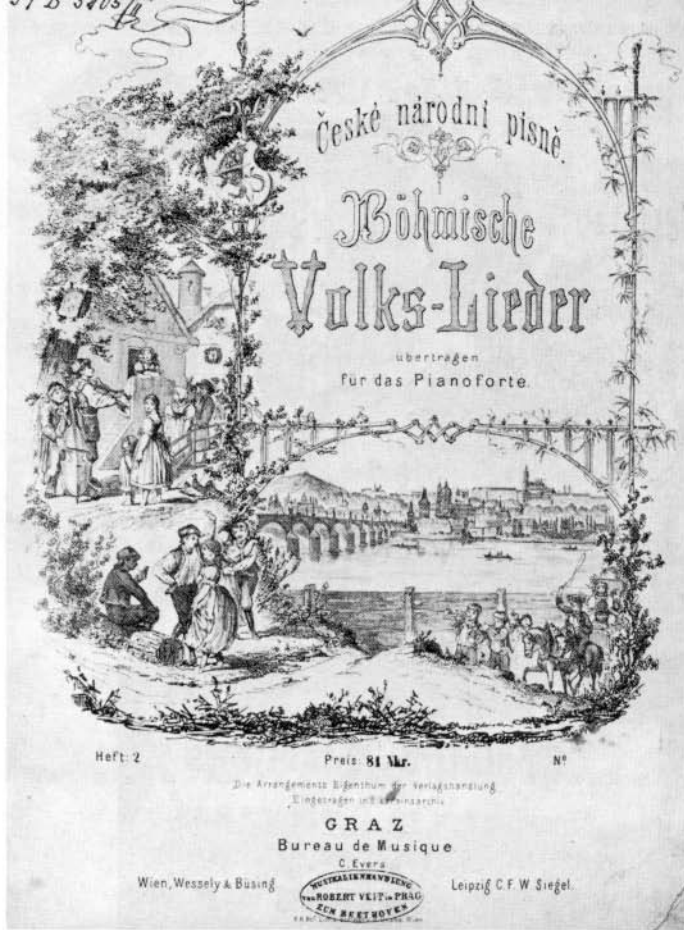
**P e r s o n e n :**

Marchese Mosci . . . . .	Herr Straßburg.
Bianca, seine Tochter . . . . .	Dem. Großez.
Graf Rivoli . . . . .	Herr Verling.
Giuseppe, Jäger, Sohn des Schulzen auf des Marchese Gute, Milchbruder Bianca's	Herr Reichel.
Bincenzo Cormanio	Herr Kunz.
Beatrice, eine Harfnerin	Mad. Wedderich.
Giara, ein Bürgermädchen aus Nizza	Dem. Souleux.
Bonatti, Corporal	Herr Emminger.
Ein Adjutant	Herr Hametier.
Cola, ein Bettler	Herr Brava.
Erster Grenat	Herr Doll.
Zweiter Grenat	Herr Ulmer.
Alle Herren und Damen aus Nizza, Gefolge und Diener des Marchese, Bürger, Landvolk, Müllanten, Pilger, Verschwozene.	
Soldaten aus Nizza, Französische Soldaten.	

Die Handlung beginnt Nachmittags und endet am folgenden Tage Nachts.  
Bei der Handlung: Bei und in Nizza. Zeit: 1793.

**Anfang um halb 7 Uhr. Ende 10 Uhr.**  
weiter Eintritt ist unaltria.

Das Textbuch der Oper ist in der Theaterkanzlei und Abends an der Cassa für 10 Kr. 6. Nize. zu haben.



Titulní strana tisku českých lidových písní v úpravě pro klavír (kolem r. 1860) ◀

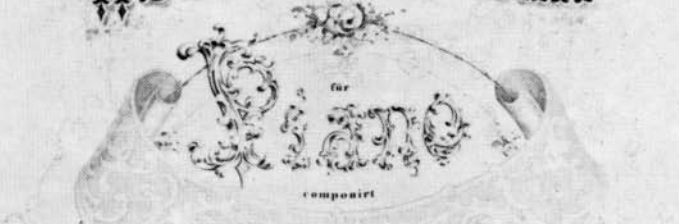
Vyučování hudbě na vesnické škole (olejomalba Josefa Navrátila, 1857) ▽



Skenováno pro studijní účely

59 A 4528.

# HELENE-POLKA



und dem  
**Tanz und Unterhaltungs-  
COMITÉ**  
der Stadt

**PRETGA**

Freundschaftlichkeit zwidmet

von  
**Joh. Peurak**

PRAG  
bei Joh. Hoffmann

LEIPZIG  
bei  
F. Hofmeister

WIEN  
bei  
F. A. Spina

371110

9. 12. 68

Titulní strana tisku  
taneční skladby pro  
klavír (Praha,  
J. Hoffmann, kolem r.  
1840) ▷

Program koncertů  
Bedřicha Smetany  
v sále Konviktu  
v Praze 26. 2. a 3. 12.  
1855 s premiérami jeho  
*Triumfální symfonie*  
a *Tria g moll* ▽

**PROGRAMM**  
zu dem  
**CONCERT VON FRIEDRICH SMETANA**  
am 26. Februar Nachmittags 5 Uhr  
im  
**CONVICHT-SAALE.**

Erste Abtheilung.

**Triumph-Musik** mit Benützung der Österreich. Volkshymne für das grosse Orchester bei Gelegenheit der Feierlichen Vermählung i. L. M. des Kaisers **Franz Joseph** und der Kaiserin **Elisabeth** eigen componirt vom Concertgeber.

Zweite Abtheilung.

1. a) **Poje**, Fis-moll, von Seb. Bach.
- b) **Variationen**, E-dur, von Fr. Händel, vorgetragen vom Concertgeber.
2. **Lied** von Schubert, vorgetragen von Herrn Lohke.
3. **Viola** von Beethoven, G-dur op. 1. für Piano, Violine und Violoncello, vorgetragen von der Ueblichen **Auguste Kotar**, Schülerin des Concertgebers, Herrn **Bonawilla**, und Herrn **Prof. Goltermann**.
4. a) **Canon**, H-moll von Rob. Schumann.
- b) **Felmaltee**, G-moll von Fr. Chopin.
- c) **Lied ohne Worte**, Nr. 6. V. Hoff, von F. Mendelssohn.
5. a) **Lied** von Löwe, | vorgetragen von Frau Botschun-Sankup.
- b) **Lied** von Veit, |
6. a) **Trale Polka de Salon**, op. 7. Nr. 1.
- b) **Trale Polka potiques**, op. 8. Nr. 2. componirt und vorgetragen vom Concertgeber.

Frau Botschun-Sankup, Herr Lohke, Herr Orchester-Director **Prof. Miltner**, Herr **Prof. Goltermann** und Herr **Bonawilla** haben bereitwillig ihre Mitwirkung zugesagt.

Eintrittskarten in den Cercle zu 2 R. in den Saal zu 1 R., auf die Gallerie zu 40 kr. sind in der Kunst- und Musikalienhandlung von **Marek Berra**, Eydli-Gasse Nr. 433-1., so wie im Musik-Institute des **Fr. Smetana**, Zellbergasse Nr. 306, 2. Stock rückwärts und Abends an der Cassa zu haben.

**PROGRAMM**  
zur  
**4ten SOIRÉE**  
für Kammermusik.  
Montag den 3. December präcise 4 1/2 Uhr  
im  
**CONVICHT - SAALE.**  
Unter Mitwirkung des Herrn Director **Smetana** und **Wiedemann**.

1. **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell von **Fr. Smetana**; (G-moll Manuscript).  
a. Allegro moderato ed energico.  
b. Non troppo agitato, Ambante, Maestoso.  
c. Finales. Presto.
2. **Quintett** für 2 Violinen, Viola und 2 Celli von **Fr. Schubert**, (C-moll Op. 163).  
a. Allegro ma non troppo.  
b. Adagio.  
c. Scherzo, Presto, Trio, Andante sostenuto.  
d. Allegretto.
3. **Quintett** für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell von **R. Schumann**, (Es-dur, Op. 44).  
a. Allegro brillante.  
b. In modo di una Marcia.  
c. Scherzo, Molto vivace.  
d. Allegro ma non troppo.

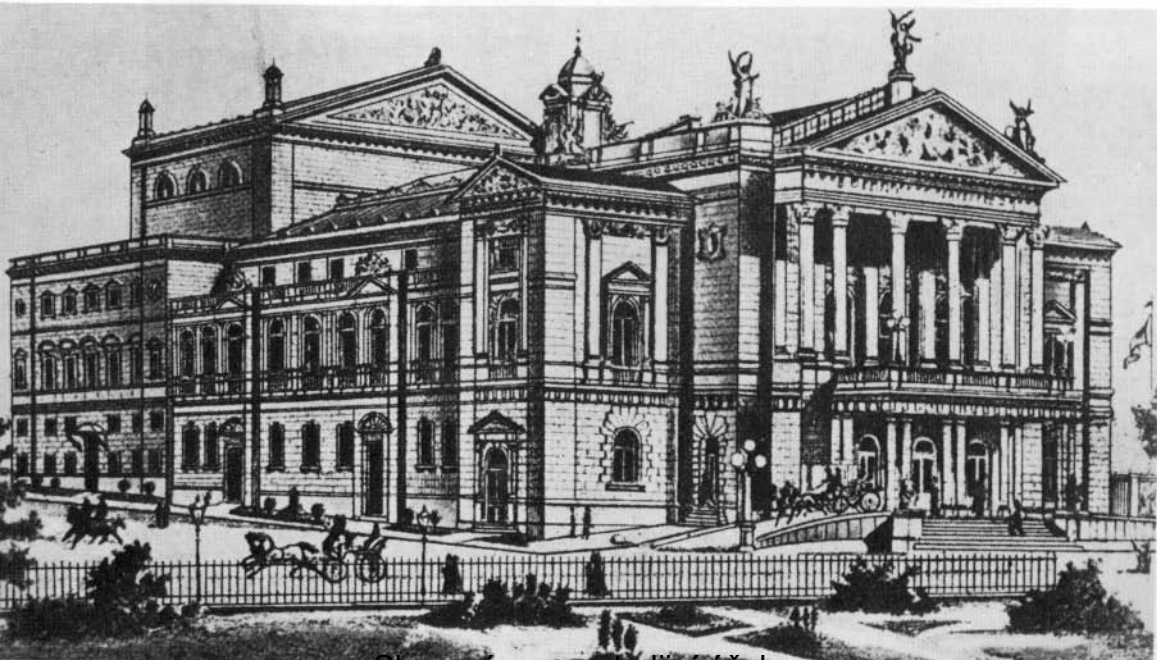
**G. von Königslöw.**      **A. Bennewitz.**  
**A. Paulus.**                      **J. Goltermann.**

Dies Piano ist von **Steincker** aus der Niederlage des Herrn **Anton Schwardling**.



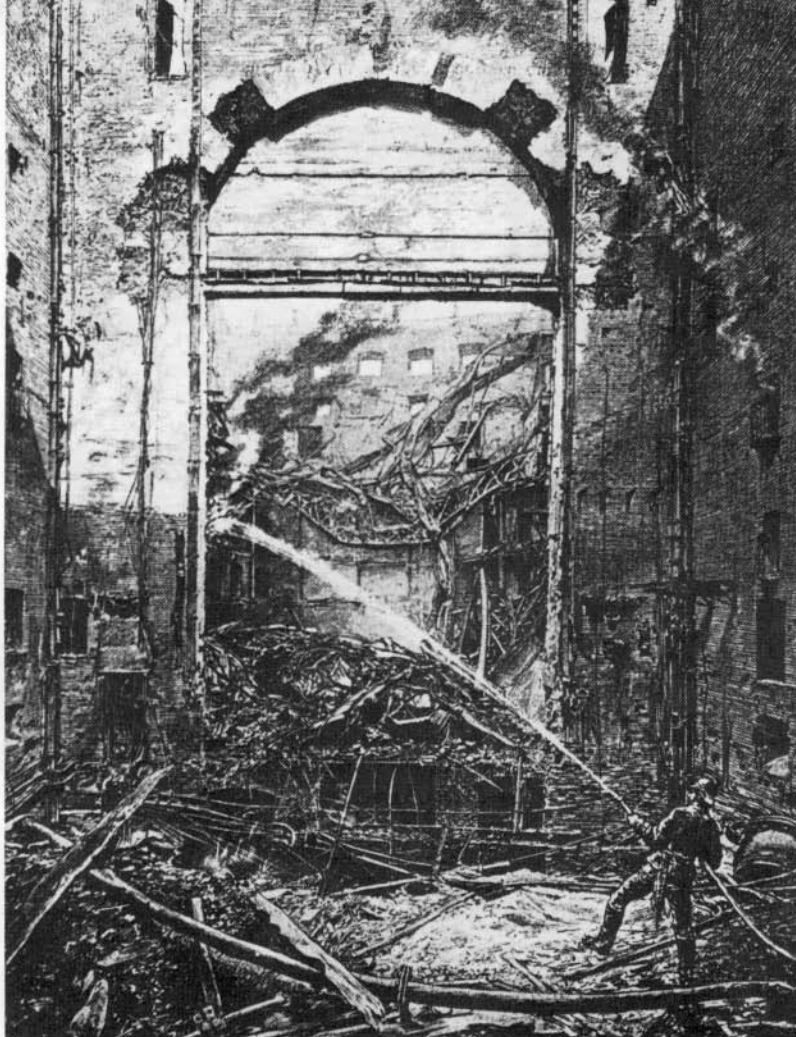
Orchestríště  
a hlediště  
Královského  
zemského  
českého divadla  
v Praze, zvaného  
Prozatímní divadlo,  
kde se hrálo  
od 20. 11. 1862  
do 14. 4. 1882 ◀

Nové německé  
divadlo v Praze  
(rytina z roku jeho  
otevření 1888) ▽



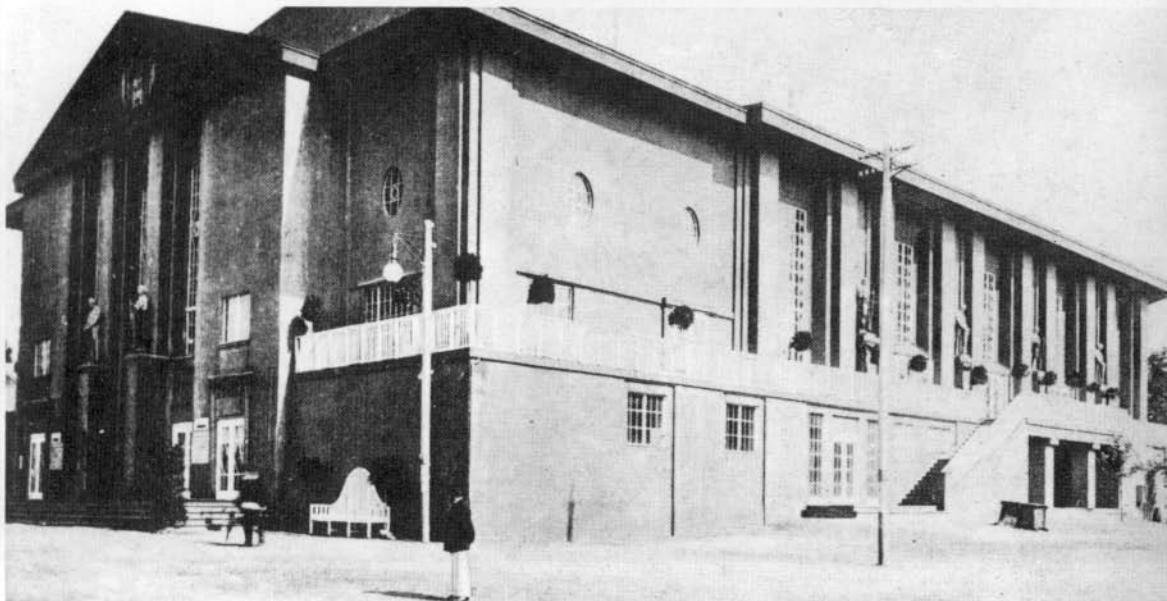
Skenováno pro studijní účely





Národní divadlo  
po požáru r. 1881  
(soudobá rytina) ▷

Koncertní pavilon  
na výstavišti  
v Praze – Holešovicích  
(v prostorách dnešního  
PKOJF), kde se  
r. 1908 uskutečnila  
mj. světová premiéra  
*7. symfonie* Gustava  
Mahlera ▽

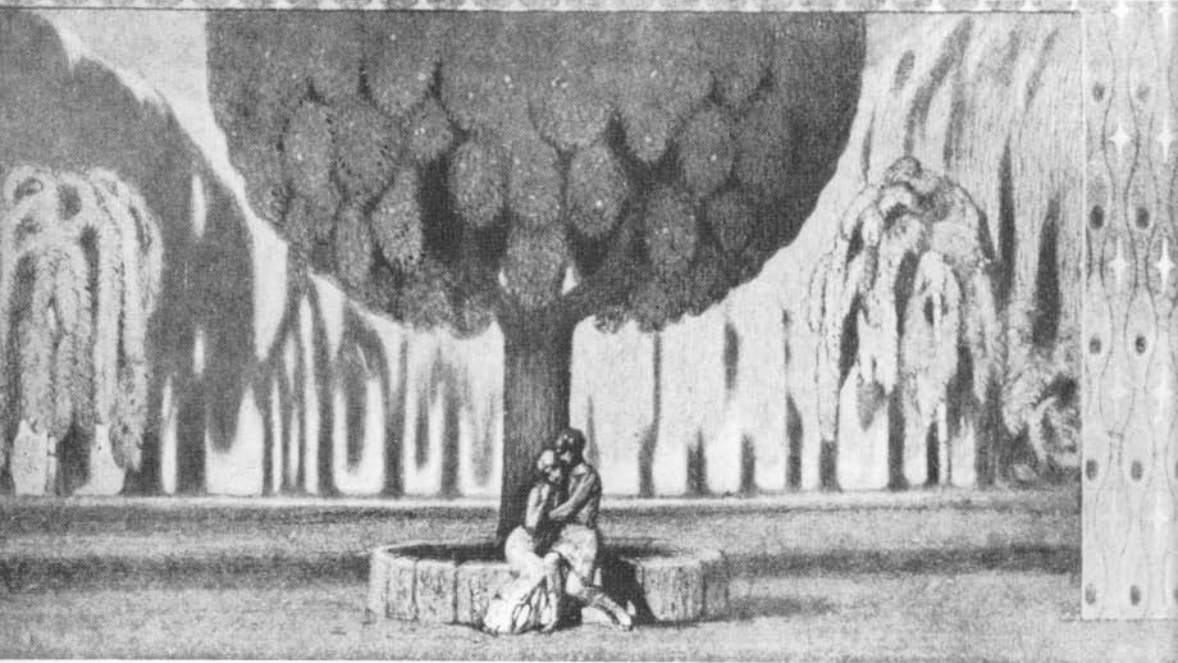


Skenováno pro studijní účely



Karel Šebor: *Nevěsta husitská* (Prozatímní divadlo, premiéra 27. 9. 1868, rytina autora výpravy Josefa Scheiwla) Δ

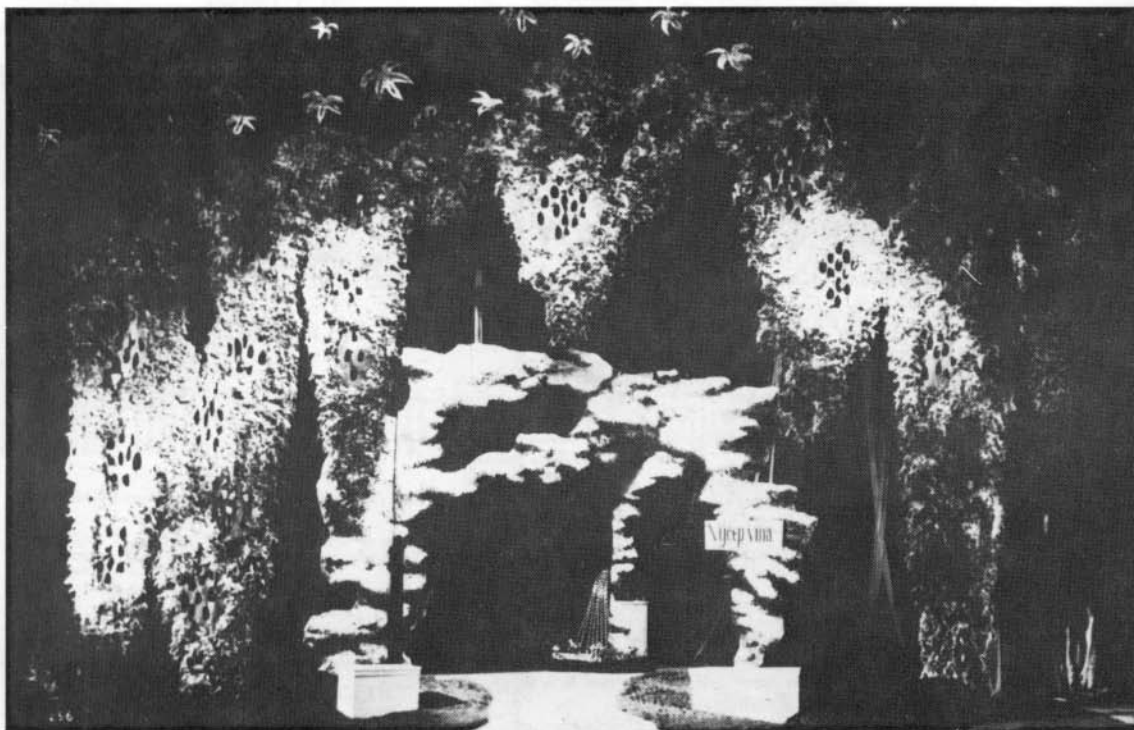
Claude Debussy: *Pelléas a Mélisanda* – scéna Fontána v parku (Nové německé divadlo, premiéra 28. 9. 1908, scénický návrh Richarda Teschnera) ▽





Alban Berg: *Vojcek* – 7. obraz: Ulice (Národní divadlo, premiéra 11. 11. 1926,  
scéna Vlastislava Hofmana) Δ

Bohuslav Martinů: *Julietta* – lesní scéna z 2. dějství (Národní divadlo, premiéra 16. 3. 1938,  
scéna Františka Muziky) ▽



# Král. zemské české divadlo v Praze.

Dnes ve středu dne 30. května 1866. (Hra mimo předplacení.)

P O P R V Ě : (Osobním vedením skladatele.)

## Prodaná nevěsta.

Komická zpěvohra ve 2 jednáních. Slova od K. Sabiny. Hudba od Bedřicha Smetany.  
Nová dekorace jest od divadelního malíře pana Macourka zhotovena.

### OSOBY:

Krasina, vdálek	pan Palouček	Janek, sedláky hoch	pan Polak
Ludmila, jeho žena	pt. Procházková	Kocel, dohazovač	pan Hynek
Mateřka, jeho dcera	sl. z Ehrenbergu	Komediant principal	pan Mosna
Milka, stádkar	pan Sebosta	Komerčák, jeho dcera	sl. Ledererova
Hlávka, jeho žena	sl. Ptasovcova	Luňtan, komediant druhý	pan Křtin
Vasek, její syn	pan Kyselá	Sedláky lid. Kherci, komedianti.	— Dej na venkově v čas pouli

Začátek v 7 — konec o 9. hodině.

— Lístky lze dostati od 9 ul. do 2 hodin odpoledne a večer od 6 hodin u dvířní kasy král. zemského divadla. —

— Za příčinou noremního dne zůstane zítra divadlo uzavřeno. —

Novoměstské divadlo. — V pátek dne 1. června 1866. (53. hra v předplacení.)

## KRÁSNÉ GRUZINKY.

F. Th.

## NÁRODNÍ DIVADLO V BRNĚ.

Ředitel: Alois Staněk-Doubavský.

Ve čtvrtek, dne 21. ledna 1904.

Hra mimo předplacení.

Poprve.

## JEJÍ PASTORKYŇA.

Moravské hudební drama o 3 jednáních. Na slova Gabriely Preisové složil  
Leoš Janáček.

Kapelník C. M. Hrazdira.

Režisér Josef Malý.

### OSOBY:

Staňka Buryjovka, vyznavačka a hospodyně ve mlýně	Věra Pivoňková.
Lada Kleměň, ) nevlastní bratr,	A. Staněk-Doubavský.
Stěva Buryja, ) vnuci Buryjovky	Bohdan Procházka.
Kostelníčka Buryjovka, vdova, stařena - stacha	Leopolda Svobodova.
Jenůfa, její pastorkyňa	Marie Kabelačova
Stárek	Karel Bentík.
Hychtář	Alois Pivoňka.
Rychtářka	Emma Kučerová.
Karolka, její dcera	Růžena Kasparová.
Pasturhyňa	Helena Křizová.
Barena	Marie Těmova.
Jano, pasák	Marie Černka.
Tetka	Jana Jovanovičová.

Muzikanti, vesničky lid, chasa.

Děj I. dějství v Buryjově mlýně, II. a III. v jizbě u Kostelníčky.

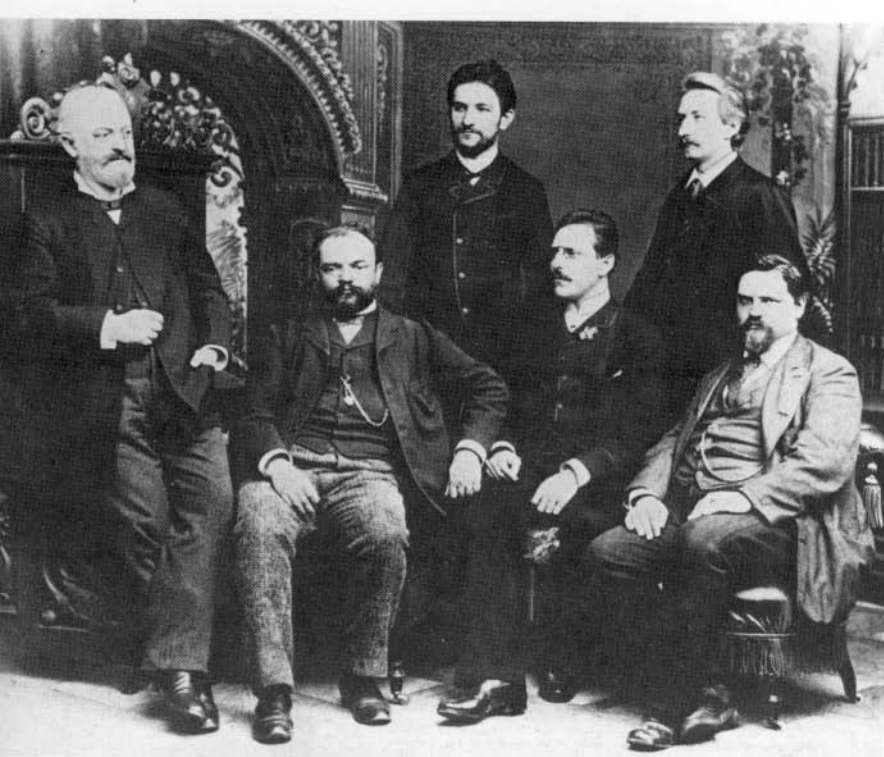
Mezi I. a II. dějstvím uplyne doba půl roku, mezi II. a III. dva měsíce.

Po II. jednání dešt přestávka.

Začátek o 7. hodině. — Konec po půl 10. hodině.

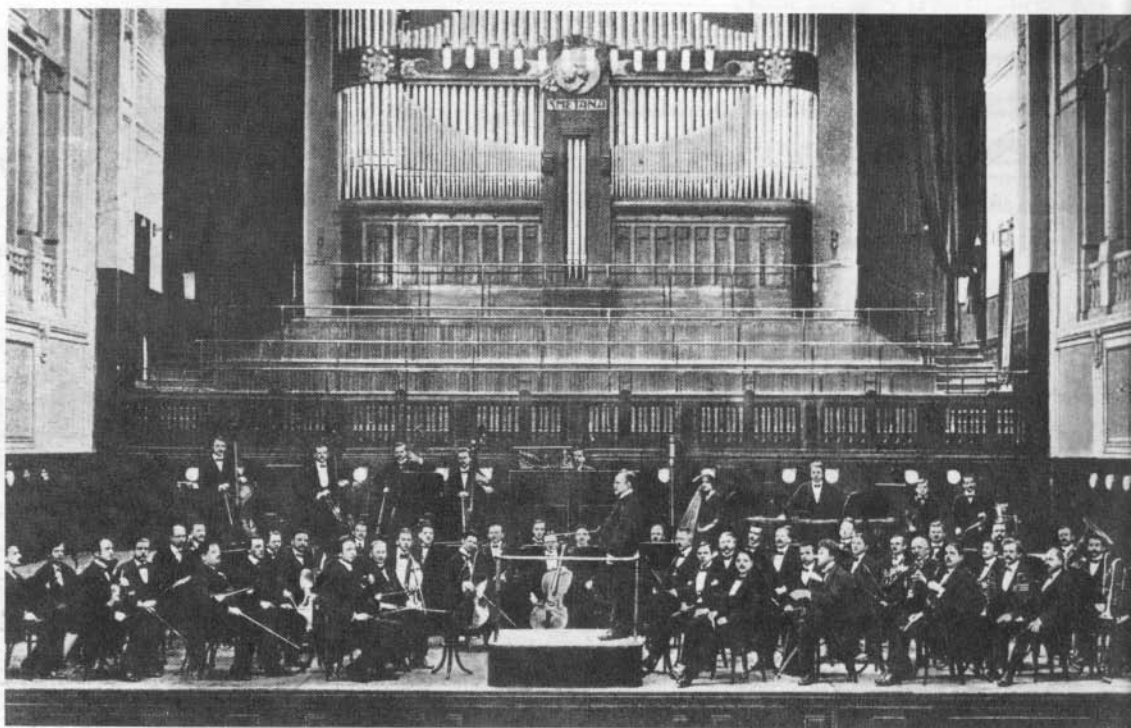






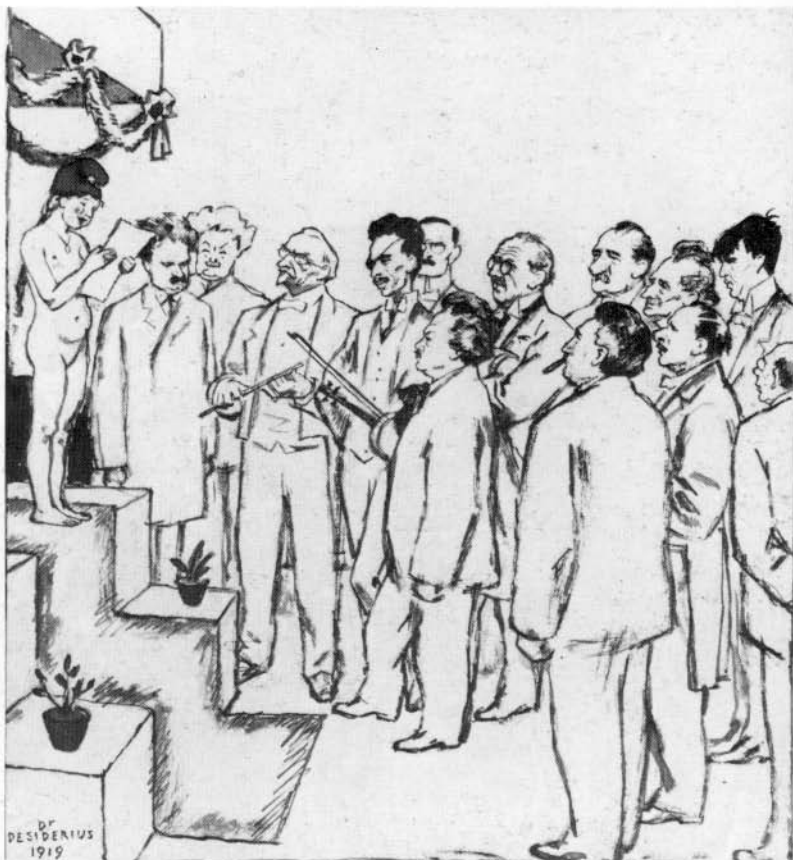
Čeští skladatelé:  
zleva Karel Bendl,  
Antonín Dvořák,  
Josef Bohuslav  
Foerster,  
Jindřich Kàan,  
Karel Kovařovic,  
Zdeněk Fibich  
(fotografie  
z r. 1885) ◀

Česká filharmonie  
ve Smetanově síni  
obecního domu  
v Praze  
s dirigentem  
Vilémem  
Zemánkem  
(fotografie z r.  
1914) ▽



Pocta českých  
hudebníků alegorii  
republiky k prvnímu  
výročí ČSR: zleva  
Karel Hoffmeister,  
Leoš Janáček,  
Karel Kovařovic,  
Václav Štěpán,  
Otakar Ostrčil,  
František Ondříček,  
Vítězslav Novák,  
Josef Suk,  
Josef Bohuslav  
Foerster, Ludvík  
Vítězslav Čelanský,  
Karel Hoffmann,  
Václav Talich,  
Roman Veselý (kresba  
Hugo Boettingera,  
1919) ▷

Alois Hába ve svém  
bytě u čtvrttónového  
pianina, vpravo  
šestnotónové  
harmonium  
(fotografie z r. 1931)





Slavnostní znovuzahájení provozu Národního divadla 27. 5. 1945 operou Bedřicha Smetany *Libuše*. V titulní roli Marie Podvalová

Skenováno pro studijní účely



VLADIMÍR LÉBL

Mezi minulostí a současností  
(1938-1948)

A handwritten musical score for piano, consisting of two staves: a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The piece is marked "Lento" at the beginning. The treble staff contains a series of chords and melodic fragments, with some notes written in a shorthand style. The bass staff contains a series of chords, some of which are marked with "mf" (mezzo-forte). The score is written in black ink on a white background.

---

**VSTUPNÍ OTÁZKY** Předchozí výklad časově dospěl do prostředí třicátých let 20. století a přiblížil se tak událostem, které měly bezprostřední význam pro naši hudební současnost: máme na mysli Mnichov 1938, nacistickou okupaci a druhou světovou válku, Květen 1945 a Únor 1948. Ačkoli dějinné syntézy považují za zásadní hranici rok 1945, zdá se nám možné a snad i logičtější chápat jako mezník celé vypjaté dramatické desetiletí 1938—1948: vidět je jako ohnisko historických příčin a následků osvětlujících to, co předcházelo a následovalo; jako dějinné pole, v němž se uzavírala „celá minulost“ a klíčila nejširší, do budoucnosti otevřená současnost.

Takovýto uzlový význam je nepochybně obsažen i v dějích české hudby těchto let. Také v české hudební kultuře je desetiletí 1938—1948 údobím přelomu, v němž se uzavíral charakter kultury epochy kapitalismu, ukončovalo se období české hudby mající svůj počátek na přelomu 18. a 19. století a rodily se předpoklady kultury epochy socialismu. Odehrávaly se zde národnostní změny, které zasahovaly ještě hlubší dějinné vrstvy: skončila existence německé populace a její kultury v rámci českých zemí, v podmínkách lidově demokratického státu naopak rychle vyzrávala hudební kultura slovenská jako rovnocenný partner hudební kultury české. Máme-li toto vše na paměti, vynořuje se otázka, jsou-li naše vědomosti právy významu těchto událostí. Dosavadní stav poznání není příliš utěšující. Je-li naše hudební historiografie vůbec málo orientována k přelomovým údobím, v nichž se kvalitativně měnila celá podstata hudební kultury, pak to také platí o této době. Obraz těchto let je v dnešním hudebním povědomí nápadně matný, většinou jsme zde konfrontováni se schématy, která vznikla pasívní aplikací učebnicových faktů a nejdou pod povrch věci.

Ačkoli ani předchozí, tzv. historická období domácí hudební kultury nelze považovat za uzavřená, protože do naší současnosti setrvale doléhají různými hodnotami, idejemi i problémy, často až nečekaně a náhle aktualizovanými, léta 1938—1948 mají či měla by mít pro nás zvlášť důrazný význam. Cítíme či měli bychom cítit, že „dějiny“ zde zcela bezprostředně přecházejí v „současnost“, a to nikoli jen ve všeobecném, nýbrž ve zcela konkrétním, to jest hudebním smyslu. Otevřenost tohoto desetiletí je ovšem časově oboustranná. Osudovému mezníku Mnichova předcházelo i v české hudbě formování protifašistických sil pod dojmem nebezpečí, které ohrožovalo náš stát jak zvenčí, tak uvnitř; právě proto dokázala i česká hudba reagovat na šok Mnichova tak rychle, přesně a jednoznačně. V reakcích české hudby na Mnichov a březen 1939 však také nahmatáme přítomnost i geneticky starších zkušeností, načerpaných během první světové války, stejně zase jako v prvních měsících po Květnu 1945 objevíme v chování české hudby některé paralely a analogie

s vlnou republikánského nadšení po roce 1918. Nicméně převažovaly nové situace, v nichž už dosavadní zkušenosti, návyky a tradice nedostačovaly a kdy bylo třeba rozhodovat se zcela nově.

**DOBA OKUPACE** Pro dobu okupace a druhé světové války prozatím platí, že známe dobře a často až do otřesných podrobností mezní osudy hudby a hudebníků v nacistických táborech smrti a vůbec onu krvavou stránku hudebních dějů těchto let, spjatou s mnoha lidskými tragédiemi, avšak mnohem méně onen přece jen větší-nový životopis české hudby, žitý v hranicích a atmosféře tzv. protektorátu Čechy a Morava.

Položení důrazu na oběti nacismu a války je pochopitelné, neboť podstata této doby nemůže být jasněji a výstražněji demonstrována než právě jimi. Ze známých či známějších českých hudebníků zahynuli skladatelé Pavel Haas, Karel Hašler, Rudolf Karel, Jindřich Vojáček, skladatel a kritik Jaroslav Teklý, dirigent Rafael Schächter, sbormistr Metod Vymetal, pianista a skladatel Gideon Klein, hudební publicista Otokar Kamper, muzikologové Vladimír Helfert, Zdeněk Němec a Anna Zbořilová. Při bojích u Dukly zemřel Vít Nejedlý, ve Francii Vítězslava Kaprálová, v americkém exilu Jaroslav Ježek. Česká hudba také ztratila Josefa Čapka a Františka Zelenku jako tvůrce pozoruhodných operních scénografií a významného folkloristu a literárního historika Bedřicha Václavka. Útrapy v koncentračních táborech a vězeních zažili Karel Ančerl, Karel Berman, Robert Brock, E. F. Burian, Josef Hutter, Václav Kaprál, Karel Reiner. Jiní, například Miloslav Kabeláč, pozbyli zaměstnání a možnosti veřejného uměleckého působení. Aniž bychom chtěli měřit utrpení hudebních obětí nacismu, nejotřesněji zapůsobil osud violisty České filharmonie, kritika a muzikologa Zdeňka Němce, jenž byl za svůj krátký referát o provedení *Mé vlasti*, otištěný 5. 2. 1945 ve *Večerním Českém slově*, odvečen z koncertního pódia a se zvířecou surovostí umučen gestapem. Dnes už neuvěřitelné jsou také historie vzniku či provedení některých hudebních děl. Rudolf Karel naskicoval operu *Tři vlasy děda Vševěda* jako politický vězeň pankrácké trestnice, *Osmá symfonie* Erwina Schulhoffa vznikala v internačním táboru ve Wülzburgu. V terezínském ghettu vytvořil Viktor Ullmann operu *Der Kaiser von Atlantis*, Hans Krasa novou verzi dětské opery *Brundibár*. Rafael Schächter nastudoval v ghettu Verdiho *Rekviem* a řadu operních děl. Doba okupace také dala vzniknout vzácným projevům umělecké solidarity. Jaroslav Teklý zachránil skladby Víta Nejedlého tím, že je dal zazpívat, a některé skladby Karla Reinera nechal provozovat až do svého zatčení pod svým jménem, řadu rukopisů „velezrádných“ hudebních děl uchovával u sebe po dobu války Mirko Očadlík.

Šestiletá okupace bylo však také časem, v němž se nedály jen takto vyhrocené situace, i když se český skladatel, interpret a kritik jako homo publicus denně ocital v nenormálním stavu duchovní nesvobody a útesný svět hudby se mu měnil ve svět nástrah a rizik. Protektorátní kulturní situace se podstatně lišila od situace těch zemí, které se staly bezprostředním a dlouhodobým dějištěm války, kde válečný požár ničil i nejzákladnější podmínky pro existenci kultury ve zvyklém slova smyslu

a kde si umění muselo hledat, často za nepředstavitelně krutých okolností, náhradní, skutečně válečné formy působení. Většina tradičních českých hudebních institucí vyvíjela v centrálních oblastech svou činnost i po březnu 1939 a byla provozně ochromována až v závěru války, v souvislosti s vyhlášením „totálního nasazení“ a nakonec pak s posunem válečné fronty. Produkce hudebních statků setrvala kvantitativně zhruba na předválečné úrovni a také sama skladatelská tvorba byla i nadále velice početná. Bohumír Štědroň uvedl ve své studii *Česká hudba za nesvobody*, že v letech 1938—1945 vzniklo kolem 20 nových oper, 30 kantát a 30 symfonií, nepočítaje hojně skladby jiných druhů. Přinesl-li Mnichov a březen 1939 zásadní ničivé zásahy do domácího hudebního života, pak se nejdříve a nejvíce týkaly menšinové kultury samotných českých Němců. Myslíme především na to, že události let 1938—1939 subverzivně zasáhly kulturně nejvlivnější a nejplodnější jádro českého německví, které se po dlouhodobých dějinných peripetiích postavilo po bok kultury české, často se s ní i prolínalo a vytvořilo zvláště v Praze nesporně významný duchovní ostrov. Právě toto jádro se rozpadlo nebo bylo zničeno. Byvší německé kulturní spolky, sdružení a společnosti zanikly nebo prošly neobyčejně radikální očistou, prakticky všichni významnější spisovatelé, dramatici, výtvarní umělci, skladatelé, interpreti a hudební publicisté buď emigrovali, nebo skončili v koncentračních a internačních táborech. Hned po Mnichovu se nadobro rozpadlo vůdčí centrum pražského německví, *Neues deutsches Theater*, časopis *Auftakt*, jenž měl velký podíl na sblížování české a německé hudební obce, přestal vycházet a jeho šéfredaktor Erich Steinhard se stal jednou z prvních obětí nacistického teroru. Během války zahynuli v nacistických táborech i skladatelé tak zajímaví a mnohoobslibní, jakými byli Hans Krasa, Erwin Schulhoff a Viktor Ullmann. Tento zánik nelze vysvětlit jen zvláště masívním dopadem norimberských rasových zákonů. Svou roli pravděpodobně sehrála i snaha vymýtit německo-českou kulturu jako takovou, neboť její existence příliš oponovala nacistické verzi o perzekuci německví v bývalé Československé republice. Celá historie zániku kultury českých Němců není dosud sepsána, ač by to byla práce prvořadé politické závažnosti: vedla by důkaz, že toto společenství nezanklo po roce 1945 odsunem obyvatel německé národnosti z osvobozeného Československa, ale bylo rozkotáno už důsledky Mnichova a vpádu nacistů do okleštěných českých zemí.

Dobře známy jsou různé zásahy protektorátní cenzury do hudebního života a hudební důsledky snah nacismu o zfalšování českých dějin. Ví se také o úloze, kterou za okupace sehrálo dílo Smetanovo, a o mocném znovuoživení všech jiných domácích hudebních hodnot kotvících v nacionálně vypjaté ideologii češství 19. století. Geny českého národního společenství, stmelěného hrozícím nebezpečím, se aktivizovaly v tomto národně obranném smyslu hned od prvního dne okupace a vlastně už od druhé poloviny třicátých let. Ale situace byla složitější a teprve přesný, prameny doložený popis protektorátních kulturních poměrů by oživil tragiku české hudební nesvobody v celé šíři a hloubce. Vždyť už jen letmý pohled na tuto osudovou dobu naráží na řadu zdánlivých rozporů, vyplývajících z různé taktiky nacismu vůči českému národu a jeho kultuře: na jedné straně neskrývaný masový a individuální

teror a akty tak dalekosáhlého tragického významu, jako bylo uzavření českých vysokých škol, na druhé straně snaha vtisknout veřejnému životu zdání normalnosti. Zejména česká hudební kultura byla tím vehnána do situace na ostří nože. Na jedné straně zavládlo všestranně motivované a sdílené přesvědčení, že povinností české hudby je „mluvit k národu“, zejména vzhledem k tomu, že literatura, divadlo, film a projev výtvarný byly mnohem citelněji podvázány cenzurou. Na druhé straně muselo být zřejmé, že sama existence hudebního života, přes všechna omezení a ztráty stále ještě vcelku bohatého, mohla být a také byla nacisty využívána jako jeden z propagačních argumentů pro tvrzení, že protektorát je územím klidu a pořádku. Většina kulturních podniků v sobě nesla možnost této dvojznačné funkce, tím spíše, že i různorodé projevy českého nacionalismu, stejně jako i chuť lidí se bavit a chvilkově zapomenout na přítomnost, nacisté nejen do jisté míry takticky tolerovali, ale nezdědky jich i zneužívali ve svůj prospěch. Zvláště pro umělce, kteří byli všem na očích, byla doba okupace zatěžkávací zkouškou jejich morálního a občanského profilu: byli nuceni působit na velmi vratké a úzké lávce, na jejíž jedné straně hrozilo nebezpečí perzekuce, na straně druhé obvinění z kolaborace. Nacisté nejen popravovali, ale měli i zájem jakkoli zaangažovat a kompromitovat české veřejnosti známé umělecké osobnosti a využívali k tomu především protektorátních vládních institucí. Zejména vzhledem k tomuto tlaku zazněl ze zahraničního odboje požadavek, aby česká kultura zmlkla. Ale lze si představit osud takového Václava Talicha, dirigenta a správce opery *Národního divadla*, kdyby se skutečně pokusil prosadit v tomto ústavu dobrovolné kolektivní vzdání se umělecké činnosti.

**TVORBA DOBY OKUPACE** Zdaleka nebyla dosud vyčerpána ani problematika české hudební tvorby za okupace. V poválečném čase byla tato tvorba nazírána téměř výlučně z morálně politického hlediska: byla glorifikována skutečnost, že se čeští skladatelé podstatně orientovali na vlastenecké látky schopné nést odbojné významy a podtexty dobře srozumitelné českému posluchači, že vkládali do svých děl tajenky a nápovědi s protinacistickým obsahem a pomáhali tak v českém povědomí utvrzovat pocity vzdoru a naděje. Dnes vidíme, že většina těchto děl poměrně brzy zapadla a je otázkou, proč se tak stalo: zda byly příčinou jisté rozpaky nad uměním spjatým s osudovou dobou okupace, nebo prostě fakt poválečných novinek nárokujejících prvořadou pozornost. Stejný osud sdílela i tvorba, která šla či musela jít po Mnichovu a březnu 1939 do ilegality, byla psána a uchovávána ve skrytu a pro budoucnost: *Májová symfonie* Vítězslava Nováka, opera *Enšpígl* a kantáta *O rodné zemi* Otakara Jeremiáše, kantáta *Neustupujte!* Miloslava Kabeláče, *Symfonie svobody* Erwina Schulhoffa aj. Tato díla sice sklídila při svých poválečných premiérách morální hold, ale i ona byla nazírána především jako dokument doby a většinou pak nadlouho či natrvalo uložena do archívů, jen tu a tam připomínána svým titulem a ideovým zaměřením. Zcela stranou pak zůstala velká zásoba instrumentálních skladeb, zejména komorních, které téměř bez výjimky pohřbil čas. Tak je třeba konstatovat, že globál české hudební tvorby let 1938—1945 trvá v našem povědomí nanejvýše jako soupis určitých titulů a katalog vlasteneckých, od-

bojných gest a že otázka vlastních uměleckých kvalit zde dosud čeká na svou odpověď.

Bývá sice naznačováno, že této tvorbě je vlastní dobrovolné autokritické vzdání se „modernismu“ a snaha po „smetanovsky sdělné“ hudební řeči. Ale tato interpretace je spíše dědictvím voluntaristických názorů z padesátých let než výsledkem reálného poznání. Fakt je, že díla národních klasiků nabyla v protektorátní atmosféře převýznamných funkcí a že soudobí umělci si této skutečnosti byli dobře vědomi. „*Jsmo svědky nejvyššího kursu, jaký u nás měli Smetana, Dvořák, Němcová, Neruda, Mánes, Aleš. Ačkoli jsme jich nikdy neopustili, ačkoli v nás vždy žili, neuvědomovali jsme si dříve v plném rozsahu, co pro nás znamenají. Toulali jsme se po všech kulturách Evropy, znali její místa a pobřeží a nedbali o to, jak spanilá je naše malá země. Podobáme se trochu marnotratnému synu z biblického podobenství: vracíme se rozčarování s mnoha trpkými zkušenostmi a hle, vítá nás teplo domova, ovzduší rodinných památek, léčivá pohoda krbu. Jsme cele pod vlivem umění generace Národního divadla. Dýcháme tu vzduch velkých myšlenek, nacházíme tu milost klidu a vtry, čerpáme z ní sebevědomí kulturně bohatého národa. Posiluje to naše historické uvědomění a upevňuje to i naše vědomí tradice. Cítíme se vrostlí do své kulturní a národní minulosti jako nikdy před tím“ (Rytmus 1940—1941, úvodník k č. 1). Podobných vyznání bychom našli v čase okupace mnoho. Ačkoli se v citovaném článku dále zdůrazňuje šaldovsky aktivní obsah pojmu tradice a odmítá se pro soudobou tvorbu možnost laciného napodobování, uvedená slova přece jen nechtěně poukazují na jeden z podstatných kulturních problémů protektorátních let: Smetana, Dvořák, Němcová, Neruda, Mánes, Aleš byli zde nejen pozitivním a účinným symbolem nepokořeného národa, ale také bezbranným instrumentem pomnichovských, politicky krajně nebezpečných teorií o potřebě jít ke kořenům, upnout se k rodné hroudě a v zavinití přežít zlý čas. Právě tento dvojnásobný moment se v žádném případě netýkal soudobé tvorby, a to jednak z prostého důvodu, že se jen malou měrou podílela na válečné kulturní konjunktuře a měla naopak stále starosti o svou existenci, jednak proto, že byla na hony vzdálena chuti působit jako hypnotický prostředek dávající zapomenout na krutou přítomnost. Mluví-li se někdy o hladu po kultuře v čase okupace, zapomíná se, že byl sycen jednak poměrně úzkou vrstvou hodnot 19. století, jednak rekreačním způsobem, zatímco se v tisku a rozhlase pořádaly ankety a diskuse točící se kolem stálého problému tzv. vážné hudby. Čeští umělci ostatně museli vědět, že jestliže nacismus představuje pro kulturu smrtelně nebezpečí, pak nikoli tím, že by potíral nacionalismus, nýbrž zejména svou pudovou nenávistí k tomu, co sám označoval dehonestující termínem „zvrhlé umění“. Až jednou poznáme českou hudební produkci let 1938—1945 v její šíři, jistě tam objevíme styčné body s povahou tehdejšího českého umění výtvarného, dnes mnohem známějšího, kde v letech okupace vznikly významné hodnoty čerpající z nepřerušené, ve skrytu se dějící moderní tvořivosti, která nechávala opovržlivě stranou právě tato nacistická i čistě protektorátní tažení proti *entartete Kunst*.*

V hudebních dílech z té doby nesporně postřehneme známky kompozičního úsilí vyslovit co nejnázorněji myšlenky a pocity vlastní drtivé většině národa. Svědčí o tom už sama četnost vokálních druhů, zejména kantát, časté využívání žánrově

charakteristiky a citací obecně známých hudebních tvarů, schopných nést dobově aktuální podtexty. Tato snaha po maximální obraznosti však neznamenala globální kompoziční a duchovní návrat zpět k 19. století. Lze to doložit především díly čtyř autorů, jejichž jména se v letech okupace vysunula do popředí mj. i vzhledem k oslaveným životním jubileům: Vítězslava Nováka, Ladislava Vycpálka, Pavla Bořkovce a Iši Krejčího. Tvorba sedmdesátiletého Nováka prošla od chvíle Mnichova ostře vzestupnou křivkou, nesenou prudkou nenávisť k fašismu, a její umělecký vrchol představují dvě skladby z roku 1941, symfonická báseň *De profundis* a *Svatováclavský triptych*. Šedesátník Vycpálek dokončil v roce 1940 monumentální *České rekviem*, padesátiletý Bořkovec završil svůj dosavadní vývoj baletem *Krysař*, jednoaktovkou *Satyr*, *Nonetem* a skladbou *Concerto grosso*. Byla to díla, která tehdejší hudební kritika právem považovala za výrazné dominanty soudobé české hudby. Značnou pozornost však také budil čtyřicetiletý Krejčí, zejména jako autor opery *Pozdvížení v Efesu*. Byla napsána v letech 1939—1943, za války provedena v rozhlase a byly také vydány výňatky z ní; padly v protektorátní atmosféře na úrodnou půdu. Pozoruhodná životnost tohoto stylově čistého, rozkošného opusu se pak prokázala zejména po osvobození: *Pozdvížení v Efesu* bylo do roku 1953 nastudováno v Praze, Plzni, Opavě, Olomouci, Ostravě a stalo se tehdy vedle *Veselohry na mostě* Bohuslava Martinů nejúspěšnější domácí soudobou operou.

Čas okupace byl však také nemilostivým časem dozrávání generace skladatelů narozených mezi léty 1907 a 1910 (Václav Trojan, Jan Seidel, Miloslav Kabeláč, Jaroslav Doubrava, Václav Dobiáš, Klement Slavický aj.), hlásila se zde ke slovu prvními počiny silná generace následující (Jan Kapr nar. 1914, Jan Hanuš 1915, Jan Rychlík 1916, Václav Kašík 1917, abychom jmenovali jen některé), a dokonce i nejmladší, například dvacetiletý Jarmil Burghauser. Ačkoli ve všech jiných případech věnujeme důkladnou pozornost údobí lidského a tvůrčího zrání, kdy se ustalují úhelné dispozice a kdy je vliv prostředí zvláště důležitý, zrání těchto autorů pro nás vesměs zůstává otázkou, ačkoli to jsou skladatelé, kteří se stali nositeli poválečného vývoje české hudby v jeho prvních patnácti letech. Malá znalost vývoje autorské plejády, která vstupovala do české hudby postupně od poloviny třicátých let, způsobuje, že většina těchto autorů se nám alogicky vynořuje v dějinném ohnisku velice pozdě a vlastně až v letech padesátých.

**POVÁLEČNÁ DOBA** Údobí od Května 1945 do Února 1948 je časově krátké, ale i pro českou hudební kulturu významné, dramatické, bohaté na události, které byly výrazem širokého demokratizačního kvasu a budovatelského nadšení. Bohužel, podrobnosti zavál čas a je až kuriózní, že mnohem více víme o přestavbách našeho hudebního života po první světové válce než po Květnu 1945. Co zejména postrádáme, je faktograficky přesný obraz přeměn jeho institucionální struktury. Vždyť uvažme, k jak významným, přímo historickým činům v těchto necelých třech letech došlo. Byla zestátněna *Česká filharmonie*, vznikly *Gramofonové závody*, n. p., začalo se budovat vysoké hudební školství počínaje vznikem *Akademie múzických umění*, byl založen *Mezinárodní hudební festival Pražské jaro*. Vedle obnovené činnosti tradičních

institucí se rodily útvary nového typu; na jedné straně působila a dokonce se roz-žila k nebyvalé aktivitě *Umělecká beseda*, byl zde i spolek *Přítomnost*, na druhé straně vznikly *Syndikát českých skladatelů* a *Syndikát českých výkonných hudebních umělců* jako první fáze budoucího *Svazu českých skladatelů*. V souvislosti s odsunem obyvatel německé národnosti a osídlováním pohraničí se síť českého operního divadelnictví obohatila o nové soubory v Ústí nad Labem, Liberci a Opavě. Nově se utvářela opera v Brně a v Ostravě, kde byla existence českého divadla za okupace silně narušena či zcela přerušena. Po složitých válečných peripetiích se znovu formoval pražský orchestr *FOK* a řada dalších hudebních těles. Vznikaly nové orchestry (*Moravská filharmonie*, řada orchestrů regionálních), komorní soubory (*Český komorní orchestr*, *Hábovo kvarteto*, *Smetanovo kvarteto*, *Janáčkovo kvarteto*), do nové etapy vstoupil *Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého*. V souvislosti se znovuotevřením vysokých škol byly nově budovány muzikologické ústavy. Byl zde úkol reorganizace hudebních muzeí a archívů atd. Byvší a nově se utvářející struktura hudebního života se prolínaly, vše bylo ve velkém pohybu. Nahlédneme-li blíže do tohoto poválečného kvasu, téměř všude jsme konfrontováni s hustým sledem institucionálních, správních, personálních proměn a změn. (Kdybychom například chtěli jen vyjmenovat změny, k nimž došlo v letech 1945 až 1948 ve správě *Národního divadla*, zaplnil by takový výčet několik stran textu.) Přitom ne všechny zaváděné strukturální reformy se osvědčily a mnohé slibné novoty byly zase později pohříchu rušeny.

V prvních dvou poválečných sezónách byl domácí hudební život ve znamení přílivu novinek ze všech koutů světa. Rychle se obnovovala zpřetrhaná spojení a navazovala spojení nová, znovu k nám začaly docházet ze zahraničí noty, gramofonové desky, knihy a časopisy. Znovuotevírání oken do Evropy a světa se dělo především na reprezentativním fóru prvních dvou festivalů *Pražské jaro*, jejichž program vypovídá o hladu po poznání co možná nejširšího a nejpestřejšího obrazu moderní a soudobé hudby. V roce 1947 byl v Praze uspořádán *I. Mezinárodní sjezd skladatelů a hudebních kritiků* za účasti téměř padesáti hostů ze šestnácti států. V témže roce se konal v Praze *Světový festival mládeže*, jehož podstatnou součástí byly hudební a taneční soutěže a vystoupení. Na druhé straně nastala přímo exploze zahraničních zájezdů českých interpretů a hudebních souborů; stěžejní událostí byl zájezd *České filharmonie* do Paříže, Ženevy a Curychu v roce 1946. Česká hudba se přihlásila ke slovu na poválečných festivalech *Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu* v Londýně (1946) a Kodani (1947). Na prvním zazněla díla Bořkovce, Hlobila, A. Háby a Kaprála, na druhém Nováka, Kapra a Slavického.

Obdobně tomu bylo i v jiných oblastech domácí kultury a mezi umělci se mnoho mluvilo o nové možnosti učinit z Prahy kulturní křižovatku. Výslovně tuto myšlenku formuloval Štěpán Lucký v rámci souborného hodnocení prvního ročníku *Pražského jara*: česká hudba vedle svých zvláštních znaků „*disponuje nejpodstatnějšími kladnými rysy hudby západní i východní*“, tvoří tak přirozený střed a pojítko mezi nimi a může blahodárně působit pro „*nenásilné a organické vyrovnávání rozporů*“ (*Česká hudba mezi Východem a Západem*, *Rytmus* 1945—1946, č. 9—10). Pod bezprostředním vlivem a tlakem politických poměrů poválečného Československa však otázka „*Východ—Zá-*



pad“ brzy doznala i v kultuře a umění významu „Východ či Západ“ a stávala se předmětem polemik při nejrůznějších příležitostech. Hladinu veřejného mínění nejsilněji rozčeřila v tomto smyslu velká výstava *Obrazy národních umělců SSSR*, uspořádaná na Žofíně v roce 1947; měla nevdanou návštěvnost i publicitu a střetly se při ní názory zřetelně překračující rámec běžné odborné diskuse. Sovětské umění bylo všude hlavním předmětem kulturně politického zájmu a zejména pod jeho vlivem se tříbila a vyhocovala stanoviska. Silný kredit nesporně získala sovětská hudba, tvorba a snad ještě více umění interpretační: zejména festivalová Oistrachova provedení Prokofjeva a provedení Šostakovičovy *Leningradské symfonie* Českou filharmonií za řízení Mravinského a za osobní přítomnosti autora zapůsobila hlubokým dojmem. Sovětská hudba se sice u nás hrála i před válkou (dobře se znal právě Šostakovič a Prokofjev, jenž byl hostem *Umělecké besedy* ještě v roce 1938), ale po osvobození byla samozřejmě slyšena a hodnocena v nových souvislostech. Domácí informovanost byla značná, tiskly se i statě tak pozoruhodné, jako Asafjevova série portrétů Mjaskovského, Prokofjeva, Šostakoviče, Šaporina, Šebalina, Knippera, Kabalevského, či Barenbojmův portrét Mravinského (19. ročník hudebního časopisu *Tempo*). Vůči některým dílům se sice objevovaly dílčí setrvalé výhrady, týkající se příliš širokodechých ploch, kolísavé invence, „romantismu“ či zase „naturalismu“. Názory se zvláště střetly v případě Šostakovičovy 7. a 8. *symfonie* a v této souvislosti byly publikovány články, které blíže osvětlovaly zvláštnosti sovětské hudby, často pramenící z povahy a tradic ruské kultury. Ale převládal obdiv či respekt, v každém případě spontánní zájem a ozvalo se i nejedno mínění, že „*Slovanstvo se brzy ujme vedení v hudebním světě*“. Výběr ze sovětské tvorby byl početný, pestřejší, než tomu bylo později v padesátých letech, a mnohé skladby zazněly u nás poprvé mimo SSSR.

Z hudby jiných národů a zemí se hrálo především mnoho skladeb autorů francouzských a zvláště amerických a anglických. Objevilo se mnoho nových jmen, ale žádná novinka nezabrala hlouběji, snad s výjimkou Brittenovy opery *Peter Grimes*, inscenované v Brně 1947; byl zde ovšem silný zážitek z elementárního muzikálního typu skladatele, dirigenta a pianisty Leonarda Bernsteina, tehdy třicetiletého. V popředí pozornosti stála díla skladatelů známých z let předválečných. Hrál se Stravinskij (*Symfonie ve třech větvích, Concerto in Es*), Honegger (2. *symfonie pro smyčce a trubku*, 3. *symfonie „Liturgická“* v nezapomenutelném podání Charlese Muncha, oratorium *Jana z Arku na hranici* za řízení tehdy často hostujícího Waltera Duclouxe a týmž dirigentem provedená dramatická legenda *Nicolas de Flue*), Messiaen (*Zapomenuté oběti*, večer z komorní tvorby za autorovy spoluúčasti); prvořadým objevem byl Bartókův *Koncert pro orchestr*, vrcholné dílo autorovo, vzniklé dva roky před jeho smrtí v americkém exilu. Jinak tomu bylo s tvorbou zahrnutou pod pojem „německá hudba“, od níž se hudební život po dobu několika poválečných měsíců programově distancoval. Byl to samozřejmě dočasný postoj, ale i když se posléze do repertoáru navracela díla velkých osobností počínaje Beethovenovou 9. *symfonií*, nestalo se tak v případě hudby 20. století, s ojedinělou výjimkou Hindemithových *Symfonických metamorfóz*. O Schönbergovi se tu a tam něco objevilo v tisku, ale na oživení německé moderny se nepomýšlelo. Proto také nebyl zachycen trend pová-

lečné aktualizace tzv. druhé vídeňské školy, s čímž se pak česká hudba vyrovnávala až mnohem později, v letech šedesátých.

Zvláštním případem byl vztah k Bohuslavu Martinů, jehož návrat z válečného exilu ve Spojených státech se zdál být zprvu samozřejmostí; vědělo se o Martinů uměleckých úspěších za mořem a čekalo, že zaujme v českém hudebním životě významné místo. Měl doma mnoho přátel, zejména *Česká filharmonie* provedla jeho závažná díla z posledních let, která byla slyšena velmi pozorně, mnoho se o něm psalo. Sám Martinů se chystal k návratu, myslel na existenční zakotvení v Praze, kde byl naposledy v roce 1938, toužil po rodné Poličce. Ale i když po průtazích dostal koncem roku 1946 zprávu o jmenování profesorem na *Akademii múzických umění*, následky zlého úrazu i jiné okolnosti způsobily, že zůstal až do své smrti v roce 1959 fyzicky vzdálen domova.

První poválečná léta byla dobou velké mobilizace dělných sil. Všude čekalo mnoho práce, bylo potřeba každé ruky. Rychle a spontánně vzrostl pocit občanské odpovědnosti, hudební umělec vyšel z ulity své profese a hlásil se o podílnictví na budování nové hudební kultury. Výstižně o tom hovoří například činnost Aloise Háby, který znovu otevřel svou kompoziční třídu, tentokrát už na *Akademii múzických umění*, a chápal se dalších úkolů. Stal se uměleckým ředitelem *Velké opery 5. května*, která vznikla hned po revoluci v budově bývalého *Nového německého divadla* a vzápětí získala i pobočnou *Malou scénu* v bývalém *Komorním divadle*; za Hábova vedení zde působil mladý soubor, který Prahu překvapoval moderními inscenacemi a svěží dramaturgií. Hába však také pracoval ve výboru *Syndikátu českých skladatelů*, jako předseda *Ochranného sdružení autorského* a byl vůdčím iniciátorem znovunapojování české hudby do poválečného evropského dění, zejména na půdě *Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu*. Podobně pracovali i mnozí jiní a není divu, že na vlastní tvorbu zbývalo většinou málo času.

Dobově příznačným jevem byl i přítval názorů a návrhů týkajících se aktuálních otázek. Už jen letmý pohled na stránky tehdejšího tisku je schopen ukázat, kolik bylo ve vzduchu problémů a jak velká byla potřeba lidí říci k nim své slovo. I do velice odborných témat charakteristicky pronikají kulturně politické aspekty, všude jsou znát čerstvé, leckdy krutě nabyté zkušenosti s fašismem, ale je cítit i kritické vědomí byvších problémů předválečného Československa. A zrcadlí se zde také, a časem stále zřetelněji, houstnoucí napětí politického zápasu o charakter republiky. Sítil svár protichůdných tendencí, z nichž jedna byla nesena snahou co nejrychleji se vypořádat s dědictvím okupace a obnovit status liberalistické kultury s přihlédnutím k nutným změnám a reformám, druhá prosazovala potřebu radikální, kvalitativní, socializační proměny celé kulturní podstaty a orientace. Mnoho věcí bylo ovšem společných. Padala ostře kritická a sebekritická slova na adresu společenského postavení a funkcí soudobé hudby. (Jan Hanuš: „*Po léta naprosto izolace byli jsme se svými díly často odkázáni jen na užouzký okruh zasvěcenců. Řekněme si to upřímně, široké vrstvy se na nás dívaly jako na melancholické želmy, které se stávají nebezpečnými, počnou-li svoji hudbu provozovati. A nyní – stojíme před faktem, že máme z tohoto bludného, svtrajcího kruhu rázně vykročiti do nesmírného proudu lidí, dychtícího po vzestupu sociálním i kulturním...*“)

Obecně se požadovalo, aby hudba zaujala ve společnosti nikoli jen důstojněji, ale zcela nové místo. (Ivan Sladký: „*Žijeme v době, kdy revidujeme svůj postoj k nejdůležitějším problémům sociálního, politického a duševního života.*“) Ze všech stran se ozývalo volání, aby namísto braku a kýče nastoupila nová vlna přístupných a kvalitních hudebních statků. Mnoho slov bylo řečeno na adresu neuspokojivého stavu hudební výchovy.

Kupodivu se při tom všem dychtění po novém pozapomnělo na aktivitu předválečné avantgardy, ačkoli nejedna formulace nevědomky opakovala to, co už předtím zakotvily avantgardní manifesty. Jediný Karel Reiner publikoval stať *Aktivita předválečné avantgardy* (*Rytmus* 1945—1946, č. 9—10), v níž vyslovil potřebu a úkol navázat na její dědictví. Řady české avantgardy silně prořídly pod náporem nacistického teroru a ti, kteří přežili, se většinou chápali zcela jiných úkolů. Konaly se sice různé memoriální akce (retrospektivní výstavy Filly, Josefa Čapka, Preissiga, Štýrského, Kupky, mezinárodní expozice surrealismu, opožděná čs. premiéra Hábovy čtvrtónové opery *Matka*), ale klíčové, autentické projekty, plány a sny avantgardy, namířené do budoucnosti „osvobozeného lidství“ a inspirované zejména sovětským uměním dvacátých let, poválečnou dobu minuly. Mezi tužbou Erwina Schulhoffa slyšet a vidět svůj *Komunistický manifest* jako součást masové plenérové slavnosti pracujících, zarámované barevným chorovodem a splývající s rytmem města – a mezi poválečnými hudebními díly existovaly jen velice vzdálené příbuznosti, a i ty posléze vyvanuly.

**POVÁLEČNÁ TVORBA** V letech 1945—1946 zazněla řada premiér vlasteneckých skladeb vzniklých po Mnichovu a za okupace a spolu s nimi i nemálo novinek inspirovaných válkou a osvobozením vlasti. Na tuto rychle vzniklou zásobu pak bezprostředně navázal proud skladeb, které programově vzaly za své dobové volání po umění nové společenské epochy a po Únoru byly vysoce vyzdviženy do popředí; několik z nich se dokonce stalo přímo normou kulturně politického a estetického ideálu vyjádřeného kategorií socialistického realismu. Připomeňme tvorbu Václava Dobiáše, její vývoj od *1. symfonie* (1943) ke kantátám *Stalingrad* (1945) a *Rozkaz čísla 368* (1946) až k postupně vzniklé kantátě *Buduj vlast – postlíš mír* (1950) a dále pak k nonetu *O rodné zemi* (1952). Připomeňme tvorbu Jana Seidla, její vývoj od *1. symfonie Prolog* (1942) k „husitské“ kantátě *Výzva k boji* (1946), sborovému triptychu *Polnice slávy* (1946) až k velkoformátovému kantátovému triptychu *Odkaz Julia Fučíka* (1947—1949). Touže cestou šli i jiní; i nestor Vítězslav Novák napsal v roce 1948 scénickou hudbu k Rachlíkově hře *Žižka*, malou kantátu *Píseň zlínského pracujícího lidu* a ještě těsně před smrtí pomýšlel mimo jiné na *3. symfonii*, která měla oslavit budovatelské nadšení poválečných let. Byla to dobově příznačná vlna, ale příznačné bylo i její opadnutí. Ačkoli byla díla Dobiáše, Seidla a jiných hodnocena jako kvalitativně nová, novátorská, z odstupu let vidíme, jak mocně táhla svou hudební řečí k nulosti; jak souvisí s dávnými gesty národně buditelské tvorby šedesátých let 19. století, jak velice čerpala z lyrického a heroického fondu Smetanovy *Mé vlasti*, jak obnovovala intonace kotvící v české sborové a kantátové tradici. Snad proto také,

tímto náklonem k minulosti, tato vlna poměrně rychle vyčerpala svou sílu a v průběhu let padesátých degenerovala do množiny hudebně bezcenných agitek a plakátů, které bez výjimky pohřbil čas. Jako kdykoli jindy, ani v této době nemohlo být vývojově perspektivní umění, které chtělo razit nové cesty v obleku z 19. století; koneckonců, i sama představa, že se toto umění stane majetkem lidu, byla iluzí rovněž čerpanou ze vzpomínek na minulost. Dobiáš ale napsal v roce 1947 také *Sonátu pro klavír, smyčce, dechový kvintet a tympány*, která se slyšitelně vymyká z tohoto okruhu. Byla v padesátých letech odsunuta do pozadí jako ústupek autora tzv. modernismu a stejně tak byla odsunuta díla a celé bloky tvorby, které ani v čase dějinných katastrof a společenských přeměn neztratily nit vývoje hudby 20. století. Bohužel, hodně z toho známe dnes jen ve formě slovníkového údaje a dost věcí zůstalo v rukopise. Náležitě místo v hudebně dějinném procesu a v našem vědomí dosud nezaujala poválečná tvorba Pavla Bořkovce, Iši Krejčího, Klementa Slavického, Jaroslava Doubravy, Jana Rychlíka a jiných. Mnohem důrazněji než dosud bude třeba připomenout Miloslava Kabeláče jako příkladný typ umělce, který ctil tradici, ale nikdy se neohlížel nazpět; jako autor po válce premiérované kantáty *Neustupujte!* a zejména jako autor po osvobození dokončené *2. symfonie* byl považován v letech 1945—1948 za jednu z nejsilnějších osobností své generace a jeho další, příkrě vzestupný vývoj to také plně potvrdil. Připomeňme však také a zejména, jakých rozporných hodnocení doznala tvorba Bohuslava Martinů, než po umělcově smrti vstoupila ve své výsledné celistvosti na domácí půdu jako špičková hodnota a organická součást české kultury.

V každém případě je snad zřejmé, že jak čas nacistické okupace, tak léta poválečná byla daleko různorodějším hudebním dějištěm, než se dosud obecně předpokládá. Dost možná, že to bude alespoň zčásti platit i o hudební tvorbě let padesátých, která zejména přetrvává v našem vědomí jako jednolitý blok. Na druhé straně lze dojít k poznání, že tato různorodost nebyla nějakým zásadním svárem příkrých, navzájem neslučitelných tvůrčích antagonismů; i zde a zejména zde musíme odlišovat sféru dobových názorů nezřídka velice radikálních a sféru vlastní hudební tvořivosti. Šlo spíše o převratným časem vynucené vyostření poloh, které byly v české hudbě přítomny vždy a o nichž jsme hovořili na počátku výkladu epochy 1860—1938.

*Následující soupis chce čtenáři poskytnout přehled literatury, s níž autoři pracovali, a výběrový soupis titulů, jež mohou doplnit obraz jednotlivých epoch. První část obsahuje chronologicky seřazený přehled u nás dostupných rozmanitých typů domácích a cizojazyčných souhrnných pojednání o dějinách hudby v českých zemích, s výjimkou vysokoškolských skript a populárních prací. Druhá část shrnuje v abecedním pořadí použité katalogy, soupisy a literaturu pojednávající o několika epochách. Třetí část přináší práce k jednotlivým časovým úsekům. Bibliografie byla uzavřena roku 1986.*

## Zkratky

AUPOFP	Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica. Sborník.
AUCPH	Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica. Sborník, Praha.
ČMM	Časopis Moravského muzea, vědy společenské. Brno.
HV	Hudební věda. Časopis Československé akademie věd, Praha.
MAB	Musica antiqua Bohemica. Notová edice, Supraphon.
MM	Miscellanea musicologica. Sborník filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Praha.
OM	Opus musicum. Časopis Státní filharmonie Brno, Českého hudebního fondu a Svazu českých skladatelů a koncertních umělců. Brno.
P	Praha – místo vydání.
SPFFBU	Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity.

## I.

1. Hudební umění v Čechách od negstarsských věků až do časů nyněšských. Čechoslaw, národní časopis pro Čechy a Moravy, 1824, č. 31, s. 244–246, 257–258. Nedokončeno, nepodepsáno.
- 2. *Rittersberg, J. R. von:* Die Tonkunst in Böhmen von den ältesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten. Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst, 1824/25. Tištěno na několik pokračování v celém ročníku.
- 3. [Zf] *Žvonař, J. L.:* Dějiny české hudby. Slovník naučný, redaktor F. L. Rieger, díl 2, P 1862, s. 455–464.
- 4. *d'Elvert, Ch.:* Geschichte der Musik in Mähren und Österr. – Schlesien mit Rücksicht auf die allgemeine böhmische und österreichische Geschichte. Brünn 1873.
- 5. *Srb-Debrnov, J.:* Dějiny hudby v Čechách a na Moravě. P 1891.
- 6. *Hostinský, O.:* Musik in Böhmen. Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, sb., sv. II, Wien 1893, s. 1–60. Též jako zvl. otisk.
- 7. *Srb-Debrnov, J.:* Dějiny hudby (v rámci hesla Čechy). Ottův Slovník naučný, sv. 6, P 1893, s. 361–376.
- 8. *Soubies, A.:* Historie de la musique Bohême. Paris 1898.
- 9. *Hostinský, O.:* Hudba v Čechách. Nástin dějepisný. P 1900.
- 10. *Nejedlý, Z.:* Dějiny české hudby. P 1903.
- 11. *Batka, R.:* Die Musik in Böhmen. Berlin 1906.
- 12. *Borecký, J.:* Stručný přehled dějin české hudby. Dodatkem k Riemannovu Katechismu dějin hudby. P 1906.
- 13. *Hantich, H.:* La musique tchèque. Préface par Jules Combarieu. Paris – Praha 1907.
- 14. *Černušák, G.:* Dějepis hudby. Sv. 1 a 2. Brno 1923–1925. Druhé vyd. Brno 1930–1931. Třetí vyd. s titulem Dějiny evropské hudby P 1964.
- 15. *Borecký, J.:* Čechové. Masarykův Slovník naučný, díl 1, A – Č, P 1925, s. 941–989.
- 16. *Borecký, J.:* Stručný přehled dějin české hudby. Opravené a rozšířené vyd. P 1928.
- 17. *Helfert, V.:* Československo. Pazdírkův hudební slovník naučný, I, část věcná (Názvosloví – Teorie – Dějiny – Organizace hudebního života). Brno 1929.
- 18. *Branberger, J.:* Stručné dějiny československé hudby od nejstarších do nejnovejších dob. Otištěno z 3. dílu Katechismu všeobecných dějin hudby. P 1933.
- 19. Hudba v Československu. Československá vlastivěda, sv. 8, Umění, P 1935, s. 433–759.
- 20. *Helfert, V.:* Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti. Olomouc 1936.

21. *Helfert, V. – Steinhard, E.*: Die Musik in der Tschechoslowakischen Republik. P 1936, 2. vyd. 1938, doplněno. – 22. *Newmarch, R.*: The Music of Czechoslovakia. London 1943. – 23. *Racek, J.*: Česká hudba od nejstarších dob do počátku 19. století. První svazek, Praha – Brno 1949. – 24. *Stangl, K.*: Böhmen und Mähren. Die Musik in Geschichte und Gegenwart, [encyklopedie], sv. 2, Kassel 1952, sl. 21–36. – 25. *Quoika, R.*: Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren. Berlin 1956. – 26. *Racek, J.*: Grundlinien tschechischer Musikentwicklung. Musica (Kassel), 11, 1957, č. 9–10, s. 488–497. – 27. *Pohanka, J.*: Dějiny české hudby v příkladech. Praha 1958. – 28. *Racek, J.*: Česká hudba. Od nejstarších dob do začátku 19. století. P 1958. – 29. *Belza, I.*: Istorija češskoj muzykalnoj kultury. Tom pervyj. Moskva 1959. – 30. *Komma, K. M.*: Das böhmische Musikantentum. Kassel 1960. – 31. *Belza, I.*: Česká klasická hudba. P 1961. – 32. Nástin dějin české a slovenské hudby. Kniha o hudbě, sb., P 1962, s. 345–487. – 33. *Vanický, J. – Jiránek, J. – Karásek, B.*: O češskoj muzyke. Moskva 1965. – 34. *Marinelli, C.*: Cecoslovacchia. La musica, Enciclopedia storica, Parte primo, Torino 1966, s. 835–847. – 35. Tschechoslowakei. Die Musik in Geschichte und Gegenwart, [encyklopedie], sv. 13, Kassel 1966, sl. 868–921. – 36. Československá vlastivěda. Díl IX, Umění, sv. 3, Hudba. P 1971. – 37. *Volek, T. – Jareš S.*: Dějiny české hudby v obrazech. Od nejstarších památek do vybudování Národního divadla. P 1977. – 38. Czechoslovakia. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, sv. 5, 1980, s. 119–137.

## II.

39. *Buchner, A.*: Hudební sbírka Emiliána Troldy. Sborník Národního muzea, P 1954, sv. 8-A, Historie č. 1. – 40. Československý hudební slovník osob a institucí, část I, A – L, část II, M – Ž, P 1963 a 1965. *Štědroň, B.*: Dodatky a doplňky k čs. hudebnímu slovníku. A – K, Hudební nástroje 15, 1978, č. 6, příloha mezi s. 180 a 181. K – V, Hudební nástroje 16, 1979, č. 3, za s. 100. – 41. Dějiny českého divadla. Sv. 1 Od počátků do sklonku 18. století. Sv. 2 Národní obrození. Sv. 3 Činohra 1848–1918. Sv. 4 Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace. P 1968–1983. – 42. *Dlabacz, G. J.*: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien. 3 sv., P 1815. – 43. *d'Elvert, Ch.*: Geschichte der Musik in Mähren und Österr.-Schlesien mit Rücksicht auf die allgemeine, böhmische und österreichische Musik-Geschichte. Brünn 1873. – 44. *Helfert, V.*: Periodisace dějin hudby. Musikologie 1, 1938, s. 7–26. Přetištěno ve sb. Vybrané studie I. O hudební tvořivosti. P 1970. – 45. *Hradecký, E. – Rutová, M.*: Katalog orchestrálních notových materiálů, uložených v archivech Čs. rozhlasu. 2 sv. P 1964–1965. – 46. *Kárníková, L.*: Vývoj obyvatelstva v českých zemích 1754–1914. P 1965. – 47. *Keller, J.*: Pištělníci a trubaři. Pojednání o výrobě dechových hudebních nástrojů v Čechách před rokem 1800. Sborník Národního muzea, P 1975, řada A, Historie, sv. 29, č. 4–5, s. 161–243. – 48. *Kurfürst, P.*: Brněnští hudební nástrojníci 14.–19. století. Brno 1980. – 49. *Placht, J.*: Lidnatost a společenská skladba českého státu v 16.–18. století. P 1957. – 50. Průvodce po archivních fondech Ústavu dějin hudby Moravského muzea v Brně. Brno 1971. – 51. Průvodce po pramenech k dějinám hudby. P 1969. – 52. *Sehnal, J.*: Varhanáři na Moravě 1500–1880. 1. část: A – L, 2. část: M – Ž. ČMM 64, 1979, s. 107–148; 65, 1980, s. 93–139; 71, 1986, s. 221–236. – 53. *Sehnal, J.*: Vývoj varhanářství na Moravě do roku 1900. HV 17, 1980, č. 1, s. 3–35. – 54. Soupis české hudebně dramatické tvorby. Zprac. E. Herrmannová a V. Lébl. P 1959. – 55. *Stárek, Z.*: Slovník českých sbormistrů. 2 sv. P 1982. – 56. *Teuber, O.*: Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit. 3 sv. P 1883–1888. – 57. *Vetterl, K.*: Katalog hudebních archivů Čs. rozhlasu. 2 sv. P 1938–1939. – 58. *Židek, F.*: Čeští houslisté tři staletí. 2. doplněné vyd. P 1982.

## JAROMÍR ČERNÝ: STŘEDOVĚK (800—1420)

59. *Anderson, G. A.*: New Sources of Mediaeval Music. Musicology (Melbourne) 7, 1982, s. 1—26. — 60. *Brewer, Ch. E.*: The Introduction of the Ars Nova into East Central Europe. Diss. The City University of New York, 1984. — 61. *Carpenter, N. C.*: Music in the Medieval and Renaissance Universities. University of Oklahoma Press 1958. — 62. *Černý, J.*: Die Ars nova-Musik in Böhmen. MM 21—23, P 1970, s. 47—106. — 63. *Černý, J.*: K nejstarším dějinám moteta v českých zemích. MM 24, P 1971, s. 7—90. — 64. *Černý, J.*: Středověký vícehlas v českých zemích. MM 27—28, P 1975, s. 9—110. — 65. *Černý, J.*: Czeski aspekt polskich źródeł polifonii średniowiecznej. Muzyka 21, 1976, s. 80—110. — 66. *Černý, J.*: Das mittelalterliche mehrstimmige Lied. Musica Antiqua Europae Orientalis, Acta scientifica, sb., Bydgoszcz 1978, s. 143—153. — 67. *Černý, J.*: Vícehlasé písně konduktového typu v českých pramenech 15. století. MM 31, P 1984, s. 39—142. — 68. *Černý, J.*: Silesisch-böhmische Parallelen in der mehrstimmigen Musik des späten Mittelalters. Kultura muzyczna Legnicy i jej związki z kulturą muzyczną Śląska, 1985, sb., Legnica, v tisku. — 69. *Černý, V.*: Středověká dráma. Bratislava 1964. — 70. Dějiny české literatury, svazek 1. P 1959. — 71. *Ewerhart, R.*: Die Handschrift 322/1994 der Stadtbibliothek Trier als musikalische Quelle. Köln 1953. — 72. *Fiala, Z.*: Předhusitské Čechy. P 1968. — 73. *Fiala, Z.*: Přemyslovské Čechy. P 1975. — 74. *Ficker, R. von*: Musik der Gotik (Perotin: Sederunt principes). Wien 1930. — 75. *Ficker, R. von*: Polyphonic Music of the Gothic Period. Musical Quarterly 15, 1929, s. 483. — 76. *Fischer, K. von*: Starší a novější stylové prvky v české hudbě 14.—16. století. HV 8, 1971, s. 442—447. — 77. *Göllner, T.*: Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen. 2 sv. Tutzing 1969. — 78. *Gurevič, A. J.*: Kategorie středověké kultury. P 1978. — 79. *Helfert, V.*: Česká hudební tvořivost před Smetanou. P 1935. — 80. *Hrozná, E.*: Latinská duchovní lyrika v rukopise SK ČSSR V H 11. Disertace fil. fak. Univerzity Karlovy, P 1969. — 81. *Husmann, H.*: Notre Dame-Époque (einschl. Gotische Musik). Die Musik in Geschichte und Gegenwart, encyklopedie, sv. 9, 1961, sl. 1700—1715. — 82. *Hutter, J.*: Česká notace. I. Neумы. P 1926. — 83. *Hutter, J.*: Česká notace. II. Nota choralis. P 1930. — 84. *Hutter, J.*: Hudební myšlení od pravýkřiku k vícehlasu. P 1943. — 85. *Hutter, J.*: Hudební nástroje. P 1945. — 86. *Chaloupecký, V.*: Slovanská bohoslužba v Čechách. Svatováclavský sborník II-2, P 1940. — 87. *Jammers, E.*: Der mittelalterliche Choral. Art und Herkunft. Mainz 1954. — 88. *Karbusický, V.*: Středověká epika a počátky české hudby. HV 3, 1964, s. 367—449. — 89. *Karbusický, V.*: Nejstarší pověsti české. Fantazie — domněnky — fakta. P 1966. — 90. Kosmova kronika česká. P 1972. — 91. Kronika tak řečeného Dalimila. P 1977. — 92. Kultura středověku. Několik pohledů do středověké kultury. P 1972. — 93. *Medek, V.*: Osudy moravské církve do konce 14. věku. I. díl Dějin olomoucké arcidiecéze. P 1971. — 94. *Mužík, F.*: Nejstarší nápěv písně Jesu Kriste, šedřký kněz a jeho vztah k Husově variantě. AUCPH. P 1958, s. 31—53. — 95. *Mužík, F.*: Úvod do kritiky hudebního zápisu. AUCPH, P 1961. — 96. *Mužík, F.*: Závašova píseň. SPFFBU 14, 1965. F-9, s. 167—182. — 97. *Mužík, F.*: Hospodine, pomiluj ny. K dějinám forem nejstarších českých písní. MM 18, P 1965, s. 7—30. — 98. *Mužík, F.*: Die Tyrnauer Handschrift. AUCPH, P 1965, s. 5—44. — 99. *Mužík, F.*: Systém rytmiky české písně 14. století. MM 20, P 1967, s. 7—48. — 100. *Mužík, F.*: Christ ist erstanden — Buóh všemohúci. MM 21—23, P 1970, s. 7—45. — 101. *Mužiková, R.*: Musicus — cantor. MM 31, P 1984, s. 9—38. — 102. *Nejedlý, Z.*: Dějiny zpěvu předhusitského. P 1904. Nově jako Dějiny husitského zpěvu, kniha první. P 1954. — 103. *Orel, D.*: Hudební prvky svatováclavské. Svatováclavský sborník II-3, P 1937. — 104. *Plocek, V.*: Catalogus codicum notis musicis instructorum qui in Bibliotheca publica rei publicae Bohemicae socialisticae — in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur. P 1973 — 105. *Plocek, V.*: Původ svatováclavského responsonia Laudemus Dominum. Ročenka Universitní knihovny v Praze 1957, P 1958, s. 67—95. — 106. *Plocek, V.*: Nově objevená sekvence o sv. Dorotě a její poměr k Jenštejnově „Decet huius“. Ročenka Universitní knihovny v Praze 1956, P 1958, s. 67—95. — 107. *Plocek, V.*: Nejstarší dvojhlas v rukopisech Universitní knihovny. Ročenka Universitní knihovny v Praze 1960—61, P 1962, s. 129—148. — 108. *Plocek, V.*: K problematice našich nejstarších tanečních skladeb. HV 6, 1969, s. 3—25. — 109. *Plocek, V.*: Nejstarší doklad velikonočních slavností v Čechách. Uměnovědné

studie I, P 1978, s. 77–152. – 110. *Pokorný, F.*: Nově objevené officium o sv. Václavu. HV 7, 1970, s. 407–430. – 111. *Pokorný, F.*: Cistercký antifonář SVK v Olomouci M II 86. Studie o rukopisech 9, 1970, s. 125–145. – 112. *Pokorný, F.*: Breviarium Pragense rukopisu M I 719 SVK v Olomouci. Studie o rukopisech 10, 1971, s. 257–277. – 113. *Pokorný, F.*: Mährens Musik im Mittelalter. HV 17, 1980, s. 36–52. – 114. *Pokorný, L.*: Z dějin liturgie u nás. P 1968. – 115. Pokračovatelé Kosmovi. P 1974. – 116. Přehled dějin Československa I/1 (do roku 1526). P 1980. – 117. *Rajeczky, B.*: Spätmittelalterliche Organkunst in Ungarn. Studia Musicologica I, fasc. 1–2, Budapest 1961. – 118. *Rybarič, R.*: Hudobnokultúrna problematika Velkej Moravy. Hudobný archív 4, Martin 1981, s. 9–50. – 119. *Salmen, W.*: Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter. Kassel 1960. – 120. *Svátek, J.*: Organizace řeholních institucí v českých zemích a péče o jejich archivy. Sborník archivních prací 20, 1970, s. 505–624. – 121. *Škarka, A.*: Dominikán Domaslav a čeští hymnografové jeho směru. Věstník Královské české společnosti nauk, tř. filosoficko-historicko-filologická VI, 1950, P 1951, s. 1–43. – 122. *Vanický, J.*: Minnesang. P 1958. – 123. *Ward, T. R.*: A central European Repertory in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, clm 14274. Early Music History I, Cambridge 1981, s. 325–343. – 124. *Wolf, J.*: Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts. Archiv für Musikwissenschaft I, 1918–1919, s. 336. – 125. Zbraslavská kronika. P 1976. – Viz též č. 147, 154, 163, 169, 174, 183.

#### JAN KOUBA: OD HUSITSTVÍ DO BÍLÉ HORY (1420–1620)

126. *Bajgar, J.* – *Kaňka, P.* – *Kaňková, M.* – *Klímeš, I.* – *Vanišová, D.*: Hudební památky sedlčanského literátského bratrstva. Sedlčanský sborník 2, 1979, s. 67–89. – 127. *Batka, R.*: Deutschböhmische Musik im 16. Jahrhundert. Kranz, Gesammelte Blätter über Musik, Leipzig 1903, s. 65–85. – 128. *Berkovec, J.*: Kryštof Harant z Polžic a Bezdruzic. Opera musica. P 1956. – 129. *Branberger, J.*: Hudební úvahy o české humanistické poesii. Věstník Královské české společnosti nauk, tř. filosoficko-historicko-filologická, 1946, č. 1, s. 1–51, P 1948. – 130. *Buchner, A.*: Zaniklé dřevěné dechové nástroje 16. století. P 1952. – 131. *Carpenter, N. C.*: Music in the Medieval and Renaissance Universities. University of Oklahoma Press 1958. – 132. *Cvetko, D.*: Jacobus Gallus. Sein Leben und Werk. München 1972. – 133. *Cvetko, D.*: Jacobus Gallus à Olomouc et à Prague. SPFFBU 14, 1965, F-9, s. 59–69. – 134. *Čapek, J. B.* – *Snížková, J.*: Jiří Rychnovský. Život, dílo, doba. Rychnov n. Kněžnou 1966. – 135. *Černý, J.*: Soupis hudebních rukopisů muzea v Hradci Králové. MM 19, 1966. – 136. *Černý, J.*: K nejstarším dějinám moteta v českých zemích. MM 24, 1971, s. 7–90. – 137. *Černý, J.*: Petrus Wilhelm de Grudencz – neznámý skladatel doby Dufayovy v českých pramenech. HV 12, 1975, s. 195–238. – 138. *Černý, J.*: Hudba české renesance. Úvodní text k notové edici. P 1982. – 139. *Čuprová, L.*: Poznámky k životu a dílu Jána Silvána. Litteraria I, 1958, s. 5–68. – 140. *Dobrzycki, S.*: Koledy polskie i czeskie, ich wzajemny stosunek. Poznań 1930. – 141. *Einstein, A.*: Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den erzherzöglichen Höfen in Innsbruck und Graz. Studien zur Musikwissenschaft 21, Wien 1934. – 142. *Ewerhart, R.*: Die Handschrift 322/1944 der Stadtbibliothek Trier als musikalische Quelle. Köln 1953. – 143. *Federhofer, H.*: Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innenösterreich (1564–1619). Mainz 1967. – 144. *Fojtíková, J.*: Hudební doklady Husova kultu z 15. a 16. století. Příspěvek ke studiu husitské tradice v době předbělohorské. MM 29, 1981, s. 51–145. – 145. *Fojtíková, J.*: České mešní ordinarium 2. poloviny 16. století. MM 31, 1984, s. 227–264. – 146. *Helfert, V.*: Muzika Blahoslavova a Philomatova. Sborník Blahoslavův, Přerov 1923, s. 121–151. – 147. *Horyna, M.*: Hudba a hudební život v Českém Krumlově do poloviny 16. století. MM 31, 1984, s. 265–306. – 148. *Hostinský, O.*: 36 nápěvů světských písní českého lidu z 16. století. P 1892, 2. vyd. 1957. – 149. *Hostinský, O.*: Jan Blahoslav a Jan Josquin. Příspěvek k dějinám české hudby a theorie umění 16. věku. P 1896. – 150. *Hrejsa, B.*: Kancionály v Jednotě bratrské. Reformační sborník 4, 1931, s. 11–43. – 151. Jan Blahoslav – předchůdce J. A. Komenského. 1571–1971. Sborník studií k čtyřístému výročí úmrtí Jana Blahoslava. Uherský Brod 1975. – 152. *Jareš, S.*: Literátská bratrstva z hlediska ikonografických pramenů. HV 16, 1979, s. 165–175. – 153. *Jireček, J.*: Hymnologia bohemica. Dějiny církevního básnictví českého až do 18. století.



P 1878. – 154. *Kammerer, F.*: Die Musikstücke des Prager Kodex XI E 9 mit einer vollständigen Übertragung. Augsburg-Brünn 1931. – 155. *Kolárik, O.*: Laurenc Benedikt Nudožerský. Biografické štúdie 7, 1978, s. 131–148. – 156. *Konrád, K.*: Dějiny posvátného zpěvu staročeského od 15. věku do zrušení literátských bratrstev. I. část: 15. věk a dějiny literátských bratrstev. P 1893. – 157. *Kouba, J.*: Der älteste Gesangbuchdruck von 1501 aus Böhmen. Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 13, 1968, s. 78–112. – 158. *Kouba, J.*: Jan Hus v „Dějinách husitského zpěvu“. OM 4, 1972, s. 65–68. – 159. *Kouba, J.*: Německé vlivy v české písni 16. století. MM 27–28, 1975, s. 117–177. – 160. *Kouba, J.* – *Skalická, M.*: Koledy v předbělohorských písňových pramenech. MM 30, 1983, s. 9–37. – 161. *Lipphardt, W.*: Johann Leisentrits Gesangbuch von 1567. Leipzig 1963. – 162. *Lipphardt, W.*: Das katholische deutsche Kirchenlied in den böhmischen Ländern während des 16. Jahrhunderts. De Musica Disputationes Pragenses II, 1974, s. 20–55. – 163. *Mäkinen T.*: Die aus frühen böhmischen Quellen überlieferten Piae cantiones-Melodien. Jyväskylä 1964. – 164. *Mareš, F.*: Rožmberská kapela. Časopis Českého muzea 68, 1894, s. 209–236. – 165. *Maýrová, K.*: Hudební prameny literátského bratrstva v Rokycanech ze 16. a začátku 17. století. Diplom. práce fil. fak. Univerzity Karlovy, P 1980. – 166. *Moser, H. J.*: Die Musik im frühevangelischen Österreich. Kassel 1954. – 167. *Mrázek, J.*: Sources of Rorate chants in Bohemia. HV 14, 1977, s. 230–241. – 168. *Mužtková, R.*: Musica instrumentalis v traktátu Pavla Židka z Prahy. MM 18, 1965, s. 85–116. – 169. *Mužtková, R.*: Pauli Paulirini de Praga Musica mensuralis. AUCPH, P 1965, s. 57–87. – 170. *Nejedlý, Z.*: Počátky husitského zpěvu. P 1907. Nově jako Dějiny husitského zpěvu, kniha druhá a třetí, P 1954 a 1955. – 171. *Nejedlý, Z.*: Dějiny husitského zpěvu za válek husitských. P 1913. Nově jako Dějiny husitského zpěvu, kniha čtvrtá až šestá. P 1955 a 1956. – 172. *Novotná, J.*: Vícehlasá zpracování mešního propria v období české renesance. Diplom. práce fil. fak. Univerzity Karlovy, P 1983. – 173. *Orel, D.*: Počátky umělého vícehlasu v Čechách. Sborník fil. fak. Univerzity Komenského I, č. 8, Bratislava 1922, s. 3–72. – 174. *Orel, D.*: Kancionál Franusův. P 1922. – 175. *Orel, D.*: Jana Táborského prosa o Mistru Janovi z Husince. Bratislava, sb., 6, 1932, s. 196–237. – 176. *Pešek, J.*: Z pražské hudební kultury měšťanského soukromí před Bilou horou. HV 20, 1983, s. 242–256. – 177. *Pohanka, J.*: O nejstarších českých skladbách pro loutnu. Hudební rozhledy 7, 1955, s. 245. – 178. *Poštolka, M.*: Die „Odae sacrae“ des Campanus (1618) und des Transcius (1629): ein Vergleich. MM 21–23, 1970, s. 107–152. – 179. *Quoika, R.*: Christoph Harant von Pölschitz und seine Zeit. Die Musikforschung 7, 1954, s. 414–429. – 180. *Racek, J.*: Italská monodie z doby raného baroka v Čechách. Olomouc 1945. – 181. *Racek, J.*: Kryštof Harant z Polžic a jeho doba. 3 sv. Brno 1970, 1972, 1973. – 182. *Riess, K.*: Musikgeschichte der Stadt Eger im 16. Jahrhundert. Brünn 1935. – 183. RISM B IV 3–4. Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts. 2 sv. München-Duisburg 1972. – 184. *Ruhnke, M.*: Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert. Berlin 1963. – 185. Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě. Sv. 1 – 5. P 1966–1983. – 186. *Salmen, W.*: Die Schichtung der mittelalterlichen Musikkultur in der ostdeutschen Grenzlage. Kassel 1954. – 187. *Sehnal, J.*: Hudební skladby z kodexu olomoucké kapitulní knihovny CO 362 a český vícehlas v druhé polovině 15. století. ČMM 56, 1971, s. 165–191. – 188. *Schoenbaum, C.*: Die Weisen des Gesangbuchs der Böhmisches Brüder von 1531. Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 3, 1957, s. 44–61. – 189. *Schröder, I. M.*: Die Responsoriumsvertonungen des Balthasar Resinarius. Kassel 1954. – 190. *Sntžková, J.*: Česká vokální polyfonie 2. poloviny 16. století. [Edice.] P 1969. – 191. *Straková, T.*: Anonymní varhanní tabulatura moravského původu. ČMM 35, 1950, s. 3–19. – 192. *Straková, T.*: Vokálně polyfonní skladby na Moravě v 16. a na počátku 17. století. ČMM 66, 1981, s. 165–178; 67, 1982, s. 85–98; 68, 1983, s. 149–180. – 193. *Streinz, F.*: Die Singschule in Iglau und ihre Beziehungen zum allgemeinen deutschen Meistergesang. München 1958. – 194. *Svejkovský, F.*: Muzejní rukopis XIV E 7 jako pramen k dějinám hudby z doby husitské. AUCPH, P 1965, s. 45–55. – 195. *Sychra, M. L.*: K dějinám varhan a varhanní hry v Čechách. P 1936. – 196. *Škarka, A.*: Nové kapitoly ze staré české hymnologie. Sborník filologický 12, P 1942, s. 37–114. – 197. *Tadra, F.*: Sborové literátův čili: kury literátské v Čechách. Památník pražského Hlaholu, P 1886, s. 1–72. – 198. *Tichota, J.*: Deutsche Lieder in Prager Lautentabulaturen des beginnenden 17. Jahrhunderts. MM 20, 1967, s. 153–168. –

199. *Tichota, J.*: Loutnová tabulatura psaná Mikulášem Šmalem z Lebendorfu. [Úvod k not. edici.] *Cimelia Bohemica* Vol. 8, P 1969. – 200. *Tichota, J.*: Českobudějovický zlomek varhanní tabulatury. *Sborník Nár. muzea v Praze, řada C – lit. historie* 20, 1975, č. 3, s. 155–160. – 201. *Tichota, J.*: Bohemika a český repertoár v tabulaturách pro renesanční loutnu. *MM* 31, 1984, s. 143–225. – 202. *Tichý, F.*: Československé písně v Moskevském zpěvníku. Praha a Bratislava 1931. – 203. *Trojan, J.*: Muzika Václava Philomata z Jindřichova Hradce. Příspěvek k dějinám hudební výchovy. Disertace fil. fak. Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1950. – 204. *Trolda, E.*: Kapitoly o české menzurální hudbě. *Cyril* 49, 1933, mezi s. 4 a 78. – 205. *Vetterl, K.*: K problematice pramenů lidové hudby před rokem 1800. *Lidová tradice, sb.*, P 1971, s. 239–248. – 206. *Veveřková, J.*: K problematice české motetové kompozice 2. poloviny 16. století. Diplom. práce fil. fak. Univerzity Karlovy, P 1977. – 207. *Vogl, E.*: Loutnová hudba v Čechách. *Časopis Národního muzea* 133, 1964, s. 11–20. – 208. *Vogl, E.*: Lautenisten der böhmischen Spätrenaissance. *Die Musikforschung* 18, 1965, s. 281–296. – 209. *Winter, Z.*: Kulturní obraz českých měst. 2 sv. P 1890. – 210. *Winter, Z.*: Život církevní v Čechách. 2 sv. P 1895. – 211. *Winter, Z.*: Děje vysokých škol pražských (1405–1622). P 1897. – 212. *Winter, Z.*: O životě na vysokých školách pražských knihy dvoje. P 1899. – 213. *Winter, Z.*: Život a učení na partikulárních školách v Čechách v 15. a 16. století. P 1901. – 214. *Witkowski, L.*: Polnisch-böhmische Beziehungen auf dem Gebiet der Hymnologie im 16. bis 18. Jahrhundert. *HV* 16, 1979, s. 155–164. – 215. *Wolkan, R.*: Das deutsche Kirchenlied der böhmischen Brüder im 16. Jahrhundert. P 1891. – 216. *Wolkan, R.*: Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts. P 1894. – 217. *Wolkan, R.*: Die Lieder der Wiedertäufer. Berlin 1903. – 218. *Žitbrt, Č.*: Jak se kdy v Čechách tancovalo. P 1895, 2. vyd. 1960. – Viz též č. 62, 64, 66, 67, 98.

#### JIRÍ SEHNAL: POBĚLOHORSKÁ DOBA (1620–1740)

219. *Bělský, V.*: *F. A. I. Tůma*: Compozizioni per orchestra. [Úvod k not. edici.] P 1966. *MAB* I/67. – 220. *Berkovec, J.*: Pater Jeronym, regenschori u sv. Tomáše v Brně. *OM* 1, 1969, s. 299–303. – 221. *Birnbaum, V.*: Barokní princip v dějinách architektury. P 1924. – 222. *Bohadlo, S.*: Bernard Artophacus, učitel B. M. Černohorského. *Muzikologické dialogy* 1978, sb. „Brno 1980, s. 25–29. – 223. *Bombera, J.*: K významu Liechtenštejnova zpěváckého semináře v Kroměříži. *HV* 16, 1979, s. 326–348. – 224. *Bombera, J.* – *Bomberová, E.*: Hudba v piaristické koleji v Lipníku n. B. v letech 1678–1780. *HV* 10, 1973, s. 111–125. – 225. *Breitenbacher, A.*: Hudební archiv kolegiálního kostela sv. Mořice v Kroměříži. Kroměříž 1928. Zvl. příloha *Časopisu Vlasteneckého spolku musejního v Olomouci* 40, 1928. – 226. *Bukofzer, M. F.*: Music in the Baroque Era. New York 1947. – 227. *Bužga, J.*: Slavíček rajský Jana Josefa Božana. *Časopis Slezského musea* 5, 1956, s. 31–46. – 228. *Bužga, J.*: Hudba v lidových a školských hrách 17. a 18. století. *HV* 9, 1972, s. 50–59. – 229. *Bužga, J.*: Dokumenty o působení J. D. Zelenky v saské dvorní kapele v Drážďanech. *HV* 12, 1975, s. 83–89. – 230. *Bužga, J.*: Bach, Zelenka a česká hudba 19. století. *HV* 19, 1982, s. 49–60. – 231. *Bužga, J.*: Příspěvky k životopisu Jana Dismase Zelenky. *HV* 21, 1984, s. 137–145. – 232. *Clercx, S.*: Le baroque et la musique. Bruxelles 1948. – 233. *Culka, Z.*: Varhanní skladby B. M. Černohorského? *HV* 5, 1968, s. 599–611. – 234. *Culka, Z.*: Inventář hudebních nástrojů a hudebnin piaristické koleje v Kosmonosích. Příspěvky k dějinám české hudby 2, P 1972, s. 5–43. – 235. *Culka, Z.*: Pražské prameny k historii polních trubačů a tympanistů. *HV* 13, 1976, s. 362–371; 14, 1977, s. 72–91. – 236. *Culka, Z.*: K historii turněřů, polních trubačů a tympanistů na Moravě. *HV* 15, 1978, s. 69–82. – 237. *Fukač, J.*: Generálbasová cvičení z druhé poloviny 17. století. *SPFFBU* 11, 1962, F-6, s. 21–30. – 238. *Fukač, J.*: Archaische Tendenzen in der Prager Barockmusik um das Jahr 1700. *SPFFBU* 14, 1965, F-9, s. 93–105. – 239. *Haas, R.*: Die Musik des Barocks. Potsdam 1928. – 240. *Handschin, J.*: Musikgeschichte im Überblick. Luzern 1964, 2. doplněné vyd. – 241. *Helfert, V.*: Hudební barok na českých zámcích. P 1916. – 242. *Helfert, V.*: Hudba na jaroměřickém zámku. P 1924. – 243. *Hnilička, A.*: Portréty starých českých mistrů hudebních. P 1922. – 244. *Hůlek, J.*: Michnova Loutna česká známá i neznámá. [Úvod k not. edici A. Michna z Otradovic: Loutna česká.] České Budějovice 1984, s. 1–19. – 245. *Kalista, Z.*: České baroko. P 1941. – 246. *Kneidl, P.*: Libreto italské opery v Praze v 18. století. *Strahovská knihovna* 1, 1966, s. 97–131. – 247. *Kostílková, M.*: Nástin dějin

svatovítského hudebního kúru. [Úvodní text k tematickému katalogu sbírky Ecclesia Metrop. Pragensis od J. Štefana.] P 1983, s. 14—33. — 248. *Košulič, J.*: Mikulov a počátky barokní hudby na Moravě. Jižní Morava 1973, s. 123—134. — 249. *Kroyer, T.*: Zwischen Renaissance und Barock. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 34, 1927, s. 45—54. — 250. *Lipphardt, W.*: Das Generalbassbegleitete deutsche geistliche Lied in Böhmen 1650—1750. Colloquium Musica cameralis 1971, sb., Brno 1977, s. 115—125. — 251. Manierismus in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. Colloquium Musica Bohemica et Europaea 1970, sb., Brno 1972, s. 101—202. — 252. *Mikanová, E.*: Hudební život na Mladoboleslavsku v 16. až 18. století. Boleslavica 68, sb., Mladá Boleslav 1969, s. 204—223. — 253. *Mikanová, E.*: Hudební kultura v České Lípě a okolí. Sborník příspěvků k době poddanského povstání roku 1680 v severních Čechách. P 1980, s. 194—229. — 254. *Muk, J.*: Adam Michna z Otradovic, básník a skladatel českého baroka. Jindřichův Hradec 1941. — 255. *Němec, V.*: Pražské varhany. P 1944. — 256. *Nettl, P.*: Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Studien zur Musikwissenschaft 8, 1921, s. 45—175. — 257. *Nettl, P.*: Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte. Brünn 1927. — 258. *Neumann, A.*: Piaristé a český barok. Přerov 1933. — 259. *Novák, V.*: Šimon a František Brixi v souvislosti s hudebním životem pražských křížovníků s červeným srdcem. Zprávy Betramky, Jubilejní výtisk ke 40. výročí založení Mozartovy obce, P 1967, s. 68—88. — 260. O barokní kultuře. Sb. Brno 1968. — 261. *Ors, E. d'*: Du Baroque. Paris 1935. — 262. *Peňman, R.*: Lidové taneční motivy v Pogliettiho suitě Rossignolo. SPFFBU 9, 1960, F-4, s. 47—60. — 263. *Plichta, A.*: Johann Sebastian Bach und Johann Adam Graf von Questenberg. Bach-Jahrbuch 1981, s. 23—30. — 264. *Podlaha, A.*: Catalogus collectionis operum artis musicae quae in bibliotheca capituli metropolitani Pragensis asservantur. P 1926—265. *Pohanka, J.*: Lidové tance z pozůstatosti Kristiána Hirschmentzla. Radostná země 10, 1960, s. 105—111. — 266. *Pulkert, O.*: Domus Laurentana Pragensis. Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. 2 sv. P 1973. — 267. *Racek, J.*: Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století. Musikologie 1, 1938, s. 45—68. — 268. *Racek, J.*: Italská monodie z doby raného baroku v Čechách. Olomouc 1945. — 269. *Racek, J.*: Oratorien und Kantaten von G. Fr. Händel auf dem Mährischen Schlosse von Náměšť. SPFFBU 8, 1959, F-3, s. 46—67. — 270. *Riedel, F. W.*: Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711—1740). München 1977. — 271. *Sachs, C.*: Barockmusik. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 26, 1919/20, s. 7—28. — 272. *Schenk, E.*: Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock. Zeitschrift für Musikwissenschaft 17, 1935, s. 377—392. — 273. *Schoenbaum, C.*: Threnodia huius temporis. SPFFBU 14, 1965, F-9, s. 273—278. — 274. *Sehnal, J.*: Lidová hudba očima hudebního teoretika 17. století. Radostná země 11, 1961, s. 15—17. — 275. *Sehnal, J.*: Společenský profil Pavla Vejvanovského podle kroměřížských matrik. Zprávy Vlastivědného ústavu v Olomouci 1964, č. 120, s. 5—12. — 276. *Sehnal, J.*: Das älteste Musikalieninventar Mährens. Beiträge zur Musikwissenschaft 7, 1965, s. 139—148. — 277. *Sehnal, J.*: Adam Michna: Missa sancti Wenceslai. [Úvod k not. edici.] P 1966. MAB II/1. — 278. *Sehnal, J.*: Ze života hudebníků kroměřížské biskupské kapely v 17. století. Hudobnovědné štúdie 7, 1966, s. 122—134. — 279. *Sehnal, J.*: Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn in Kremsier. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 51, 1967, s. 79—123. — 280. *Sehnal, J.*: Hudba v jezuitském semináři v Uherském Hradišti v roce 1730. HV 4, 1967, s. 139—147. — 281. *Sehnal, J.*: J. A. Plánický: Opella ecclesiastica. [Úvod k notové edici.] P 1968. MAB II/3. — 282. *Sehnal, J.*: Hudební život v Manětíně v první polovině 18. století. OM 1, 1969, s. 147—154. — 283. *Sehnal, J.*: Die Kompositionen Heinrich Bibers in Kremsier. SPFFBU 19, 1970, H-5, s. 21—39. — 284. *Sehnal, J.*: Hudba na dvoře olomouckých biskupů od 13. do poloviny 17. století. Časopis Vlastivědného spolku muzejního v Olomouci, ř. společenskovedná 66, 1970, s. 73—86. — 285. *Sehnal, J.*: Janovkas Clavis und die Musik in Prag um das Jahr 1700. SPFFBU 20, 1971, H-6, s. 25—42. — 286. *Sehnal, J.*: Das Gesangbuch des Pavel Bohunek aus Rychnov n. Kněžnou. SPFFBU 21, 1972, H-7, s. 13—29. — 287. *Sehnal, J.*: Die Entwicklungstendenzen und Stilschichten im tschechischen barocken Kirchenlied. Musica antiqua 3, Bydgoszcz 1972, s. 126—160. — 288. *Sehnal, J.*: Hudba v klášteře a městě Žďáru nad Sázavou od 13. do počátku 19. století. Dějiny Žďáru nad Sázavou 3, Brno 1974, s. 277—308. — 289. *Sehnal, J.*: Počátky opery na Moravě. O divadle na Moravě, sb., P 1974, s. 55—77. — 290. *Sehnal, J.*: Nové příspěvky k dějinám hudby na Moravě v 17. a 18. sto-

letí. ČMM 60, 1975, s. 159—180. — 291. *Sehnal, J.*: Písně Adama Michny z Otradovic (1600—1676). HV 12, 1975, s. 3—45. — 292. *Sehnal, J.*: H. I. F. Biber: Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung. [Úvod k notové edici.] Graz 1976. — 293. *Sehnal, J.*: Zpěvník Bartoloměje Christelia z roku 1678 a hudba na Moravě v 2. polovině 17. století. HV 16, 1979, s. 146—154. — 294. *Sehnal, J.*: Philipp Jakob Rittler — ein vergessener Kapellmeister der Olmützer Kathedrale. Muzikološki zbornik 17/1, 1981, s. 132—146. — 295. *Sehnal, J.*: Varhanici a varhanní hra na Moravě v 17. a 18. století. HV 19, 1982, č. 1, s. 21—48. — 296. *Sehnal, J.*: Hannakische Musik in der Zeit Georg Philipp Telemanns. Die Bedeutung Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert, sb., Magdeburg 1983, 1. sv., s. 81—88. — 297. *Sehnal, J.*: Hudební centra na Moravě v první polovině 18. století. OM 16, 1984, s. 117—120. — 298. *Sehnal, J.*: Hudební inventář strážnických piaristů z r. 1675. ČMM 69, 1984, s. 117—128. — 299. *Sehnal, J.*: Počátky lesního rohu na Moravě. Mínulost a přítomnost lesního rohu, sb., Brno 1984, s. 22—28. — 300. *Sehnal, J.*: Das mährische Musikleben in der Zeit A. Caldaras. Antonio Caldara. Aldershot 1987, s. 247—276. — 301. *Smolka, J.*: Hudba Bohuslava Matěje Černohorského. HV 21, 1984, s. 99—135. — 302. *Straková, T.*: Starobrněnská varhanní tabulatura. Musikologie 5, 1958, s. 9—48. — 303. *Straková, T.*: Brnický hudební inventář. ČMM 48, 1963, s. 199—234. — 304. *Straková, T.*: Hudba na brnickém zámku v 17. století. ČMM 50, 1965, s. 183—202. — 305. *Straková, T.*: Hudebníci na collatovském panství v 18. století. ČMM 51, 1966, s. 231—268. — 306. *Straková, T.*: Rajhradský hudební inventář z roku 1725. ČMM 58, 1973, s. 217—246. — 307. *Straková, T.*: Jaroměřice nad Rokytnou a jejich význam v hudebním vývoji Moravy. O životě a umění. Sb. Jaroměřice 1974, s. 393—404. — 308. *Škarka, A.*: Michna z Otradovic: Das dichterische Werk. München 1968. — 309. *Štědroň, B.*: Hudební sbírka augustiniánů na Starém Brně. Věstník ČAVU 52, 1943, s. 1—30. — 310. *Štědroň, B.*: Společenské úkoly hudby v 18. století. Časopis Matice Moravské 79, 1950, s. 300—313. — 311. *Štědroň, B.*: Zemští trubáci a tympanisté v Brně. Vlastivědný věstník moravský 7, 1952, s. 122—134, 167—192. *Štefan, J.*: Ecclesia Metropolitana Pragensis. P 1983—1985. — 313. *Tapié, V. L.*: Barok. Bratislava 1971. — 314. *Tichota, J.*: Deutsche Lieder in Prager Lautenabulaturen des beginnenden 17. Jahrhunderts. MM 20, 1967, s. 63—99. — 315. *Tichota, J.*: Francouzská loutnová hudba v Čechách. MM 25—26, 1973, s. 7—77. — 316. *Trautmann, Ch.*: Unregistriertes Dokument belegt Graf Wrmba als österreichischen Bach-Schüler. 58. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. Sb. Graz 1983, s. 81—86. — 317. *Trojan, J.*: Modální prvky v nástrojové tvorbě P. J. Vejvanovského. HV 15, 1978, s. 234—246. — 318. *Trolda, E.*: Tote Musik. Musica Divina 7, 1919, mezi s. 71 a 176. — 319. *Trolda, E.*: Kirchenmusik im Zeitalter des Barock. Prager Hundert Türme, sb., P 1929, s. 63—80. — 320. *Trolda, E.*: Hudba svatojanská. Pragensia svatojanská. Sb. P 1929, s. 123—133. — 321. *Trolda, E.*: Neznámé skladby Adama Michny. Sborník prací k padesátým narozeninám prof. dr. Zdeňka Nejedlého 1878—1928. P 1929, s. 69—101. — 322. *Trolda, E.*: O skladbách Zelenkových, jmenovitě o jeho melodramu De S. Venceslao. Cyril 55, 1929, mezi s. 17 a 80; 56, 1930, mezi s. 5 a 78; 57, 1931, mezi s. 12 a 97; 58, 1932, mezi s. 7 a 75. — 323. *Trolda, E.*: Josef Antonín Plánický. Cyril 59, 1933, s. 100—113. — 324. *Trolda, E.*: František Tůma. Cyril 60, 1934, s. 110—113. — 325. *Trolda, E.*: B. Černohorský. Cyril 60, 1934, s. 1—6. — 326. *Trolda, E.*: Česká církevní hudba v období generálbasu. Cyril 60, 1934, mezi s. 49 a 110; 61, 1935, mezi s. 2 a 99. — 327. *Trolda, E.*: Šim n Brixu. Cyril 61, 1935, s. 61—63. — 328. *Trolda, E.*: Jesuité a hudba. Cyril 66, 1940, mezi s. 53 a 78; 67, 1941, mezi s. 2 a 108. — 329. *Trolda, E.*: Adam Michna z Otradovic. Loutna česká. [Úvod k notové edici.] P 1943, s. I—IV. — 330. *Válka, J.*: Manýrismus a baroko v české kultuře 17. a první poloviny 18. století. Studia Comeniana et historica 19, 1978, s. 155—237. — 331. *Veidl, T.*: Prager deutsche Meister. [Úvod k notové edici.] Reichenberg 1943. Das Erbe deutscher Musik II/4. — 332. *Vetterl, K.*: K problematice hanáckého tance cófavá. Český lid 46, 1959, s. 277—286. — 333. *Volek, T.*: Tomáš Baltazar Janovka, představitel české barokní hudební a vzdělané tradice. HV 9, 1972, s. 344—356. — 334. *Volek, T.*: Pražská Loreta jako hudební instituce. [Úvodní text k tematickému katalogu sbírky Domus Laurentana Pragensis od O. Pulkerta.] P 1973, s. 12—15. — 335. *Volek, T.* — *Skalická, M.*: Vivaldis Beziehungen zu den böhmischen Ländern. Acta musicologica 39, 1967, s. 64—72. — 336. *Wölfflin, H.*: Renaissance und Barock. München 1888. — Viz též č. 366, 368, 411, 415, 419, 420, 430.

ZDEŇKA PILKOVÁ: DOBA OSVÍCENSKÉHO ABSOLUTISMU (1740–1810)

337. [Anon.]: Beobachtungen in und über Prag von einem reisenden Ausländer. P 1787. – 338. Anon.: Über den Zustand der Musik in Böhmen. Allgemeine musikalische Zeitung, I, Leipzig 1799–1800, mezi sl. 488 a 542. – 339. *Bejlovcová, E.*: Hudebně dramatická tvorba skladatelů českého původu ve fondech pražských hudebních archivů a knihoven. Diplom. práce fil. fak. Univerzity Karlovy, P 1979. – 340. *Bafinková, J.*: České litanie F. X. Brixiho. Příspěvek k problematice hudby typu „musica navalis“. Diplom. práce fil. fak. Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1972. – 341. *Boženek, K.*: Hudebně dramatická centra ve Slezsku v 18. století. Časopis Slezského muzea, série B, 20, 1971, s. 131–144. – 342. *Burney, Ch.*: Hudební cestopis 18. věku. P 1966. – 343. Československá vlastivěda. Díl III – Lidová kultura. P 1968. – 344. *Dittersdorf, K. D.*: Vzpomínky hudebníka 18. století. P 1959. – 345. *Dlabacz, G. J.*: Abhandlung von den Schicksalen der Künste in Böhmen. Abhandlungen der königlichen böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften, III, P 1797. – 346. *d'Elvert, Ch.*: Geschichte des Theaters in Mähren und Schlesien. Brünn 1852. – 347. *Finscher, L.*: Das Originalgenie und die Tradition. Zur Rolle der Tradition in der Entstehungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. Studien zur Tradition in der Musik. Sb. München 1973, s. 165–175. – 348. *Finscher, L.*: Zum Begriff der Klassik in der Musik. Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1966, 11, Leipzig 1967, s. 9–31. – 349. *Fischer, W.*: Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Heft III, 1915. – 350. *Fitzpatrick, H.*: The horn and horn playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830. London 1970. – 351. *Fukač, J.*: Mannheimská otázka po sedmdesáti letech. OM 4, 1972, č. 8–10, mezi s. 232 a 297. – 352. *Gottron, A.*: Böhmsche Musiker des 18. Jahrhunderts am Mittelrhein. Symbolae Historiae Musicae. Sb. Mainz 1971, s. 131–136. – 353. *Hanzal, J.*: K dějinám nižšího školství před rokem 1775. Acta Universitatis Carolinae, Historia Universitatis Carolinae Pragensis, VI, Fasc. 1, 1965, s. 67–83. – 354. *Hanzal, J.*: Rozvoj nižšího školství na konci 18. století. Acta Universitatis Carolinae, Historia Universitatis Carolinae Pragensis, VII, Fasc. 1, s. 93–117. – 355. *Hanzal, J.*: Nižší školy v Čechách v 17. a 18. století. Muzejní a vlastivědná práce 10, 1972, s. 152–170. – 356. *Hanzal, J.*: Příspěvek k dějinám školství v letech 1775–1848. Sborník archivních prací 1976, č. 25, s. 221–267. – 357. *Hatting, C. E.*: Klaviersmusik. Colloquium Musica bohemica et europea, Brno 1972, s. 325–334. – 358. *Havlová, M.*: Tschechische Musiker in den deutschen Ländern im 18. Jahrhundert. Deutsche Zeitschrift für Slawistik, 25, 1980, č. 3. s. 385–392. – 359. *Helfert, V.*: Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform. Archiv für Musikwissenschaft 7, 1925, s. 117–146. – 360. *Helfert, V.*: Jiří Benda. Sv. I, II-1. Brno 1929 a 1934. – 361. *Helfert, V.*: Průkopnický význam české hudby v 18. století. Co daly naše země Evropě a lidstvu, sb., P 1939, s. 216–221. – 362. *Heroldová, I.*: Život a kultura českých exulantů 18. století. P 1971. – 363. *Holeček, J.*: J. A. Seydl Decani beronensis Catalogus. P 1976. – 364. *Chew, G. A.*: The Christmas pastorella in Austria, Bohemia and Moravia. Disertace University of Manchester, 1968. – 365. Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag, Wien 1796. – 366. *Kamper, O.*: F. X. Brixy. K dějinám českého baroka hudebního. P 1926. – 367. *Kamper, O.*: Hudba v řádu. Kniha památní na sedmisetleté založení českých křížovníků s červenou hvězdou. Sb. P 1934, s. 189–208. – 368. *Kamper, O.*: Hudební Praha 18. věku. P 1936. – 369. *Kneidl, P.*: Teatralia zámecké knihovny z Radenína. 2 sv. P 1962 a 1963. – 370. *Komma, K. M.*: Johann Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jahrhunderts. Kassel 1938. – 371. *Larsen, J. P.*: Kammermusik und Sinfonie. Colloquium Musica bohemica et europea, Brno 1972, s. 349–358. – 372. *Ludvová, J.*: Česká hudební teorie 1750–1850. P 1985. – 373. *Mikanová, E.*: Hudební život na Mladoboleslavsku v 16.–18. století. Boleslavica 68, sb., Mladá Boleslav 1969, s. 204–224. – 374. *Mikanová, E.*: Staroboleslavské hudební inventáře z 18. a počátku 19. století. Příspěvky k dějinám české hudby 1, P 1971, s. 7–66. – 375. *Mrázková, J.*: Hudební kultura ve slezském regionu od 16. do počátku 19. století. Diplom. práce fil. fak. Univerzity J. E. Purkyně, Brno 1974. – 376. *Murray, S. E.*: Bohemian musicians in South German „Hofkapellen“ during the late 18th century. HV 15, 1978, č. 2, s. 153–173. – 377. Die Musik des 18. Jahrhunderts. Serie Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Sv. 5, Laaber 1985. – 378. *Němeček, J.*: Lidové zpěvohry a písně z doby roboty. P 1954. – 379. *Pauly, R. G.*: The reforms of church music under Joseph II.

Musical Quarterly 43, 1957, s. 372—382. — 380. *Pečman, R.*: Josef Mysliveček und sein Opernepilog. Zur Geschichte der neapolitanischen Oper. Brno 1970. — 381. *Perltík, R.*: K dějinám hudby a zpěvu na Strahově. P 1925. — 382. *Pešková, J.*: Collectio ecclesiae Březnicensis. P 1983. — 383. *Pilková, Z.*: Dolní Lukavice a hudební centra českých zemí v Haydnově době. Joseph Haydn a jeho doba, sb., Bratislava s. a., s. 146—154. — 384. *Pilková, Z.*: Charakteristische Züge im Klavierschaffen tschechischer Komponisten an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970, s. 531—533. — 385. *Pilková, Z.*: K problémům periodizace české hudby v období klasicismu. HV 12, 1975, č. 3, s. 239—242. — 386. *Pilková, Z.*: Musikzentren in Böhmen im 18. Jahrhundert vom Standpunkt des Instrumentariums. Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Blankenburg 1976, sb., sešit 2, s. 49—55. — 387. *Pilková, Z.*: Instrumentace kantát autorů z Čech v první polovině 18. století. HV 1977, č. 2, s. 146—159. — 388. *Pilková, Z.*: Der Einfluss der Komponisten slawischer Herkunft auf die Entwicklung der musikalischen Klassik. Konferenzbericht Musik der slawischen Nationen und ihr Einfluss auf die europäische Musikkultur, Brno 1978 (vyd. 1981), s. 333—338. — 389. *Pilková, Z.*: Zum Konzertschaffen der Komponisten aus böhmischen Ländern in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bach-Studien 6, 1981, s. 145—151. — 390. *Pilková, Z.*: Die Entwicklung des Instrumentariums der Prager Theaterorchester im 18. Jahrhundert. Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Blankenburg 1982, sešit 19, s. 70—75. — 391. *Pilková, Z.*: The horn in Bohemian sources of the 18th century. Das Waldhorn in der Geschichte und Gegenwart der tschechischen Musik. Sb. P 1983, s. 66—72. — 392. *Pilková, Z.*: K problémům historiografie skladatelů českého původu, působících v 18. století v zahraničí. (K otázkám tzv. české hudební emigrace.) Gracian Černušák a otázky české hudební historiografie, kritiky, lexikografie, pedagogiky a výchovy hudebního publika. Sb. Brno 1983, s. 62—65. — 393. *Pilková, Z.*: Die Violinsonaten der böhmischen Komponisten in den Jahren 1730—1770. Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Blankenburg 1983, sešit 22, s. 53—59. — 394. *Pilková, Z.*: Prag – Wrocław – Warszawa – Dresden: zur Frage der Musikemigration im 18. Jahrhundert. Musica antiqua Europae orientalis, 7, Acta scientifica, Bydgoszcz 1985, s. 151—165. — 395. *Pilková, Z.*: Werke von Bach, Händel und ihren norddeutschen Zeitgenossen in den Sammlungen der böhmischen Ländern im 18. Jahrhundert. Bach – Händel – Schütz. Kongressbericht Stuttgart 1985, Kassel 1987, s. 138—144. — 396. *Pilková, Z.*: Die Sonaten für Tasteninstrument und Violine der böhmischen Komponisten in den Jahren 1770—1810. Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Blankenburg 1986, sešit 28, s. 36—43. — 397. *Polák, P.*: Hudobnoestetické náhledy v 18. století. Bratislava 1974. — 398. *Pošťolka, M.*: Joseph Haydn a naše hudba 18. století. P 1961. — 399. *Pošťolka, M.*: Die böhmische Musikeremigration. Internationale Sommerkurse 1964, Berlin 1965, s. 8—24. — 400. *Pošťolka, M.*: Hudební bohémika 17. a 18. století v Maďarsku. HV 2, 1965, č. 4, s. 683—697; 3, 1966, č. 1, s. 151—157. — 401. *Pošťolka, M.*: Libreta strahovské hudební sbírky. MM 25—29, P 1973, s. 79—149. — 402. *Quoika, R.*: Geistliches Lied und Kirchenmusik bei den Deutschen in den Böhmischen Ländern. Archiv für Kirchengeschichte von Böhmen – Mähren-Schlesien, 1971, s. 62—76. — 403. *Racek, J.*: Hudební inventáře a jejich význam pro hudebně historické bádání. ČMM 47, 1962, s. 135—162. — 404. *Racek, J.*: Z hudební minulosti zámku Hradce u Opavy. Časopis Slezského muzea 22, 1973, série B, č. 1, s. 1—21. — 405. *Rutová, M.*: Valdštejnská hudební sbírka v Doksech. Sborník Národního muzea, řada A, sv. 28, 1974, č. 5, s. 173—227. — 406. *Schoenbaum, C.*: Die böhmischen Musiker in der Musikgeschichte Wiens vom Barok zur Romantik. Studien zur Musikwissenschaft 25, Graz—Wien—Köln 1962, s. 475—495. — 407. *Sehnal, J.*: Kapela olomouckého biskupa Leopolda Egka (1758—1766) a její repertoár. ČMM 50, 1965, s. 203—230. — 408. *Sehnal, J.*: Vývoj figurální hudby na chrámovém kůru ve Velkých Losinách. ČMM 53/54. 1968/1969, s. 29—52. — 409. *Sehnal, J.*: Die Kirchenmusik der böhmischen Länder im 18. Jahrhundert. Colloquium Musica bohemica et europea, Brno 1972, s. 309—316. — 410. *Sehnal, J.*: Obsazení chrámové hudby v 17. a 18. století na Moravě. HV 8, 1971, č. 2, s. 236—247. — 411. *Sehnal, J.*: Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Maximilian Hamilton. Musikforschung 24, 1971, s. 411—417. — 412. *Sehnal, J.*:

Das Musikinventar des Olmützer Bischofs Leopold Egk. Archiv für Musikwissenschaft 39, Kassel 1972, č. 4, s. 285—317. — 413. *Sehnal, J.*: Hudební kapela A. Th. Colloreda-Waldsee (1777—1811) v Kroměříži a v Olomouci. HV 13, 1976, č. 4, s. 291—349. — 414. *Sehnal, J.*: Katalog hudebnin olomouckého knihkupce z roku 1757. Výroční zpráva Okresního archivu v Olomouci za rok 1979, s. 80—85. — 415. *Sehnal, J.*: Hudba u brněnských augustiniánů v 18. století. HV 20, 1983, č. 3, s. 227—241. — 416. *Sehnal, J.*: Harmonie na Moravě 1750—1840. ČMM 68, 1983, s. 117—148. — 417. *Sehnal, J.*: Lidový duchovní zpěv v českých zemích v době klasicismu. HV 22, 1985, č. 3, s. 248—258. — 418. *Smetana, R.*: Ústní lidové podání melodie. Musikologie I, Praha-Brno, 1938, s. 69—91. — 419. *Smolka, J.*: Problém autorství českých varhanních skladeb 18. století v Pitschově „Museum für Orgelspieler“. HV 14, 1977, s. 242—257. — 420. *Smolka, J.*: Tematický katalog českých varhanních fug 18. století. Živá hudba, sb., 6, P 1977, s. 229—324. — 421. *Straková, T.*: Kvasický inventář z roku 1757. ČMM 38, 1953, s. 105—149. — 422. *Svátek, J.*: Organizace řeholních institucí v českých zemích a péče o jejich archivy. Zvláštní příloha ke Sborníku archivních prací 20, 1970, č. 2. — 423. *Šimáková, J.* — *Macháčeková, E.*: Theatralia zámecké knihovny v Českém Krumlově. Knihovna Národního muzea v Praze, Katalogy a inventáře č. 12, P 1976. — 424. *Štědroň, M.*: Die Musik in den sogenannten Verteidigungen der tschechischen Sprache. SPFFBU 23, 1974, H-9, s. 38—46. — 425. *Tichá, Z.*: Světské prvky v české duchovní poezii v 17. a 18. století, jejich význam a funkce. Listy filologické 95, 1972, č. 4, s. 252—257. — 426. *Tomandlová, E.*: Horčíčkův seznam hudebnin z pozůstalosti bakovského učitele Aug. Fibigera. MM 5, 1958, s. 4—131. — 427. *Trojan, J.*: Moravská lidová píseň. Melodika, harmonika. P 1980. — 428. *Trojan, J.*: České zpěvohry 18. století. Brno 1981. — 429. *Trojan, J.*: Missa pastoralis bohémica Josefa Schreiera. K vánoční hudbě 18. století na Moravě. HV 20, 1983, č. 1, s. 41—59. — 430. *Troldá, E.*: Augustiniáni a hudba. Cyril 62, 1936, s. 7—10, 29—35. — 431. *Troldá, E.*: Milosrdní bratři a hudba. Cyril 64, 1938, s. 47—53, 75—77. — 432. *Veleta, M.*: Některé východočeské kantorské rody a české hudebně výchovné tradice. Sborník prací ped. fak. v Hradci Králové 14., P 1971, s. 5—66. — 433. *Vetterl, K.*: K problematice pramenů lidové hudby před rokem 1800. Lidová tradice, sb., P 1971, s. 239—248. — 434. *Volek, T.*: Hudebníci Starého a Nového města pražského v roce 1770. MM 1, 1956, s. 43—49. — 435. *Volek, T.*: Úřední dokument o hudebních společenstvech v Čechách roku 1766. MM 3, 1957, s. 3—11. — 436. *Volek, T.*: Čtyři studie k dějinám české hudby v 18. století. MM 6, 1958, s. 39—135. — 437. *Volek, T.*: Repertoár pražské Spenglerovy divadelní společnosti v sezóně 1793—94. MM 14, 1960, s. 5—26. — 438. *Volek, T.*: Repertoár Nosticovského divadla v Praze z let 1794, 1796—8. MM 16, 1961, s. 5—190. — 439. *Volek, T.*: Zur Funktion des Wortes in der tschechischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts. Colloquium Music and Word, Brno 1973, s. 87—91. — 440. *Volek, T.*: Hudební centra v Čechách v 18. století. Colloquium Musica bohémica et europea, Brno 1970, s. 281—287. — 441. *Volek, T.*: Česká hudba 1740—1760. HV 5, 1968, č. 2, s. 179—186. — 442. *Volek, T.*: Mozart a Praha. P 1973. — 443. *Volek, T.* — *Jareš, S.*: Hudba v pražských průvodech 18. století. HV 10, 1973, č. 4, s. 339—345. — 444. *Winter, E.*: Die tschechische und slowakische Emigration in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert. Berlin 1955. — 445. *Winter, E.*: Josefínismus a jeho dějiny. Příspěvek k duchovním dějinám Čech a Moravy 1740—1848. P 1965. — 446. *Winter, E.*: Barock, Absolutismus und Aufklärung in der Donaumonarchie. Wien 1971. — 447. *Žáloha, J.*: Díla českých skladatelů 18. a 19. století v českokrumlovské sbírce. HV 2, 1965, č. 2, s. 310—318. — 448. *Žáloha, J.*: Českokrumlovský inventář hudebnin z druhé poloviny 18. století. Příspěvky k dějinám české hudby 2, P 1972, s. 45—70. — Viz též č. 234, 252, 256, 266, 289, 290, 295, 305, 312, 326, 328, 334.

#### PETR VÍT: DOBA NÁRODNÍHO PROBUZENÍ (1810—1860)

449. *Ambros, A. W.*: Das Conservatorium in Prag. Eine Denkschrift bei Gelegenheit der fünfzigjährigen Jubelfeier der Gründung. P 1858. — 450. *Ambros, A. W.*: Pražské hudební vzpomínky. Dalibor 8, 1869, mezi s. 184 a 199. — 451. *Ambros, A. W.*: Slovo o taneční hudbě. Dalibor 2, 1859, mezi s. 1 a 50. — 452. *Apt, A.*: Programme der Concerte, kirchlichen Musikaufführungen und anderweitigen Mitwirkungen des Cäcilien-Vereins in Prag während seiner 25jährigen Wirksamkeit in der Zeitperiode vom Jahre 1840 bis 1865. P 1880. — 453. *Axman, E.*: Morava v české hudbě 19. století. P 1920.—

454. *Bondi, G.*: Geschichte des Brünnner Deutschen Theaters 1600—1925. Brünn 1929. — 455. *Boženek, K.*: Historický vývoj opery v opavském Slezsku a stručný pohled na opavskou operu po roce 1945. Opava 1970. — 456. *Boženek, K.*: Operní společnosti na scéně opavského divadla. Časopis Slezského muzea, série B, 31, 1982, č. 2, s. 134—146. — 457. *Branberger, J.*: Konservatoř hudby v Praze. Pamětní spis k stoletému jubileu založení ústavu. P 1911. — 458. *Budiš, R.*: Die Prager Jahre des Josef Proksch. SPFFBU 20, 1973, H-8, s. 73—80. — 459. *Černý, M. K.*: Ohlas díla Richarda Wagnera v české hudební kritice let 1847—1883. HV 22, 1985, č. 3, s. 216—235. — 460. *Dahlhaus, C.*: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, sv. 6, Wiesbaden 1980. — 461. *Fischer, T.*: Das Musikleben Iglau im 19. Jahrhundert. Zeitschrift des Deutschen Vereines für die Geschichte Mährens und Schlesiens, 36, H-4, s. 105—117. — 462. *Gregor, V.*: Hudební vlastivěda olomouckého kraje. Olomouc 1956. — 463. *Gregor, V.*: Obrozená hudba na Moravě a ve Slezsku. P 1983. — 464. *Helfert, V.*: Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany. 1. Preludium k životnímu dílu. P 1924, 4. vyd. 1956. — 465. *Hnilička, A.*: Dějiny hudby na Chrudimsku. Chrudim 1912. — 466. *Holubová, E.*: Václav Jan Tomášeks Oper Seraphine als Quelle und Werk. SPFFBU 22, 1973, H-8, s. 51—58. — 467. *Holubová, E.*: V. J. Tomášeks musikdramatische Szenen zu Texten Goethes und Schillers. SPFFBU 24, 1975, H-10, s. 35—47. — 468. *Hostinský, O.*: O nynějším stavu a směru české hudby. P 1885. Přetištěno ve sb. O. Hostinský o umění, P 1956, s. 358—391. — 469. *Chvála, E.*: Čtvrtstoletí české hudby. P 1888. — 470. *Kapusta, J.*: Dechové kapely, pochod a František Kmoch. P 1974. — 471. *Kapusta, J.*: Hudební svět rodiny Rettigů. HV 18, 1981, č. 2, s. 142—162. — 472. *Knepler, G.*: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 2 sv. Berlin 1961. — 473. *Kolář, J.*: České národní obrození. P 1978. — 474. *Kotek, J.*: Český hudební folklór 19. století. HV 23, 1986, č. 3, s. 195—216. — 475. *Laudová, H.*: Lidové slavnosti — jejich formy a funkce v jednotlivých obdobích národního obrození. Etnografie národního obrození, sb., P 1978, s. 27—255. — 476. *Loužil, J.*: Ignác Jan Hanuš. P 1971. — 477. *Ludvová, J.*: Meyerbeer na pražském německém jevišti 1815—1935. HV 21, 1984, č. 4, s. 365—374. — 478. *Ludvová, J.*: Chopinovo dílo v Praze v 19. století. HV 22, 1985, č. 3, s. 195—208. — 479. *Ludvová, J.*: Hudba v rodu Nostitzů. HV 23, 1986, č. 2, s. 144—165. — 480. *Macura, V.*: Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ. P 1983. — 481. *Markl, J.*: Lidové písně a národní obrození v Čechách. Lid a lidová kultura národního obrození v Čechách, maketa sv. 3, P 1980. — 482. *Meliš, E.*: Nynější stav hudby v Čechách vůbec a v Praze zvlášť. Lumír 7, 1857, mezi s. 976 a 1266. — 483. *Meliš, E.*: O působení jednoty hudebních umělců Pražských k podporování vdov a sirotků. Dalibor 6, 1863, č. 11, s. 81—82. — 484. *Meliš, E. — Bergmann, J.*: Průvodce v oboru českých tištěných písní pro jeden neb více hlasů. (Od r. 1800—1862). P 1863. — 485. *Müller, R.*: Josef Proksch. Biographisches Denkmal aus dessen Nachlasspapieren errichtet. Reichenberg 1874. — 486. Musikbuch aus Österreich. R.1—10. Wien 1904—1913. — 487. *Nejedlý, Z.*: Bedřich Smetana. 4 sv. P 1924—1933. 2. vyd. P 1950—1954, 7 sv. — 488. *Němec, Z.*: Weberova pražská léta. Z kroniky pražské opery. P 1944. — 489. *Očadlík, M.*: Zpěv českého obrození (1750—1866). [Edice písní a komentář.] P 1940—490. *Ottlová, M. — Pospíšil, M.*: Uvažování nad situací v českém hudebně vědném bádání o 19. století. HV 15, 1978, č. 2, s. 103—122. — 491. *Ottlová, M. — Pospíšil, M.*: Proměny hudby v městské společnosti 19. století. Město v české kultuře 19. století, sb., P 1983, s. 93—100. — 492. *Plavec, J.*: František Škroup. P 1941. — 493. *Procházka, R.*: Das romantische Musik-Prag. Charakterbilder. Saaz 1914. — 494. *Rille, A.*: Die Geschichte des Brünnner Stadttheaters (1734—1884). Brünn 1885. — 495. *Ryba, J. J.*: Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnému. P 1817. — 496. *Rychnovský, E.*: Johann Friedrich Kittl. Ein Beitrag zu Musikgeschichte Prags. 2 sv. P 1904. — 497. *Salmen, W.*: Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900. Leipzig 1969. — 498. *Schwab, H. W.*: Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert. Leipzig 1971. — 499. *Smetana, R.*: O nový český hudební život. Olomouc 1947. — 500. *Steiner, E.*: Die Brünnner Stadttheater. Ein Stück deutscher Theatergeschichte. Heidelberg 1964. — 501. *Svoboda, K.*: Bolzanova estetika. Rozpravy ČSAV 64, 1954, řada SV, sešit 2. — 502. *Štědroň, M.*: Die Harfenkompositionen des Karl Wilhelm Haugwitz. Zur Typologie der Schloss-Salonmusik einer Subkultur. SPFFBU 22, 1973, H-8, s. 81—93. — 503. *Tarantová, M.*: Altprager musikalische Salons im Vormärz. SPFFBU 22, 1973, H-8, s. 145—159. —



504. *Tomášek, V. J.*: Vlastní životopis. P 1941. – 505. Tschechische nationale Wiedergeburt als Musikepochenbegriff und die Bedeutung der Reflexionen über die Musik für seine Herausbildung. SPFFBU 23, 1974, H-9, s. 87–118. – 506. *Urban, O.*: Česká společnost 1848–1918. P 1982. – 507. *Václavek, B.* – *Smetana, R.*: O české písní lidové a zlidovělé. P 1950. – 508. *Valový, E.*: Sborový zpěv v Čechách a na Moravě. Brno 1972. – 509. *Vetterl, K.*: Volkslied-Sammelergebnisse in Mähren und Schlesien aus dem Jahre 1819. SPFFBU 22, 1973, H-8, s. 95–124. – 510. *Vít, P.*: Estetické myšlení o hudbě. (České země 1760–1860). P 1987. – 511. *Vít, P.*: Slovo a pojem hudba v obrození. OM 5, 1974, č. 1, s. 6–13. – 512. *Vít, P.*: Vladimír Helfert o české hudbě v národním obrození. Vladimír Helfert, pokrokový vědec a člověk, sb., příloha SPFFBU 24, 1975, H-9, s. 23–24. – 513. *Vít, P.*: August Wilhelm Ambros und sein Kompositionsschaffen. SPFFBU 24, 1975, H-10, s. 49–68. – 514. *Vít, P.*: Libuše – proměny mýtu ve společnosti a v umění. HV 19, 1982, č. 3, s. 269–274. – 515. *Vít, P.*: Hudba v programu českého národního hnutí doby předbřeznové a po Říjnovém diplomu. OM 16, 1984, č. 7, s. 195–199. – 516. *Vít, P.*: Pozadí pražského wagnerovství v padesátých letech 19. století. HV 22, 1985, č. 3, s. 209–215. – 517. *Vitová, E.*: Der Widerhall des Brüner tschechischen Kulturlebens in der Zeitschrift „Květy“ (1837–1847). SPFFBU 22, 1973, H-8, s. 43–49. – 518. *Vysloužil, J.*: Václav Jan Křtitel Tomášeks Stellung in der tschechischen Musikkultur. SPFFBU 24, 1975, H-10, s. 7–18. – 519. *Vysloužilová, M.*: Václav Jan Tomášeks Lieder zu tschechischen Texten. SPFFBU 23, 1974, H-9, s. 47–65.

#### VLADIMÍR LÉBL – JITKA LUDVOVÁ: NOVÁ DOBA (1860–1938)

520. Almanach Státního divadla v Brně 1884–1974. 2 sv. Brno 1974. – 521. *Axman, E.*: Morava v české hudbě 19. století. P 1920. – 522. *Balthasar, V.*: Hudba v československé republice. P 1919. – 523. *Bartoš, Jaroslav*: Smetanova hudba na gramofonových deskách. P 1947. – 524. *Bartoš, Jaroslav*: Diskografie J. B. Foerstra. Tempo 19, 1946/1947, č. 4, s. 119–121. – 525. *Bartoš, Jaroslav*: Diskografie Josefa Suka. Tempo 20, 1947/1948, č. 3–4, s. 81–84. – 526. *Bartoš, Jaroslav*: Diskografie Leoše Janáčka. Tempo 20, 1947/1948, č. 9–10, s. 250–252. – 527. *Bartoš, Josef*: O proudech v soudobé hudbě. Kdyně 1924. – 528. *Bartoš, Josef*: Prozatímní divadlo a jeho opera. P 1938. – 529. *Bělohlávek, B.*: Jaroslav Jeremiáš. Data, život, dílo. P 1935. – 530. *Bek, J.*: Mezinárodní styky české hudby 1918–1924. HV 4, 1967, č. 3, s. 397–419. – 531. *Bek, J.*: Mezinárodní styky české hudby 1933–1938. HV 5, 1968, č. 1, s. 3–48. – 532. *Bek, J.*: Česká hudba ve slovanské spolupráci. HV 9, 1972, č. 4, s. 291–303; 10, 1973, č. 1, s. 3–25. – 533. *Bek, J.*: Hudební neoklasicismus. P 1982. – 534. *Bek, J.*: Avantgarda. Ke genezi socialistického realismu v české hudbě. P 1984. – 535. *Boleška, J.*: Deset let Českého kvarteta 1892–1902. P 1902. – 536. *Bondi, G.*: Geschichte des Brüner Stadttheaters 1882–1907. Brünn 1907. – 537. *Boženek, K.*: Operní společnosti na scéně opavského divadla. 18.–20. století. Časopis Slezského muzea, série B, 31, 1982, č. 3, s. 134–146. – 538. *Branberger, J.*: Konservatoř hudby v Praze. Pamětní spis k stoletému jubileu založení ústavu. P 1911. – 539. *Branberger, J.*: Čtvrtstoletí koncertů Spolku pro pěstování písně v Praze. 1909–1934. P 1935. – 540. *Buchner, A.*: Oskar Nedbal. P 1976. – 541. *Burghauser, J.*: Antonín Dvořák: Thematický katalog. Bibliografie. Přehled života a díla. P 1960. – 542. *Burghauser, J.*: Slavní čeští dirigenti. P 1963. – 543. *Busoni, F.*: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Přetisk ve sb. Busoniho statí Von der Macht der Töne. Leipzig 1983. Český Rytmus 5, 1939/1940, mezi s. 10 a 55, nedok. – 544. *Čičatka, J.*: Olomoucká opera mezi dvěma světovými válkami. Středisko, Olomoucký vlastivědný sborník, 64, 1977–1980, s. 36–57. – 545. *Červinka, F.*: Zdeněk Nejedlý. P 1969. – 546. *Čornej, P.*: Hudební klub v Praze (1911–1927). Z bojů o českou hudební kulturu, sb., P 1979, s. 117–163. – 547. Čtvrtstoletí Městského divadla na Královských Vinohradech 1907–1932. Jubilejní sborník. P 1932. – 548. Dějiny české hudební kultury 1890–1945. 2 sv. P 1972 a 1981. – 549. *Dostál, J.*: Jaroslav Křička. P 1944. – 550. *Foerster, J. B.*: Súl života. Díl 1. Zátíší. P 1920. – 551. *Foerster, J. B.*: Poutník v Hamburku. P 1938, 2. vyd. 1939. – 552. *Foerster, J. B.*: Poutník. P 1942. – 553. *Fukač, J.*: Zur Frage der neuromantischen Stilmerkmale in der Musikentwicklung Mährens. SPFFBU 19, 1970, H-5, s. 63–90. – 554. *Fukač, J.*: Agnes Tyrellová – zapomenutý zjev moravské romantiky. OM 3, 1971, s. 269–278. – 555. *Fukač, J.* – *Poledňák, I.*: K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci

hudby artifiční a nonartifiční. HV 14, 1977, č. 4, s. 316—335. — 556. *Gregor, V.*: Československá společnost pro hudební výchovu a mezinárodní dosah její činnosti (1934—1938). Ostrava 1974. — 557. *Gregor, V. — Sedlický, T.*: Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku. P 1973. — 558. *Javorin, A.*: Pražské arény. Lidová divadla pražská v minulém století. P 1958. — 559. *Hanzal, J.*: Zdeněk Nejedlý a Vladimír Helfert v dopisech. Z bojů o českou hudební kulturu, sb., P 1979, s. 165—273. — 560. *Helfert, V.*: Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti. P 1937. — 561. *Helfert, V.*: Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje. Sv. 1. V putech tradice. Brno 1939. — 562. *Helfert, V. — Steinhart, E.*: Die Musik in der Tschechoslowakischen Republik. P 1936, 2. doplněné vyd. 1938. — 563. *Holzknicht, V.*: Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo. P 1957. — 564. *Holzknicht, V.*: Česká filharmonie. Příběh orchestru. P 1963. — 565. *Holzknicht, V.*: Hudební skupina Mánesa. P 1968. — 566. *Holzknicht, V. — Trita, B.*: Ema Destinová. P 1972. — 567. *Holzknicht, V.*: Iša Krejčí. P 1976. — 568. *Holzknicht, V.*: Bedřich Smetana. Život a dílo. P 1979. — 569. *Hostinský, O.*: Wagnerianismus a česká národní opera. Hudební listy 1, 1870, mezi s. 34 a 89. Přetištěno ve sb. O. Hostinský o umění. P 1956, s. 343—357. — 570. *Hostinský, O.*: Také „některé myšlenky o české opeře“. Hudební listy 3, 1872, mezi s. 261 a 309. — 571. *Hostinský, O.*: O nynějším stavu a směru české hudby. P 1885. Přetištěno ve sb. O. Hostinský o umění, P 1956, s. 358—391. — 572. *Hostinský, O.*: Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu. Vzpomínky a úvahy. P 1941. — 573. *Hrdý, L.*: Pražské koncerty a statistika 1925—1939. HV 4, 1967, č. 2, s. 339—353. — 574. Hudba a národ. Sb. P 1940. — 575. *Hudec, V.*: Dvacet let Moravské filharmonie. Olomouc 1965. — 576. *Hudec, V.*: Fibichovo skladatelské mládí. Doba příprav. P 1966. — 577. *Hudec, V.*: Zdeněk Fibich. P 1971. — 578. *Chvála, E.*: Čtvrtstoletí české hudby. P 1888. — 579. Janáčkovy fejetony z Lidových novin. Se studiemi J. Racka, A. Nováka, V. Helferta a L. Firkušného. Brno 1938, 2. vyd. 1958. — 580. Josef Suk. Život a dílo. Studie a vzpomínky. Sb. P 1935. — 581. *Janáček, L.*: O lidové písni a lidové hudbě. Dokumenty a studie. P 1955. — 582. *Janáček, L.*: Hudebně teoretické dílo. 1. Spisy, studie a dokumenty. Praha—Bratislava 1968. 2. Studie, Úplná nauka o harmonii. Praha—Bratislava 1974. — 583. *Jiránek, J. — Karásek, B.*: Tradice a současnost v české hudbě. P 1964. — 584. Josef Bohuslav Foerster. Jeho životní pouť a tvorba 1859—1949. Sb. P 1949. — 585. *Jázl, M.*: Otakar Hostinský. P 1980. — 586. *Kapusta, J.*: Hudba ve zmizelé společnosti. K metodologii studia sociálních hudebních jevů. OM 3, 1971, č. 3, s. 67—74, č. 4, s. 101—105. — 587. *Kaufmann, M.*: Musikgeschichte des Karlsbader Theaters. Karlsbad 1932. — 588. *Kolečovský, Z.*: Několik slov o českém slohu hudebním. Slavoj 1, 1862, s. 4—9, 21—25. — 589. *Konopásek, M.*: Z jaké půdy vyrodí se hudba slovanská. Hudební listy 5, 1974, mezi s. 93—111. — 590. *Konopásek, M.*: Rozbor otázky slovanské hudby. Hudební listy 5, 1874, mezi s. 133 a 179. — 591. *Konopásek, M.*: Hudební i nehudební stránky slovanské hudby. Hudební listy 6, 1875, mezi s. 127 a 202. — 592. *Kotek, J.*: České a slovenské časopisy 1889—1963 věnované zábavné, taneční a jazzové hudbě a hospodářským, stavovským a sociálním otázkám jejich provozovatelů a zprostředkovatelů. HV 2, 1965, č. 1, s. 116—141. — 593. *Kotek, J.*: Prvá setkání české hudby s jazzovými idiomy. K počátkům moderní populární hudby v Čechách. HV 9, 1972, č. 4, s. 321—343. — 594. *Kotek, J.*: Kronika české synkopy. Půlstoletí českého jazzu a moderní populární hudby v obrazech a svědectví současníků. Díl 1, 1903—1938. P 1975. — 595. *Kotek, J.*: Smích červené sedmy. Ze zlaté doby českého kabaretu 1910—1922. Spoluautor J. Kazda. P 1981. — 596. *Kotek, J.*: Česká zábavná, taneční a jazzová hudba v základních obrysech svého historického vývoje. Taneční hudba a jazz, 1964/1965, s. 14—36, 197—232. — 597. *Kotek, J.*: K historii stavovských organizací českých hudebníků 20. století. HV 3, 1966, č. 1, s. 113—150. — 598. *Kotek, J.*: Generace okouzlená jazzem. Ze vztahů mezi uměleckou hudbou a jazzem ve 20. letech. Melodie 1971, č. 5—7, mezi s. 146 a 220. — 599. *Kotek, J.*: Český kuplet, jeho prostředí a pěstovatelé. K historii pódiových vokálních žánrů. HV 22, 1985, č. 2, s. 99—133. — 600. *Kotek, J.*: Šantán s červenou lucernou. P 1985—601. *Kotek, J.*: Od rejdováku k rocku. Ze zapomínaných letopisů české populární hudby. Gramorevue 1985, č. 1—12. — 602. *Krtička, S.*: Česká národní opera v mluvě skutečnosti. P 1940. — 603. *Kučerová, D.*: Česká opera v Olomouci v 19. a na počátku 20. století. Sborník Vlastivědné společnosti muzejní, Olomouc 1972, s. 24—29. — 604. *Kundera, L.*: Janáček a Klub přátel umění. Olomouc 1948. — 605. *Kuna, M.*: Václav Talich. P 1980. — 606. *Kvěš, J. M.*: Z paměti Českého kvarteta. P 1936.

- 607. *Ladmanová, M.*: Stylový přínos Přítomnosti, sdružení pro soudobou hudbu. HV 5, 1968, č. 2, s. 187–209. – 608. *Lébl, V.*: Vítězslav Novák. Život a dílo. P 1964. – 609. *Lébl, V.*: Pražské mahlerovství let 1898–1918. HV 12, 1975, č. 2, s. 99–139. – 610. *Lébl, V.*: Případ Vojcek. HV 14, 1977, č. 3, s. 195–229. – 611. *Lébl, V.*: Pražské ohlasy Debussyho tvorby v letech 1905–1921. HV 19, 1982, č. 3, s. 195–234. – 612. *Lébl, V.* – *Ludvová, J.*: Pražské orchestrální koncerty v letech 1860–1895. HV 17, 1980, č. 2, s. 99–138. – 613. *Lébl, V.* – *Ludvová, J.*: Dobové kořeny a souvislosti Smetanovy Mé vlasti. HV 18, 1981, č. 2, s. 99–141. – 614. *Ludvová, J.*: Spolek pro moderní hudbu v Praze. HV 13, 1976, č. 2, s. 147–173. – 615. *Ludvová, J.*: Viktor Ullmann (1898–1944). HV 16, 1979, č. 2, s. 99–122. – 616. *Ludvová, J.*: Anton Joseph Gruss (1816–1893) a jeho čtvrttóny. HV 17, 1980, s. 158–163. – 617. *Ludvová, J.*: Schönbergovi žáci v Čechách. HV 20, 1983, č. 4, s. 322–342. – 618. *Ludvová, J.*: Německý hudební život v Praze 1880–1939. Uměnovědné studie 4, 1983, s. 58–183. – 619. *Maria, J.*: Památník Jaroslavu Jeremiášovi. P 1919. – 620. *Markl, J.*: Zpěv pražského dělnictva. Etnografie dělnictva 5, P 1975, s. 147–163. – 621. *Markl, J.*: Lidové hudební nástroje v Československu. Obrazový soubor. P 1979. – 622. *Matzner, A.* – *Poledňák, I.* – *Wasserberger, I.*: Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. P 1980. – 623. *Martinů, B.*: Domov, hudba, svět. Deníky, zápisky, úvahy a články. P 1966. – 624. *Mihule, J.*: Bohuslav Martinů. Profil života a díla. P 1974. – 625. *Mikota, V.*: Hudební nakladatelství v ČSR mezi dvěma světovými válkami 1918–1938. HV 3, 1966, č. 2, s. 343–352, č. 3, s. 503–518. – 626. *Mukačovský, J.*: Dialektické rozpory v moderním umění. Listy pro umění a kritiku 3, 1935. Přetištěno ve sb. Mukačovského statí Studie z estetiky, P 1966, s. 354–369. – 627. *Nejedlý, Z.*: Zpěvohry Smetanovy. P 1908. 2 vyd. 1949. – 628. *Nejedlý, Z.*: Česká moderní zpěvohra po Smetanovi. P 1911. – 629. *Nejedlý, Z.*: Bedřich Smetana. 4 sv. P 1924–1933. 2 vyd. 1950–1954, 7 sv. – 630. *Nejedlý, Z.*: Bedřich Smetana I. P 1924. – 631. *Nejedlý, Z.*: Otakar Ostrčil. Vzrůst a uzrání. P 1935. 2 vyd. 1949. – 632. *Nejedlý, Z.*: Zdenko Fibich, zakladatel scénického melodramatu. P b.r. – 633. *Němeček, J.*: Opera Národního divadla v období Karla Kovařovice 1900–1920. 2 sv. P 1968 a 1969. – 634. *Novák, V.*: O sobě a o jiných. P 1970. – 635. *Očadlík, M.*: Karel Boleslav Jirák. Osobnost a dílo. P 1941. – 636. *Očadlík, M.*: Smetana a Dvořák. P 1947. – 637. Ochranné sdružení autorské 1919–1929. Sb. P 1929. – 638. *Ottlová, M.* – *Pospíšil, M.*: K problematice české historické opery 19. století. Hudební rozhledy 34, 1981, č. 4, s. 162–172. – 639. *Ottlová, M.* – *Pospíšil, M.*: Český historismus a opera 19. století. Smetanova Libuše. Uměnovědné studie 3, P 1981, s. 83–99. – 640. *Ottlová, M.* – *Pospíšil, M.*: Opera a podívaná v 19. století. Divadlo v české kultuře 19. století, sb., P 1985, s. 144–153. – 641. *Paclt, J.*: Hudba v českém divadle a činohře 1848–1918. Ke genezi a typologii scénické hudby. Prolegomena scénografické encyklopedie, část 7, 8, 12, 14, P 1971. – 642. Padesát let Umělecké besedy 1863–1913. Sb. P 1913. – 643. Padesát let Ochranného svazu autorského OSA 1919–1969. Sb. P 1969. – 644. *Pala, F.*: Opera Národního divadla v období Otakara Ostrčila. 4 sv. P 1962–1970. Sv. 5 red. V. Pospíšil, P 1983. – 645. Památce Českého kvarteta. K 50. výročí jeho vzniku. P 1942. – 646. Památník Filharmonického spolku Besedy brněnské. Brno 1910. – 647. Památník pěvecko-hudebního spolku Žerotín v Olomouci 1880–1950. P 1952. – 648. Památník zpěvackého spolku Hlaholu v Praze, vydaný na oslavu 50leté činnosti 1861–1911. P 1911. – 649. *Pejovičová, R.*: Čeští hudebníci v Srbsku 19. století. HV 19, 1982, č. 4, s. 297–311. – 650. *Pilková, Z.*: Populární koncerty Umělecké besedy v letech 1886–1903. HV 5, 1968, č. 2, s. 210–229. – 651. *Pilková, Z.*: Hudební úterky Umělecké besedy v letech 1935–1951. Příspěvky k dějinám české hudby 1, P 1971, s. 67–172. – 652. *Pivoda, F.*: Někteří myslenky o české opeře. Osvěta, únor 1872. – 653. *Pivoda, F.*: O hudbě Wagnerově. P 1881. – 654. *Plavec, J.*: Národní umělec Otakar Jeremiáš. P 1964. – 655. *Pospíšil, Miloslav*: Veliké srdce. Život a umění Emy Destinnové. P 1974. – 656. *Pospíšil, V.*: Václav Talich. Několik kapitol o díle a životě českého umělce. P 1961. – 657. Prager deutsche Worte. Individuelle Meinungsäusserungen der deutschen Bewohner Prags über locale Verhältnisse. P 1900. – 658. *Pražák, P.*: Smetanovy zpěvohry. 4 sv. P 1948. – 659. *Procházka, R.*: Der Kammermusikverein in Prag. P 1926. – 660. Prvních deset let československého rozhlasu. Sb. P 1935. – 661. *Příbáňová, S.*: Opery L. Janáčka doma a v zahraničí. Brno 1984. – 662. *Rektorys, A.*: Ema Destinnová. P 1936. – 663. Sborník na paměť 125 let konservatoře hudby v Praze. P 1936. – 664. Sedmdesát let Umělecké besedy 1863–1933. Sb. P 1933. – 665.

Sedmdesát let Lumíru ve Vídni. Sb. Vídeň 1935. – 666. *Seipp, L.*: Die Prager Mai-Festspiele. Ein Rückblick auf ihr zehnjähriges Bestehen. P 1909. – 667. *Smetana, R.*: O nový český hudební život. Deset let Volného sdružení přátel moderní hudby v Olomouci 1927–1937 a deset let Spolku pro komorní hudbu v Olomouci 1937–1947. Olomouc 1947. – 668. *Smetana, R.*: O místo a význam Dvořákova skladatelského díla v českém hudebním vývoji. P 1956. – 669. *Smolka, J.*: Ladislav Vycpálek. Tvůrčí vývoj. P 1960. – 670. *Smolka, J.*: Česká hudba našeho století. P 1961. – 671. *Smolka, J.*: Česká kantáta a oratorium. P 1970. – 672. Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1881–1983, 3. sv. P 1983. – 673. Státní divadlo v Ostravě. 1919–1979. Ostrava b. r. – 674. Sto let Českého divadla v Plzni 1865–1965. Plzeň – Praha 1965. – 675. *Stolařík, I.*: Symfonická hudba v Ostravě v letech 1918–1938. Slezský sborník 72, 1974, s. 124–134. – 676. *Šafránek, M.*: Bohuslav Martinů. Život a dílo. P 1961. – 677. *Šafránek, M.*: Divadlo Bohuslava Martinů. P 1979. – 678. *Šourek, O.*: Život a dílo Antonína Dvořáka. 4 sv. P 1922–1933. – 679. *Štědroň, M.*: Die Harfenkompositionen des Karl Wilhelm Haugwitz. Zur Typologie der Schloss-Salonmusik einer Subkultur. SPFFBU 22, 1973, H-8, s. 81–93. – 680. *Šubert, F. A.*: Dějiny Národního divadla v Praze 1883–1900. P 1908. – 681. *Šulc, M.*: Oskar Nedbal. P 1959. – 682. *Telcová, J.*: Brněnská scénografie let dvacátých. ČMM 63, 1978, s. 95–106. – 683. *Urban, O.*: Česká společnost 1848–1918. P 1982. – 684. Václav Talich. Život a práce. Sb. P 1943. – 685. Václav Talich. Úvahy, projevy a stati. Sb. Beroun 1983. – 686. *Valový, E.*: Sborový zpěv v Čechách a na Moravě. Brno 1972. – 687. *Veselý, R.*: Dějiny České filharmonie v letech 1901–1924. P 1935. – 688. Vladimír Helfert. 24. 3. 1886–18. 5. 1945. Sb. Brno 1956. – 689. Vladimír Helfert, pokrokový vědec a člověk. Studie, korespondence a vzpomínky. Brno 1975. – 690. *Vogel, J.*: Leoš Janáček. Život a dílo. P 1963. – 691. *Vratislavský, J.*: Jan Kubelík. P 1978. – 692. *Vysloužil, J.*: Alois Hába. Život a dílo. P 1974. – 693. *Vysloužil, J.*: Česká národní hudba. Čechy – rezervoár hudebnosti, sb., Mladá Boleslav 1978, s. 17–38. – 694. *Zachatová, S.*: Nejedlý a Kovařovic. Zdeněk Nejedlý – doba, život a dílo, sb., P 1975, s. 89–170. – 695. *Zachatová, S.*: Nejedlého polemika o Karla Knittla. Z bojů o českou hudební kulturu, sb., P 1979, s. 29–115. – 696. *Zapletal, P.*: Čtyřicet let Symfonického orchestru hlavního města Prahy FOK 1934–1974. P 1975. – 697. Zdeněk Fibich. Sborník dokumentů a studií o jeho životě a díle. 2 sv. P 1951 a 1952. – 698. Zdeněk Nejedlý – Otakar Ostrčil. Korespondence. P 1982. – 699. Živá slova Josefa Suka. Sb. P 1946.

#### VLADIMÍR LÉBL: MEZI MINULOSTÍ A PŘÍTOMNOSTÍ (1938–1948)

700. Baletní repertoár československých divadel 1945–1960. P 1960. – 701. Čeští skladatelé současnosti. P 1985. – 702. *Helfert, V.* – *Sosnar, J.*: Hovory tužkou. Dokumenty z let 1941–1942. P 1956. – 703. *Herrmannová, E.* – *Illingová, E.* – *Kuna, M.*: České hudební divadlo v letech 1945–1960. Materiálové podklady k hodnocení dramaturgie operních scén. Příspěvky k dějinám hudby 2, P 1972, s. 155–239. – 704. *Hoffmeister, K.*: Tvorba Vítězslava Nováka z let 1941–1948. P 1949. – 705. Hudba národů. Sborník přednášek proslovených na 1. Mezinárodním sjezdu skladatelů a hudebních kritiků v Praze ve dnech 16.–26. 5. 1947. P 1948. – 706. *Janeček, K.*: Tvůrce nadčasový. [L. Vycpálek.] Tempo 20, 1947/1948, č. 6–7, s. 155–165. – 707. *Jiránek, J.*: Vít Nejedlý. Z historie bojů o novou socialistickou kulturu. P 1959. – 708. *Jiránek, J.* – *Karásek, B.*: Tradice a současnost v české hudbě. P 1964. – 709. *Kuna, M.*: Sborový zpěv za okupace. Příspěvek k dějinám české hudby 20. století. HV 1, 1964, č. 4, s. 562–576; 2, 1965, č. 2, s. 161–183. – 710. *Kuna, M.*: Problémy s jednotnou organizací hudebníků za okupace. HV 2, 1965, č. 4, s. 650–670. – 711. *Kuna, M.*: K pojetí hudebního života za okupace. HV 4, 1967, č. 3, s. 380–396. K tomu diskuse: Smolka, Hudební rozhledy 20, 1967, s. 615–617; Kuna, Hudební rozhledy 20, 1967, s. 704–707; Hába, Hudební rozhledy 20, 1967, s. 734–735; Prohlášení redakční rady časopisu Hudební věda, HV 1968, č. 3, s. 444–445. – 712. *Kuna, M.*: Z korespondence Václava Talicha za okupace. Příspěvky k dějinám české hudby 1, P 1971, s. 173–260. – 713. *Kuna, M.*: Životnost Smetanova odkazu. Kapitola z let 1939–1945. P 1974. – 714. *Kuna, M.*: Hudba v nacistických internačních táborech. Pokus o shrnutí problematiky. HV 17, 1980, č. 3, s. 239–276. – 715. *Kuna, M.*: Česká hudba nepokořená. Terezín 1986. – 716. *Kuna, M.*: Václav Talich a Národní divadlo. Beroun 1983. – 717. Bohuslav Martinů: 1938–

—1945. Tempo 18, 1946, č. 2—3, s. 52—60. — 718. Národní divadlo od květnové revoluce. Soupis repertoáru 1945—1950. P 1951. — 719. Pavel Bořkovec. Osobnost a dílo. Sb. P 1964. — 720. *Pilková, Z.*: Hudební úterky Umělecké besedy. Studie a soupis. Příspěvky k dějinám české hudby 1, P 1971, s. 67—172. — 721. *Psotová, V.*: Historie německých divadel za tzv. protektorátu. Československý časopis historický 16, 1968, s. 99—124. — 722. *Procházka, J.*: Generace za Hilarem a Ostrčilem. Rozrušené desetiletí Národního divadla. P 1947. — 723. *Racek, J.*: Leoš Janáček a současní moravští skladatelé. Nástin k slohovému vývoji soudobé moravské hudby. Brno 1940. — 724. *Smolka, J.*: Česká hudba našeho století. P 1961. — 725. *Smolka, J.*: Vladimír Helfert — Mirko Očadlík. Korespondence. Živá hudba 8, 1983, s. 253—444. — 726. *Šourek, O.*: Rudolf Karel. Variace v životě i díle. P 1947. — 727. *Štědroň, B.*: Česká hudba za nsvobody. Musikologie 2, 1949, s. 106—146. — 728. *Štílec, J.*: Václav Dobiáš. P 1985. — 729. *Tihlaříková, J.*: Skladatelé v Terezíně. Hudební rozhledy 21, 1968, s. 704—705.

# JMENNÝ REJSTŘÍK

Rejstřík obsahuje pouze jména uvedená v hlavním textu (s. 11–445). Soupis literatury není do rejstříku zahrnut.

- Abbate, Claudio 164, 183, 212, 213  
Aberspach, Jan Jiří 208  
Abert, Johann Joseph 387  
Adam, Jan R. 328  
Adler, Quido 275, 419  
Alberti, Giuseppe Matteo 204  
Albertini, Thomas Anton 204, 208  
Albinoni, Tommaso 180, 204  
Albrechtsberger, Johann Georg 264, 289  
Albrici, Vincenzo 164  
Aleš, Mikoláš 439  
Alexander VII. 167  
Alovisi, Giovanni Battista 164, 165  
z Althanu, Anna Marie Wilhelmina 165  
Ambros, August Wilhelm 299, 307, 326, 328, 333, 337, 398  
Ambros, Vladimír 388  
Ammerbach, Elias Nicolaus 133  
Ančerl, Karel 436  
Anger, Mořic 372, 387  
Anhalt-Köthen, Leopold von viz z Köthenu (vévoda)  
Antoš, Jan 271, 282  
Apt, Antonín (Anton) 310, 328, 333  
Arnošt z Pardubic 50  
Arpin z Dornsdorfu, Jan 134, 143  
Artophaeus, Ferdinand Bernard 204, 207, 208  
Asafjev, Boris Vladimirovič 442  
Auber, Daniel François Esprit 321, 322, 324  
Auersperg, Vilém 175  
Aufschnaiter, Benedikt Anton 203, 204  
Augustin, sv. 74, 75  
Augustus, Jan Václav 208  
Aurier, Albert 411  
Aust, Alois 388  
Avison, Charles 288  
Axman, Emil 369, 387, 388  
z Badenu, Ludvík Vilém 164, 175  
Bach, Alexander 315  
Bach, Carl Philipp Emanuel 255, 288  
Bach, Johann Sebastian 150, 153, 154, 156, 159, 165, 187, 188, 189, 194, 214, 226, 304, 379  
Balakirev, Miliij Alexejevič 358  
Balbín, Bohuslav 152, 160, 233  
Balling, Karel 387  
Balmont, Konstantin 412, 413  
Bambini, Eustachio 179, 180  
Bammer, Johannes 389  
Barenbojm, L. 442  
Bárta, František Serafinský 328  
Bárta, Josef 282, 284  
Barták, Vavřinec Tomáš 328  
Barták, Vincenc 328  
Bartók, Béla 442  
Bartoloměj 52  
Bartoš, František 388, 421  
Bartoš, Jaroslav 344, 345  
Bartoš, Josef 347, 420, 430  
Basch, Leopold 328  
Bassani, Giovanni Battista 204  
Batka, Antonín 328  
Batka, Evermond P. 328  
Batka, Richard 17, 388, 418, 419  
Batteaux, Charles 288  
Baudis, A. 326  
Bauerholzer 319  
Bayer, Antonín 328  
Bayer, Josef 372  
Bayer, Zdenko viz Hůla, Zdeněk  
Beatrix Bourbonská 46, 65  
Bečvařovský, Antonín František 281, 328  
Beethoven, Ludwig van 224, 225, 230, 231, 310, 311, 315, 316, 318, 321, 322, 331, 376, 378, 381, 382, 393, 406, 442  
Běhounek, Kamil 388  
Bellini, Vincenzo 321, 322, 401  
Benda, Felix 265, 282  
Benda, František 161, 162, 164, 178, 225, 253, 281  
Benda, Jiří Antonín 161, 222, 223, 225, 250, 251, 255, 257, 273, 274, 276, 282, 283, 423

- Bendel, František 328  
 Bendl, Karel 346, 357, 362, 369, 378, 387, 401, 402, 410  
 Benedikt XIV. 167  
 Benedikt (z Nudožer), Vavřinec 137  
 Benesch, Josef 328  
 Beneš, Jaroslav (Jára) 388  
 Benoni, Julius 322, 328  
 Bernardi, Stefano 183  
 Bernhardt, Christoph 213  
 Berg, Alban 358, 382, 394, 419, 423  
 Bergmann, Josef Adolf 313, 328  
 de Bériot, Charles-Auguste 316  
 Berlioz, Hector 315, 316, 318, 332, 333, 359, 403, 407  
 Berman, Karel 436  
 Bernolák, Anton 336  
 Bernstein, Leonard 442  
 Berra, Marco 224, 278, 302  
 Bertali, Antonio 163, 188, 210  
 Besnecker, Jan Adam 188, 208  
 Bezděk, Bedřich Václav 328  
 Bezruč, Petr 414, 417  
 Biaggio, L. (vlastním jménem Campagnari, Blasius) 230, 286  
 Biber, Heinrich Ignaz Franz 164, 166, 173, 174, 188, 191, 203, 204, 215  
 Biebl, Konstantin 427  
 Binder, K. 326  
 Bioni, Giovanni Antonio 179, 180  
 Birnbaum, Vojtěch 149  
 Bizet, Georges 359, 372  
 Bláha, Václav 388  
 Bláha, Vojtěch 328  
 Blahoslav, Jan 113, 115, 116, 141, 145, 212  
 Blanka 65  
 Blatný, Josef 388  
 Blažek, Zdeněk 388  
 Blech, Leo 418  
 Blodek, Vilém 346, 372, 386, 387, 402  
 Blum, Friedrich 319  
 Blutmar, Hanuš 67  
 Boethius, Anicius Manlius Severinus 76  
 Böhm, Jan 328  
 Boieldieu, François-Adrien 321, 324  
 Boleslav I. 35, 40  
 Boleslav Chrabrý 19, 40  
 Bolzano, Bernard 300  
 Bomba, Ignác 328  
 Bondini, Pasquale 245, 248  
 Bonnoncini, Giovanni 178, 179  
 Boroni, Antonio 230  
 Borovička, Antonín 388  
 Borový, Antonín 282, 328  
 Bořický, Karel 328  
 Bořivoj 21, 31  
 Bořkovec, Pavel 385, 388, 421, 426, 440, 441, 445  
 Božan, Jan Josef 168, 199, 200, 201, 211, 267  
 Božek, František 326  
 Bradáč, Otakar 387  
 Bradáč, Vincenc 328  
 Bradský, Theodor Václav 328  
 Brahms, Johannes 378, 381, 404, 405  
 Brandl, Petr Jan 152  
 Brandt, Jobst von 127  
 Branžovský, Jan 328  
 Braun, Johann Georg Franz 202  
 Braun, Matyáš Bernard 151, 152  
 Breitenbacher, Antonín 155  
 Brentner, Josef Jan Ignác 160, 182, 191, 198, 204, 208, 209, 211, 212  
 Bridel, Bedřich 152, 200  
 Britten, Benjamin 442  
 Brixi, František Xaver 162, 163, 222, 223, 224, 225, 250, 253, 254, 255, 256, 257, 262, 265, 266, 270, 271, 276, 282, 283, 284, 289  
 Brixi, Šimon 157, 163, 182, 188, 193, 208, 212, 252  
 Brixi, Viktorín 282  
 Brixides, Jan 199, 282  
 Brjusov, Valerij 412  
 Brock, Robert 436  
 Brokoff, Ferdinand Maxmilián 152  
 Brosmann, Antonín 172, 282, 290  
 Broulík, Martin 282, 289  
 Bruckner, Anton 404, 405  
 Brückner, Jindřich Alois 208  
 Brunian, Johann Josef 251, 269, 286  
 Brus z Mohelnice, Antonín 103  
 Břetislav I. 20, 39, 40, 398  
 Břetislav II. 44, 46  
 Březina, Otakar 411  
 Buckow, Carl Friedrich Ferdinand 154  
 Buchta, Alois Alexandr 387  
 Buchtel, Antonín 328  
 Buchtové (klavírníci) 259  
 Bukofzer, Manfred F. 150, 151  
 Bukvička, Josef 328  
 Bukuwka, Michael 310  
 Bulant, Antonín Štěpán 282  
 Bull, Ole 316

- Bulovský, Bartoloměj 208  
 Bülow, Hans von 358  
 Buquoy, Jiří František 310, 325  
 Burghauser, Jarmil 345, 372, 440  
 Burghauser, Karel 319  
 Burian, Emil 425  
 Burian, Emil František 345, 364, 388, 421,  
 425, 426, 427, 428, 429, 436  
 Burian, Karel 390  
 Burney, Charles 224  
 Busoni, Ferruccio 244  
 Bustelli, Giuseppe 269  
 Bůva, Jan Nepomuk 328  
  
 Caldara, Antonio 154, 155, 163, 164, 170, 178,  
 179, 188, 202, 204, 210, 274  
 Campanus Vodňanský, Jan 137  
 Canal viz Kanal, Josef Emanuel  
 Canis, Cornelius 138  
 Carissimi, Giacomo 198, 202, 205, 214  
 Carolides, Daniel 115  
 Cervetti viz Jelínek, Heřman Antonín  
 Cibulka, Matouš Alois 328  
 Cimarosa, Domenico 269  
 Citerák, Alois 328  
 Clam-Gallas, Kristian 310  
 Clemens non Papa 123  
 Clercx, Suzanne 150, 151  
 Cocchi, Claudio 164  
 Coclico, Adrianus Petit 144  
 Collalto (Collalta), Antonín Rombald 164,  
 175  
 Collalto, Tomáš Vinciguerra 228  
 Collinus, Matouš 137  
 Colloredo-Waldsee, Anton Theodor 241, 242  
 Constantini, Antonio 179, 180  
 Conti, Francesco 164, 178, 204  
 Conti, Ignazio 178  
 Corelli, Arcangelo 173, 203, 204  
 Corner, David Gregor 202  
 Cosmerovius, Matthaeus 211  
 Crinitus, David 137  
 Croce, Benedetto 150  
 Cron, Joachim Antonín 328  
 Cropacius Teplický, Jan 127  
 Cyril viz Konstantin  
  
 Čajkovskij, Petr Iljič 358, 372  
 Čapek, Jan 112  
 Čapek, Josef 436, 444  
 Čapek, Karel 383  
  
 Čapka-Drahlovský, Josef viz Drahlovský (Čap-  
 ka), Josef  
 Čárt (Čart), Jiří 275, 282  
 Čech, František 282  
 Čelakovský, František Ladislav 312, 413  
 Čelanský, Ludvík Vítězslav 387  
 Čermák, Jan 387  
 Čermák, Josef 328  
 Černín, František Josef 175  
 Černín, Heřman Jakub 164  
 Černoorský, Bohuslav Matěj 154, 155, 156,  
 157, 166, 182, 188, 189, 199, 207, 208, 209,  
 211, 214, 215, 224  
 Černý, Jaromír 19, 90, 91  
 Černý, Josef 328  
 Černý, Sanctus 282  
 Červenka, Václav Norbert 199, 209  
 Červený, Jiří 387  
  
 Ďagilev, Sergej Pavlovič 425  
 Dahlhaus, Carl 297  
 Dalimil 26, 63  
 Daniel I. 36  
 Daube, Johann Friedrich 289  
 Debussy, Claude Achille 347, 379, 380, 382,  
 385, 410, 411, 412  
 Delibes, Leo 372  
 Della Corte, Andrea 150  
 Demantius, Johann Christoph 133, 139, 213  
 Denzio, Antonio 179, 180  
 Derwies, Pavel Grigorjevič von 357  
 Dessauer, Josef 322, 328, 335  
 Destinnová, Ema 390, 391, 412  
 Diderot, Denis 288  
 Dienzenhofer, Kilián Ignác 152  
 Dienzenhofer, Křištof 152  
 Dietrich, Ludvík 328  
 Dietzschmidt 429  
 z Ditrichštejna, František 103, 159, 164, 175  
 z Ditrichštejna, Karel Maximilián 175  
 z Ditrichštejna, Walter František 175  
 Dittersdorf, Karl Ditters von 270, 272, 286  
 Dix, Aureus 208  
 Dlabač, Bohumír Jan 164, 174, 222, 230, 280,  
 281, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 300  
 Dobeš, Josef 388  
 Dobiáš, Václav 388, 440, 444, 445  
 Dobrieta 45, 76  
 Dobrovská, Wanda 321  
 Dobrovský, Josef 336  
 Dobřenský, Václav 137



- Dolar, Joannes Baptista 157, 203  
 Doležálek, Jan Emanuel 299, 328, 334  
 Doležil, Hubert 18  
 Domaslav 50, 75, 76  
 Donizetti, Gaetano 318, 321, 322, 401  
 Dostojevský, Fjodor Michajlovič 429  
 Doubrava, Jaroslav 388, 440, 445  
 Doubravský, František 328  
 Draghi, Antonio 162  
 Dragoun, Josef Antonín 282  
 Drahlovský (vlastním jménem Čapka), Josef 387  
 Drechsler, František 328  
 Dreves, Quido Maria 17  
 Dreyschock, Alexander 154, 302, 316, 328, 330  
 Dreyschock, Raimund 316  
 Drska, Jan 320  
 Ducloux, Walter 442  
 Dufay, Guillaume 121  
 Dukát, Josef Leopold Václav 191, 208  
 Duni, Antonio 247  
 Dusík, František Josef 282  
 Dusík, Jan Ladislav 225, 250, 255, 260, 273, 282, 283, 288  
 Dušek, František Xaver 225, 255, 258, 274, 276, 277, 281, 282, 287  
 Dušková, Josefina 287  
 Dvorský, Rudolf 388  
 Dvořák, Antonín 225, 344, 345, 346, 347, 350, 352, 359, 363, 364, 372, 377, 379, 381, 382, 385, 386, 387, 388, 390, 396, 397, 401, 402, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 416, 417, 429, 431, 439  
 Dvořák, Josef 328  
 Eberle, Jan Oldřich 259  
 Ebner, Wolfgang 191, 212  
 Eckstein, Antonius 208  
 Edison, Thomas Alva 344  
 Edward III. 66  
 Egk, Leopold Bedřich 241, 274, 286  
 z Eggenbergu, Jan Kristián 175  
 Einwald, Karel Josef 199, 208, 211  
 d'Elvert, Christian Fridrich 301  
 Enders 302  
 Erben, Karel Jaromír 205, 312  
 Evžen Savojský 173  
 Faber, Mikuláš František 209, 210, 211  
 z Falkenštejna, Závíš 69, 75, 76  
 Fasch, Johann Friedrich 164, 227  
 FASTER, Otto 362, 387  
 Faulhaber, Emanuel Jan 328  
 Feiertag, Hana 389  
 Fejfalík, Julius 17  
 Felis, Stefano 138  
 Ferdinand I. 104  
 Ferdinand II. 157, 160, 176  
 Ferdinand III. 163, 176, 191  
 Ferdinand V. 320  
 Ferdinand (Tyrolský) 104, 138  
 Ferradini, Antonio 230  
 Fiala, Jiří Julius 388  
 Fiala, Josef 274, 277, 282  
 Fibich, Antonín Bedřich viz Fiebich, Antonín Bedřich  
 Fibich, Zdeněk 343, 345, 347, 359, 364, 365, 372, 377, 381, 382, 385, 386, 387, 388, 401, 402, 404, 406, 409, 413, 415, 416  
 Ficker, Rudolf von 14  
 Fiebich (Fibich), Antonín Bedřich 265  
 Filip 67  
 Filla, Emil 444  
 Fils, Anton 275  
 Finck, Hermann 144  
 Finetti, Giacomo 182  
 Finger, Georg 166  
 Finger, Gottfried 166, 203  
 Finke, Fidelio Friedrich 389, 421, 429  
 Fischer, Jakob 302  
 Fischer, Johann 204  
 Fischer, Johann Kaspar Ferdinand 164, 188, 204  
 Fischer, L. 302  
 Fischietti, Domenico 230, 239  
 Fitzky, J. Norbert 211  
 Flaška z Pardubic, Smil 24, 66, 67  
 Flecha, Mateo 138  
 Flixius, Johann Josef 208  
 Flotow, Friedrich von 321, 322  
 Foerster, Josef Bohuslav 344, 345, 347, 359, 364, 369, 372, 381, 385, 386, 387, 388, 397, 408, 409, 410, 416  
 Foerstrová, Berta 359  
 Follberger, Jan 328  
 Folprecht, Zdeněk 388  
 Förchtgott-Tovačovský, Arnošt 328, 378, 387  
 Forkel, Johann Nicolaus 289  
 Förster, Josef 328, 365, 387  
 Fořt, Vladimír 388  
 František Borgiáš, sv. 162, 170

- František Pražský 53  
 František Xaverský, sv. 172  
 František z Assisi, sv. 61  
 Frauenlob viz Heinrich von Meissen  
 Frescobaldi, Girolamo 151, 188, 199  
 Frič, Josef Václav 399  
 Friedrich Barbarossa 46  
 Friedrich von Sunburg 64  
 Friml, Rudolf 345, 387, 388  
 Friml, Václav 328  
 Froberger, Johann Jakob 164, 188  
 Frömter, František 311  
 Fryčaj, Tomáš 267  
 Fučík, Julius 363, 387, 388  
 Führer, Robert Jan Nepomuk 302, 308, 328  
 Fukač, Jiří 151  
 Fux, Johann Joseph 150, 153, 154, 155, 163,  
 164, 178, 187, 188, 202, 210, 212, 213, 274,  
 289, 290  
  
 Gallas, Jan Václav 163  
 Galli-Bibiena, Giuseppe 178  
 Gallina (Kalina), Jan Adam 282  
 Gallot, Jacques 165  
 Gallus (Handl), Jacobus 89, 128, 135, 137,  
 138, 183, 199  
 Galuppi, Baldassare 179, 180, 269, 274  
 Gassmann, Florián Leopold 222, 269, 282  
 Gaultier, Denis 165  
 Gaultier, Jacques 165  
 Gayer, Jan Josef 282  
 Gayer, Kryštof Karel 160, 169, 182, 185, 188,  
 204, 208, 212  
 Gelinek viz Jelínek, Heřman Antonín  
 z Gellhornu, Leopold Arnošt 173, 175  
 George, Stefan 427  
 Gerber, Ernst Ludwig 289  
 Gesualdo da Venosa, Don Carlo 151  
 Giacomelli, Geminiano 179  
 Gladkov, Fjodor Vasiljevič 429  
 Glaeser, František 328  
 Glinka, Michail Ivanovič 400, 401  
 Glogel, Joseph 319  
 Gluck, Christoph Willibald 230, 269, 321, 333,  
 401  
 Goethe, Johann Wolfgang 327, 333  
 Goldbach, Stanislav 388  
 Goldmark, Karel 366  
 Goldschmidt, Zikmund 328  
 Göllert, Josef 328  
 Gollwell, John (vlastním jménem Borůvka Jan)  
 388  
  
 Gombert, Nicolas 123  
 Gommon 35  
 Goncourtové (bratři Edmont de, Jules de) 417  
 Gontrášek 122  
 Gorazd 33  
 Gorczycki, Grzegorz Gerwasy 165  
 Gotšalk 36  
 Göttersdorf, Anton 286  
 Gotthard, Jaroslav 343  
 Götz, František 282  
 Götzl, Anselm 418  
 Goudimel, Claude 124  
 Gounod, Charles 321, 372  
 Graun, Carl Heinrich 227  
 Gravani, Peregrino 282  
 Gregora, František 328  
 Grétry, André Ernest Modeste 321  
 Grieg, Edward Hagerup 358  
 Groh, Johann 133  
 Groote, Gerhard 61  
 Grosserová, Henrietta 320  
 Grünberg, Ludwig 328, 418  
 Gruss, Anton Joseph 430  
 Guardasoni, Domenico 245, 269, 322  
 Gugl, Matthäus 214, 289  
 Guglielmi, Pietro 269  
 Guido z Arezza 77  
 Gumpelzhaimer, Adam 213  
 Gumpold 32, 39  
 Gurecký, Josef Antonín 162, 204, 208, 282  
 Gurecký, Václav Matyáš 162, 179, 202, 208,  
 272  
  
 Haan, Václav 282  
 Haas, Pavel 388, 421, 436  
 Haas, Robert 150  
 Hába, Alois 345, 359, 385, 386, 388, 393, 421,  
 423, 424, 427, 428, 429, 430, 431, 441, 443,  
 444  
 Hába, Karel 388  
 Haberhauer, Maurus 282  
 Habermann, František Václav 265, 282  
 Hagius, Johann 127  
 Hais (Haisz, Hais), František 328  
 Halas, František 427  
 Hálek, Vítězslav 400, 404  
 Halévy, Jacques Fromental 321, 322, 372  
 Hamilton, Maxmilian 241  
 Hammerschmidt, Andreas 158  
 Hampel, Antonín Josef 286  
 Händel, Georg Friedrich 150, 154, 155, 187,  
 214, 226, 265, 310, 379, 418

- Handl-Gallus, Jacobus viz Gallus, Jacobus  
 Handschin, Jacques 150  
 Hanka, Václav 398  
 Hanslick, Eduard 333, 359, 396  
 Hantke, Mořic 282  
 Hanuš, Jan 440, 443  
 Harant z Polžic, Kryštof 89, 103, 125, 127,  
 133, 137  
 Harašta, Milan 388  
 z Harrachu, Arnošt 177  
 Harris, James 288  
 Hartig, Ludvík Josef 174, 175, 189  
 Hartl, Jindřich 387  
 Harzer-Resinarius, Balthasar 123  
 Hasse 302  
 Hasse, Johann Adolph 179, 181, 189, 227, 269  
 Hassler, Hans Leo 133  
 Hašler, Karel 361, 387, 388, 436  
 Haugenhoffer, Christoph 212  
 Haugwitz, Jindřich Vilém (Heinrich Wilhelm)  
 154, 242  
 Haugwitz, Karl Joseph Wilhelm 310, 328, 399  
 Hauptmann, Gerhard 429  
 Haura, Jeronym 209  
 Hause (House), Wenzel (Václav) 290  
 Hausmann, Antonín 328  
 Havel, Antonín Alex 166  
 Haydn, Joseph Franz 230, 254, 260, 262, 266,  
 274, 281, 309, 310, 315, 318, 378, 398, 418  
 Haydn, Michael 237  
 Hecyrus, Christoph viz Schweher (Hecyrus),  
 Christoph  
 Heger, Urban 191  
 Heinrich von Meissen zvaný Frauenlob 64  
 Heinrich von Mügeln 64, 67  
 Hejtmánek, Jan 328  
 Hek, František Ladislav 328  
 Held, Jan Theobald 282, 302, 328  
 Helfert, Vladimír 13, 18, 91, 150, 155, 157,  
 223, 224, 225, 300, 342, 347, 348, 388, 406,  
 430, 431, 436  
 Heller, Josef August 328  
 Hensel, Walter (vlastním jménem Janiczek,  
 Julius) 389  
 Henyk z Valdštejna 103  
 Herbst, Johann Andreas 213  
 Herder, Johann Gottfried 90, 300, 312  
 Herman, Nikolaus 115, 117  
 Hermannsfeldová, Johanna 311  
 Heřman, Jan 392  
 Heřman-Zefi, Josef 387  
 Hesse, Adolf Friedrich 154  
 Hieronymus de Moravia 77  
 Hilar, Karel Hugo 428  
 Hiller, Ferdinand 310  
 Hiller, Johann Adam 251, 289  
 Hilmar, František Matěj 302, 328, 387  
 Hindemith, Paul 382, 425, 428, 442  
 Hirsch, Rudolf 328  
 Hirschmentzel, Kristián 182, 205  
 Hladík, František 328  
 Hlaváček, Karel 411  
 Hlávka, Josef 350, 396  
 Hlobil, Emil 388, 441  
 Hlohovský, Jiří 200  
 Hnilička, Alois 155, 328  
 Hnojil, Jan 328  
 Hodic (Hodyc), Karel 311  
 Hoeck, Theobald 139  
 Hoffmann, Jan 302, 350  
 Hoffmann, Karl Eduard 328  
 Holan Rovenský, Václav Karel 160, 162, 187,  
 191, 199, 200, 208, 211  
 Holbein, Franz 319  
 Hollander, Christian 138  
 Holub, Josef 328  
 Holý, František Ondřej 251, 272, 282  
 Holý, Josef 387  
 Holzbauer, Ignaz 164, 180, 181, 274, 275  
 Holz knecht, Václav 421  
 Honegger, Arthur 442  
 Hora, Josef 427  
 Horák, Václav Emanuel 302, 308, 328  
 Horyna, Martin 157  
 Hořalka, Jan Ev. Bedřich 328  
 Hostinský, Otakar 17, 299, 342, 347, 382, 396,  
 400, 401, 402  
 Houdek, Karel 286  
 House, Wenzel (Václav) viz Hause, Wenzel  
 (Václav)  
 Houška, Vincenc 282, 328  
 Hradecký, Emil 303  
 Hrazdira, Cyril Methoděj 387  
 Hřímaly, Vojtěch 328, 387  
 Hudec, Jan Nepomuk 328  
 Hůla, Zdeněk (uměleckým jménem Bayer,  
 Zdenko) 388  
 Hůrka, Friedrich František 282  
 Hus, Jan 60, 62, 64, 68, 75, 76, 78, 92, 100, 112,  
 117  
 Husmann, Heinrich 14  
 Hutter, Josef 18, 436

- Hvízďálek, František 387  
 Hybl, Vilém 328  
 Hýbler, Jindřich 388
- Charpentier, Gustave 372, 410  
 Cherubini, Luigi 225, 321, 323  
 Chlubna, Osvald 388  
 Chmelenský, Josef Krasoslav 324, 334  
 Chmelenský, Jan Václav 328  
 Chopin, Fryderyk (Frédéric) 332, 381, 400  
 Chotek, František Xaver Tadeáš 328  
 Christelius, Bartoloměj 202  
 Chvála, Emanuel 298, 387
- Ignác z Loyoly, sv. 162, 167  
 Illner, Josef 387  
 Isaac, Heinrich 123  
 Isouard, Niccolò 321
- Jacob, Václav Gunt'er 160, 163, 166, 182, 188, 196, 208, 209, 211, 212  
 Jacobides, Štěpán Vavřinec 134  
 Jahn, Wilhelm 319  
 Jakoubek ze Stříbra 112  
 Jan 66  
 Jan Jetřich ze Žerotína 103  
 Jan Jindřich 67  
 Jan Lucemburský 24, 64, 65, 67  
 Jan Nepomucký, sv. 162, 163, 170, 199  
 Jan z Holešova 69  
 Jan z Jenštejna 51, 56, 57, 76  
 Jan z Michalovic 64  
 Jan ze Středy 49, 50, 67  
 Janáček, Leoš 344, 345, 346, 347, 350, 352, 359, 369, 372, 378, 385, 387, 388, 394, 399, 400, 408, 409, 410, 414, 415, 416, 417, 421, 423, 425, 427, 431  
 Janáčková, Irena 302  
 Janeček, Karel 388  
 Jankovec, Jaroslav 388  
 Janovka, Tomáš Baltazar 165, 184, 194, 196, 211, 212, 213, 215  
 Jansa, Leopold 328  
 Jaromír (biskup) 36  
 Jaromír (kníže) 20  
 Jaroš, Václav 282  
 Javůrek, Antonín 387  
 Javůrek, Norbert 387  
 Jelen, Alois 326, 328  
 Jelínek (Gelinek, Cervetti), Heřman Antonín 282
- Jelínek, Ignác 311  
 Jelínek, Josef Abbé 282, 328  
 Jeremiáš, Jaroslav 386, 387, 409, 410, 415  
 Jeremiáš, Otakar 347, 387, 388, 414, 438  
 Ješek 67  
 Jevíčský, Ondřej Chrysoponus 125, 137  
 Ježek, Jaroslav 345, 363, 364, 388, 421, 425, 426, 428, 436  
 Jindra (vlastním jménem Langer), Alfons 388  
 Jindřich III. 40  
 Jindřich Břetislav 36  
 Jindřich, Jindřich 387, 397  
 Jindřich Korutanský 70  
 Jindřich Zdik 22, 36  
 Jirák, Karel Boleslav 347, 387, 388, 409, 415  
 Jiránek, Alois 387  
 Jiránek, Antonín 282  
 Jiránek, Jaroslav 348  
 Jiránek, Josef 311, 359  
 Jiránek, Miloš 414  
 Jirásek, Alois 149  
 Jireček, Josef 17, 89  
 Jírovec, Vojtěch 225, 282, 328  
 Jiří z Poděbrad 398  
 Jiska, Jakub 289  
 Jistebnický, Pavel Spongopaeus 124  
 Johannes Affligemensis (Johannes z Affligemu) 77  
 Johannes de Grocheo 77  
 Johannes de Muris 77, 144, 145  
 Josef I. 161, 163  
 Josef II. 171, 235, 237, 238  
 Josquin Desprez 123  
 Josquin, Jan 145  
 Jošt 67  
 Jungmann, Josef 89, 300, 336
- Kàan z Albestù, Jindřich 386, 387  
 Kabalevskij, Dmitrij 442  
 Kabeláč, Miloslav 388, 436, 438, 440, 445  
 Kafka, František 328  
 Kainz, Josef Wolfgang 318  
 Kalaš, Julius 388  
 Kalašová, Klementina 390, 391  
 Kálik, Václav 388  
 Kalista, Zdeněk 167  
 Kalivoda, Jan Křtitel Václav 318, 328  
 Kalous, Václav 172, 262, 282, 284  
 Kammel, Antonín 250, 255, 260, 274, 276, 282, 283  
 Kamper, Otokar 436

- Kanal (Canal), Josef Emanuel 248  
 Kaňka, Jan Nepomuk 302, 328  
 Kantor, Jan 142  
 Kapr, Jan 440, 441  
 Kaprál, Václav 388, 436, 441  
 Kaprálová, Vítězslava 388, 436  
 Kapusta, Jan 301  
 Karas, František Jan Ladislav 328  
 Karásek, Bohumil 348  
 Karásek (ze Lvovic), Jiří 412, 415  
 Karel II. 204  
 Karel IV. 16, 17, 19, 20, 24, 26, 47, 48, 49, 64,  
 65, 66, 67, 87, 121, 149, 150  
 Karel VI. 150, 153, 161, 163, 164, 170, 181,  
 189, 195, 203, 212  
 Karel, Rudolf 388, 416, 436  
 Karel Veliký 21, 44  
 Kárníková, Ludmila 304, 307  
 Kašlík, Václav 440, 430  
 Kateřina von Rädern 103  
 Kauders, Albert 418  
 Kauer, Ferdinand 272, 273, 282  
 Kaufmann, Walter 389  
 Keller, Joseph Raymund 208  
 Kerbl, František 311  
 de Kerle, Jacobus 124  
 Kerll, Johann Kaspar 163, 188, 199, 210  
 Keussler, Gerhard von 389  
 Kinský, František Oldřich 164, 310  
 Kinský, Leopold Ferdinand 175  
 Kircher, Athanasius 213, 289  
 Kirchner, Bedřich 311  
 Kittl, Jan Bedřich (Friedrich) 322, 326, 328,  
 333, 334, 335, 336, 397  
 Klausek (Klauseck), Ignác 282  
 Kleiber, Erich 375  
 Klein, Gideon 436  
 Kleinwächter, Ignác 311  
 Kleinwächter, Alois 328  
 Klemperer, Otto 375  
 z Klenova, Ignác Sigmund 174, 175  
 Kleych, Václav 201  
 Klička, Josef 387  
 Kliment VI. 65  
 Kloss, Josef Ferdinand 328  
 Kmoch, František 361, 363, 367, 387, 388, 406  
 Knepler, Georg 297  
 Knipper, Lev K. 442  
 Knittl, Karel 387  
 Knittl, Kašpar 328  
 Kníže, František Max 302, 328, 334  
 Knöfel, Johannes 128  
 Kočvara, František 282  
 Kohout, Franz 418  
 Kohout, Josef 273, 282  
 Kohout, Karel 282  
 Kojata 45, 46, 76  
 Kolár, Josef Jiří 399  
 Köler, David 127  
 Kolešovský, František Xaver 328  
 Kolešovský, Zikmund 399, 402  
 Koleta, Čeněk 387  
 Koleta, Karel 387  
 Kollár, Josef 300, 334  
 Kolovrat, Norbert 164  
 Komenský, Jan Amos 152, 158, 201  
 Kometová-Podhorská, Kateřina (viz též Pod-  
 horská, Kateřina) 330  
 Komzák, Karel (starší) 315, 328, 357, 387,  
 406  
 Koniáš, Antonín 201, 202  
 Konopásek, Max 400, 406, 417  
 Konrád II. 20  
 Konrád, Karel 89, 90, 99, 398  
 Konrád, Ota 20  
 Konrád z Hainburgu 57  
 Konstantin 15, 28, 30, 31, 33  
 Kopecký, Jan (P. David a s. Joanne) 179  
 Kopřiva, Karel Blažej 253, 255, 282, 283, 284  
 Kopřiva, Václav 263, 282  
 Korbař, Leopold 388  
 Korda, Jan 388  
 Koronthály, Vladimír 280  
 Kosárek, Adolf 398  
 Kosmas 25, 35, 36, 44, 45  
 Kostecký, Tomáš 166  
 Košetický, Jiří Evermond 205  
 Košťál, Arnošt (Erno) 388  
 Kotek, Josef 363, 386  
 Kotek, Karel 387  
 Kotěra, Jan 416  
 z Köthenu (vévoda) 165  
 Kott, František Bedřich 328, 335  
 Koutník, Tomáš Norbert 282  
 Kovářik, František (starší) 387  
 Kovařovic, Karel 371, 372, 373, 382, 393, 408,  
 409, 410  
 Kozelský, Jan 182  
 Koželuh, Jan Ev. Antonín 254, 265, 266, 270,  
 282  
 Koželuh, Leopold 255, 274, 282  
 Kraft, Antonín 282

- Kramář (Krommer), František Vincenc 224, 255, 257, 260, 276, 277, 282, 328  
 Krasa (Krása), Hans 389, 421, 428, 429, 436, 437  
 Krásnohorská, Eliška 402, 405  
 Krejčí, František V. 410, 411, 412  
 Krejčí, Iša 385, 388, 421, 427, 429, 440, 445  
 Krejčí, Josef 302, 308, 326, 328, 387  
 Krejčí, Miroslav 388  
 Kreutzer, Conradin 321  
 Kridel, Johann Christoph 211  
 Krommer, František Vincenc viz Kramář (Krommer) František Vincenc  
 Kronberger und Weber 302  
 Krov, Josef Theodor 330  
 Kroyer, Theodor 150  
 Krumbholz, Martin 127  
 Krumlovský, Jan 282  
 Krumpholz, Jan Křtitel 282, 288  
 Křenek, Ernst 428  
 Křižka, Jaroslav 369, 387, 388, 409, 413, 416  
 Kříž z Telče, Oldřich 143  
 Křížkovský, Pavel 154, 302, 328, 335, 344, 346, 369, 387, 397, 399  
 Kubelík, Jan 390, 391  
 Kubín, Rudolf 388  
 Kuhé, Christoph 302  
 Kuhn, Josef František 328  
 Kuhnau, Johann 165, 289  
 Kuchař, Jan Křtitel 224, 281, 282, 287, 328  
 Kummer, Kaspar 318  
 Kunc, Jan 369, 387  
 Kunerth, Jan Leopold 328  
 Kunvaldský, Jakub 115, 143  
 Kunz, Tomáš Antonín 282  
 Kupecký, Jan 152  
 Kupka, František 444  
 Kuzník (Kužník), Jan Tomáš 282  
 Kvapil, Jaroslav 388  
  
 Labaun, Jiří 211, 212  
 Labitzký (Labický), Josef 302, 312, 328, 387  
 Labler, František X. Martin 328  
 Labský, Jaroslav 387  
 Ladislav (Velen) ze Žerotína 103, 133  
 Lange, Joachim 139  
 Lapis, Santo 180, 243  
 di Lasso, Orlando 124, 133, 198  
 Laub, Ferdinand 316, 328, 330  
 Laube, Antonín 274, 277, 282, 284  
 de la Laurencie, Lionel 146  
 Laurentius (viz též Vavřinec) 32  
 Lažanská, Marie Gabriela 174, 175, 205  
 Lébl, Vladimír 348  
 Ledvinka, František 328  
 Leisentrit, Johannes 117  
 Lemoch, Josef František 328  
 Leo, Leonardo 179, 202  
 Leoncavallo, Ruggiero 372, 410  
 Leoninus 78  
 Leopold I. 163, 177  
 Leopold, Bohuslav 388  
 Leopold Vilém 178  
 Leporati, Abbate 179  
 Lessing, Gotthold Ephraim 245  
 Lev, Josef 357  
 Libertini 209  
 Libuše 45, 398  
 Liebich, Karl 319  
 Liehmann, Antonín 302, 328  
 Liechtenstein-Podstatsky, Leopold 242  
 z Liechtensteina-Castelcornia, Karel 155, 156, 164, 175, 184, 191, 194, 200  
 z Lichtenberka, Remunt 64  
 Lindpaintner, Peter Joseph 310  
 Linka (Linek), Jiří Ignác 162, 254, 276, 282  
 Listenius, Nikolaus 144  
 Liszt, Ferenc (Franz) 315, 316, 318, 332, 333, 396, 403, 406, 407  
 Lobkovic, Filip Hyacint 165, 175  
 Lobkovic, Václav Eusebius 164  
 Locatelli, Giovanni Battista 230, 269  
 Loebel 178  
 Logroscino, Nicola 202  
 Lochner, Paul 211  
 Lokaj, Jakub 282  
 Loos, Karel 271, 279, 282  
 Lorenz (Lorenc), František Mirovít 328  
 Lortzing, Gustav Albert 322  
 Losy, Jan Antonín 157, 165, 208, 225  
 Lošťák, Ludvík 387, 408  
 Lothar 40  
 Lotter, Johann Jacob 210, 211, 212  
 Lotti, Antonio 164, 180, 202  
 Louska, František Ignác 282  
 Lucchini, Matteo 179, 180  
 Lucký, Štěpán 441  
 Ludmila, sv. 41  
 Ludvík XIV. 165  
 Ludvík, Emil 388  
 Ludvík z Badenu 164  
 Luchese, Filiberto 151

- Lully, Jean Baptiste 150, 165, 214  
 Luther, Martin 93, 100, 123  
 Luython, Carolus 124, 128, 129, 133, 138
- Macan, Karel Emanuel 387  
 Macourek, Jiří 328  
 Macura, Vladimír 299  
 Madelka, Simon Barjona 128  
 Maeterlinck, Maurice 427  
 Magera 209  
 Mahler, Gustav 347, 358, 375, 379, 380, 382, 384, 385, 389, 393, 405, 411, 417, 419, 423, 427  
 Mácha, Karel Hynek 332, 397, 399, 404  
 Machar, Josef Svatopluk 359, 414  
 de Machaut, Guillaume 64, 65, 68  
 Majer, Václav 209  
 Malát, Jan 366, 369, 378, 387  
 Mánes, Antonín 398  
 Mánes, Josef 398, 439  
 Mansfeld 175  
 Mansfeld, Jindřich František 163  
 Mara, Ignác 180  
 Mareschall, Samuel 133  
 Mareš, Jan Antonín 282  
 Marie Antonie 204  
 Marie Terezie 221, 235, 239  
 Markéta 67  
 Marpurg, Friedrich Wilhelm 287, 289  
 Maršálek, Jakub 125, 137  
 Martin z Vyskytné 118, 142  
 Martinic 175  
 Martinic, Jiří Adam 163  
 Martinovský, Jan Pavel Michal 312, 328  
 Martinů, Bohuslav 346, 364, 385, 388, 389, 421, 424, 425, 426, 428, 429, 430, 431, 440, 443, 445  
 Marx, Adolf Bernhard 310  
 Mařík 66  
 Masák, František 328  
 Mascagni, Pietro 372  
 Massenet, Jules 372  
 Mašát, Antonín Remigius 172, 208  
 Mašek, Albín 308, 328  
 Mašek, Pavel Lambert 282, 328  
 Mašek, Vincenc 254, 274, 277, 282  
 Matěj Litoměřický 142  
 Matějka, Josef 286  
 Matějka (Matiegka), Václav 282  
 Mates, František 328  
 Matiegka, Václav viz Matějka, Václav
- Mattheson, Johann 289  
 Matyáš II. 109  
 Maydl, Petr 311  
 Mayer, Jan Nepomuk Emanuel 328  
 Mayer, Wilhelm 404  
 Maýr, Jan Nepomuk 320, 324, 326  
 Maysenberger, Christoph 209  
 Mazák, Alberik 166, 188, 208, 211  
 Méhul, Etienne-Nicolas 321, 323  
 Měchura, Leopold Eugen 325, 328, 335  
 Melcelius, Jiří 208  
 Meliš, Emanuel 307, 309, 310, 313, 337  
 Melzer, František Xaver 328  
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 310, 314, 315, 318, 332, 333, 335, 378, 379, 418  
 Mensi, František 286  
 Merz, Viktor 389  
 Messiaen, Olivier 442  
 Metoděj 14, 28, 30, 31, 33  
 Metternichová, Paulina 396  
 Meyerbeer, Giacomo 316, 321, 322, 378  
 Míča, František Adam 282  
 Míča, František Václav 155, 178, 179, 202, 208, 256, 270  
 Michalička, Jan 328  
 Michel, František 328  
 Michna z Otradovic, Adam Václav 152, 155, 156, 157, 158, 160, 162, 169, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 196, 198, 200, 201, 208, 210, 211, 215  
 Mikuláš z Kozlů 145  
 Mikyš, Abund 282  
 Milčinský, Daniel Alois František 254, 266, 282  
 Milhaud, Darius 382, 428  
 Milič z Kroměříže, Jan 61  
 Miller, A. 319  
 Mingotti, Angelo 180, 243  
 Mingottiové 245, 269, 270  
 Mířinský, Václav 115  
 Mitis, Tomáš 114, 132  
 Mjaskovskij, Nikolaj Jakovlevič 442  
 Modr, Antonín 388  
 Molinari, Gaetano 269  
 Molitor, Jiří 137  
 Moniuszko, Stanislav 400, 401  
 Monn, Matthias Georg 274  
 Montanus, Jan Simonides 125  
 de Monte, Philipp 105, 124, 128, 138  
 Monteverdi, Claudio 150, 214  
 Moor, Karel 385, 387

- Morávek, Ignác 328  
 Morzin, Ferdinand Maxmilián František 175  
 Morzin, Karel Joseph 230  
 Morzin, Václav 164, 174, 175, 204  
 Moscheles, Ignaz 316, 328  
 Mossi, Giovanni 204  
 Mottl, Jaroslav 388  
 Mouton, Charles 165  
 Mozart, Leopold 288  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 197, 224, 225, 230, 231, 254, 262, 265, 269, 272, 274, 281, 291, 310, 315, 316, 318, 321, 322, 323, 324, 331, 333, 372, 374, 378, 398, 419, 423  
 Mravinskij, Jevgenij Alexandrovič 442  
 Mrštíkové (bratři Alois, Vilém) 429  
 Muffat, Georg 188, 199, 213  
 Muffat, Gottlieb 164  
 Mukařovský, Jan 423  
 Müller, Anton 315, 333  
 Müller, Celestin 311, 328  
 Müller, Josef 328  
 Müller, Wenzel 272, 273, 282, 321, 328  
 Munclinger, Milan 155  
 Munch, Charles 442  
 Musilová, Marie 410  
 Musophil (Soběslavský), Jan 115, 117  
 Mužik, František 19  
 Mysliveček, Josef 222, 225, 256, 262, 265, 266, 270, 273, 274, 276, 279, 282, 283, 292  
  
 Nápravník, Eduard 346, 357, 387  
 Navrátil, František 282  
 Navrátil, Josef 398  
 Nedbal, Oskar 359, 363, 372, 385, 387, 388, 397, 408  
 Nedvěd, Antonín 328  
 Neidhardt von Reuenthal 64  
 Nejedlý, Vít 388, 427, 428, 429, 436  
 Nejedlý, Zdeněk 17, 18, 47, 53, 75, 87, 89, 90, 100, 223, 299, 347, 348, 379, 386, 396, 405, 406, 410, 414, 417  
 Němcová, Božena 439  
 Němec, Bernard 246, 258, 274  
 Němec, Zdeněk 301, 436  
 Němeček, Emil 388  
 Němeček, František Xaver 291  
 Neruda, Jan 400, 415, 439  
 Neruda, Jan Kř. Jiří 278, 282  
 Neruda, Josef 328  
 Nerudová (Neruda), Wilma 316  
 Nesvadba, Josef 319, 328  
  
 Nešvera, Josef 346, 387  
 Nettle, Paul 155  
 Neubauer, František Kryštof 282, 283  
 Neumann, Angelo 375, 418  
 Neumann, Anton 282  
 Neumann, František 387  
 Nezval, Vítězslav 424, 427  
 Nikodami, František viz Nikodim (Nicodami) František  
 Nicolai, Otto 322  
 Nicolaus (Brněnský), Jiří 137  
 Nigrinus, Jiří 135, 142  
 Nikodem, Bedřich 388  
 Nikodim (Nicodami), František 282  
 Nostic, Bedřich 310  
 Nostic, Jan 310, 376  
 Nostic, Lev 315  
 Nováček, Rudolf 387  
 Nováček, Sláva Eman 388  
 Novák, Jan Jiří 289  
 Novák, Jaroslav 388  
 Novák, Vítězslav 344, 345, 347, 359, 364, 369, 378, 379, 382, 385, 386, 387, 388, 396, 404, 408, 409, 410, 413, 414, 415, 416, 417, 420, 429, 438, 440, 441, 444  
 Novotný, Jaroslav 387, 409, 415  
 Novotný, Josef Ondřej 328  
 Nudera, Vojtěch 282  
  
 Oberthor, Prokop 388  
 Obruča, Rudolf 388  
 Očadlík, Mirko 301, 406, 421, 436  
 Oehlschlägel, Jan Lohelius 265, 266, 282  
 Offenbach, Jacques 403  
 Oistrach, David 442  
 Olbram ze Škvorce 62  
 Ondráček, Jan 166  
 Ondříček, František 390, 391  
 Oppersdorf, Bedřich 175  
 d'Ordonez, Carlo 274  
 Oreš, Dobroslav 18, 88, 89, 90  
 Orlandini, Giuseppe Maria 153  
 Ornitoparchus, Andreas 144  
 d'Ors, Eugenio 149  
 Orsler (Orschler), Johann Georg 180, 209, 282  
 Ostrčil, Otakar 344, 347, 352, 371, 372, 373, 382, 383, 385, 387, 388, 393, 408, 409, 410, 414, 415, 416, 417, 420, 421, 431  
 Oswald, Andreas 212  
 Otta III. 39, 40  
 Ottl, Matthias 188



- Otto, Valerius 133
- Paër, Ferdinando 318
- Paganini, Niccolò 315, 330
- Pachta, Jan Josef 274
- Paisiello, Giovanni 251
- Pala, František 348
- Palacký, František 398
- Palestrina, Giovanni Pierluigi 88, 124, 133, 183, 198, 315
- Palkovič, Jiří 336
- Palla, Hynek 346, 369
- Partsch, František 282
- Patrčka, Michal Silorád 328
- Paulus 58
- Paulus de Broda 133
- Paumann, Conrad 129
- Pavlovský, Stanislav 103
- Pazdírkové 350, 352, 357
- Peccilius, Jan 208
- Pecháček, František Martin 282
- Pekař, Josef 86
- Pełkieł, Bartołomiej 197
- Pelcl, František Martin 222, 290, 300
- Peldryán, Jan 272
- Pelhřimovský, Jan Stefanides 125
- Peli, Francesco 179
- Pelikán, Karel 209
- Pelikán, Vojtěch 209
- Pergolesi, Giovanni Battista 179, 269, 423
- Perotinus Magnus 78
- Pešina z Čechorodu, Tomáš 160
- Peškovic, Hubert 208, 211, 212
- Pešta, Jan 388
- Peters 366
- Petr I. 65
- Petr ze Stoupna 78
- Petr Žitavský 53, 58, 64, 72
- Petrus Wilhelmi de Grundencz 120, 121, 136
- Petrželka, Vilém 387
- Petyrek, Valentin 328
- Philomates, Václav 145
- Piccini, Niccolò 269
- Picka, František 387
- Pičman, Josef 387
- Pieroni, Giovanni 151
- Pícha, František 388
- Pichl, Václav 274, 282
- Pillhatsch, Dominik 328
- Pinelli, Giovanni Battista 138
- Pisendel, Johann Georg 210
- Piskáček, Rudolf 387, 388
- Pišek, Jan Křtitel 330
- Piškule, Jiřík Jakub 205
- Pitsch, Karel František (Karl Franz) 154, 224, 302, 308, 328
- Pius X. 365
- Pivoda, František 345, 357, 378, 387, 401, 402, 406, 417
- Pixis, Bedřich Vilém (Friedrich Wilhelm) 328
- Plachý, Václav 328
- Plánický, Josef Antonín 157, 166, 185, 208, 211
- Planyavsky, Alfred 192
- Plavec, Josef 301
- Plha, Jan Josef 328
- Plocek, Václav 19
- Plumlovský, Ignác 282
- Podhorská, Kateřina viz též Kometová-Podhorská, Kateřina 311, 320
- Poglietti, Alessandro 164, 188, 199, 204, 210, 213
- Pohanka, Jaroslav 18
- Pokorný, František 19
- Pokorný, František Xaver 276, 282
- Polák, Milota Zdirad 336
- Polawský, Ferdinand 319
- Poledňák, Ivan 363
- Polívka, Vladimír 388
- Pollak, Frank 389
- Polt, Jan Josef 278
- Ponc, Miroslav 388, 422
- Poncar, Josef 388
- Popel z Lobkovic, Jan Karamuel 213
- Poppe, František Ludvík 204, 208
- Porges von Portheim, Josef 377
- Porpora, Nicola Antonio 178, 179, 180, 202
- Porsile, Giuseppe 204
- Pospíchal, Jiří Ignác 160
- Posselt, Franz 282
- Pošival, Jan 209
- Praetorius, Michael 213
- Praupner, Václav 254, 281, 282, 287
- Pražák, Přemysl 372
- Preisler, Vojtěch 328
- Preissig, Vojtěch 444
- Prinner, Jakob 204, 213
- Printz, Wolfgang Kaspar 196, 205, 213
- Procházka (Prochaska), František 387
- Procházka, Jan 302, 328, 387
- Procházka, Jan Ludevít 378, 387, 398, 402
- Procházka (Prochaska), Rudolph Freiherr von 389, 418

- Prokofjev, Sergej 442  
 Prokop 39  
 Prokop, Ladislav (vlastním jménem Procházka, Ladislav) 384, 387  
 Proksch, Josef 154, 311, 326, 328  
 Proška, Václav 328  
 Provazník, Anatol 388  
 Přemysl I. 20  
 Přemysl Oráč 45  
 Přemysl Otakar II. 19, 24, 64, 66, 67, 70, 398  
 Přibík 57  
 Přibík, Josef 387  
 Puccini, Giacomo 359, 372, 410  
 Pujman, Ferdinand 421, 424  
 Punto viz Stich, Jan (Giovanni) Václav
- Quantz, Johann Joachim 153, 164, 288, 289  
 z Questenbergu, Jan Adam 155, 165, 175, 178, 180  
 z Questenbergu, Karolina 174
- Racek, Jan 18, 151, 153, 223, 348  
 Rachlík, František 444  
 Raňkův z Ježova, Vojtěch 61  
 Regnart, Jacob 124, 128, 138  
 Reich 213  
 Reichenauer, Antonín 188, 193, 204, 208, 212, 252, 258  
 Reiner, Karel 388, 436, 444  
 Reiner, Václav Vavřinec 152  
 Reinhardt, Johann Georg 188, 202  
 Reinmar von Zwetter 64  
 Reiter z Hornberka, Mikuláš 210  
 Rejcha, Antonín 254, 255, 277, 282, 290, 328  
 Rejcha, Josef 282  
 Resinarius, Balthasar viz Harzer-Resinarius, Balthasar  
 Rhau, Georg viz Rhaw, Georg  
 Rhaw, Georg 123, 213  
 Rictius, Matthaesus 211  
 Rieger, František Ladislav 305, 327, 398  
 Rieger, Gottfried 282, 328  
 Riegger, Joseph Anton 89  
 Riemann, Hugo 150, 225, 274  
 Rietsch, Heinrich 389  
 Rigatti, Antonio 165  
 Richter, František Xaver 262, 275, 282, 283, 290  
 Rilke, Rainer Maria 427  
 Ritter z Rittersberku (Rittersberk), Jan 205, 312  
 Ritter z Rittersberku (Rittersberk), Ludvík 328, 331, 335  
 Rittler, Philipp Jakob 169, 188, 191, 204, 208  
 Roh, Jan 142, 143  
 Rohlena, F. 326  
 Rohn, Jan Karel 290  
 Röllig, Petr 193  
 Roob, Gustav 385, 387  
 Rops, Félicien 413  
 Rosenkranz, Václav Josef 328  
 Roskoš, Matouš Pavel 165  
 Rossini, Gioacchino 310, 316, 318, 321, 322, 323, 372, 401  
 Rössler (Rosetti), Antonín 225, 282  
 Rostislav 33  
 Rosúlek, Antonín Pavel 328  
 z Rottalu, František Antonín 164, 175, 180  
 Rousseau, Jean Jacques 288  
 Rozenplut (ze Švarcenbachu), Jan 115, 143, 200  
 Rozkošný, Richard 346, 387, 401, 402, 410  
 Rudolf II. 104, 105, 151  
 Rupe, Alanus Leonardus de 209  
 Rutte, Miroslav 393  
 Ryba, Jakub Jan 253, 255, 265, 282, 289, 290, 291, 299, 328, 334, 336, 337  
 Rybnický, Jakub Kryštof 182  
 Rychlík, Jan 388, 440, 445  
 Rychnovský, Jiří 124  
 Ryšák, Jakub 165  
 Ryšavá Pavlína 316
- Řehoř, Josef 388  
 Řehoř Veliký 28, 75, 76  
 Řešátko, Tomáš 115, 143  
 Řídký, Jaroslav 388
- Sabina, Karel 399  
 Sachs, Curt 41, 150  
 Saint – Saëns, Camille 358  
 Sales, François 124, 128, 138  
 ze Salmu, Julius 175, 210  
 Sances, Giovanni Felice 163, 188  
 Santini, Giovanni 151, 152  
 Sarri, Domenico 179, 180, 202  
 Sartorio, Giovanni Federico 178  
 Scapitta, Vincenzo 164  
 Scarlatti, Alessandro 153, 154  
 Sedláček, František 328  
 Seeling, Jan (Hans) 329  
 Seeling, Josef Antonín viz Sehling, Josef Antonín

- Seeman, Tobiáš 209  
 Seger, Josef Ferdinand Norbert 154, 157, 200,  
 224, 252, 264, 281, 282, 286, 287  
 Seidel, Jan 388, 440, 444  
 Seifert, Jaroslav 427  
 Sehling (Seeling), Josef Antonín 265, 282  
 Seibt, Karl Heinrich 220, 300  
 Senfl, Ludwig 124  
 Schaefer, Theodor 388  
 Schaffgotsch, Jan Arnošt 175, 241, 243, 286  
 Schächter, Rafael 436  
 Schak, Benedikt viz Žák, Benedikt  
 Schenk, Erich 150  
 Scheu, H. 270  
 Schiller, Friedrich 327, 333, 419  
 Schimmerling, Hans 389  
 Schlosser, Johann Aloys 331  
 Schmall (z Lebendorfu), Mikuláš 134  
 Schmelzer, Johann Heinrich 163, 164, 203,  
 204, 210  
 Schmidt, Bernhardt 133  
 Schmidt, Heinrich 319  
 Schneider, Friedrich 310  
 Schönberg, Arnold 347, 379, 380, 382, 385,  
 405, 411, 419, 423, 426, 428, 430, 442  
 ze Schrattenbachu, Wolfgang Hannibal 164,  
 175, 179, 197, 199, 202, 204  
 Schreiber, Adolf 389  
 Schreier, Josef 271  
 Schubert, Franz 378, 381  
 Schuchová, Barbora 245  
 Schulhoff, Erwin (Ervin) 345, 359, 364, 389,  
 421, 425, 426, 428, 429, 436, 437, 438, 444  
 Schulhoff, Julius 316, 329  
 Schumannová, Clara 316  
 Schumann, Robert 318, 332, 333, 335, 378, 381  
 Schuppanzig, Ignaz 376  
 Schütz, Heinrich 212, 214, 215  
 Schwarz, Friederike 389  
 Schwarz, Tomáš 172  
 ze Schwarzenbergu, Eleonora Amálie 179  
 Schweher (Hecyrus), Christoph 115, 117, 127,  
 137,  
 Sigeher 64  
 Simbriger, Heinz 389  
 Simrock, Fritz 350, 366, 405  
 Singer, Georg 375  
 Sixt z Lerchenfeldu, Jan 182, 189  
 Skuherský, František Zdeněk 329, 334, 387,  
 401, 404,  
 Sladký, Ivan 444  
 Slavata, Vilém 134  
 Slavický, Klement 388, 440, 441, 445  
 Slavíček, Jiří František 202, 209, 214  
 Slavíček, Karel 214  
 Slavík, Jan Pavel 289  
 Slavík, Josef 302, 316, 329, 330  
 Smatek, Miloš 388  
 Smetana, Bedřich 154, 225, 299, 300, 302,  
 311, 316, 326, 329, 335, 344, 345, 346, 347,  
 348, 350, 352, 359, 363, 364, 365, 366, 369,  
 370, 372, 377, 378, 381, 382, 385, 386, 387,  
 388, 392, 393, 396, 400, 401, 402, 403, 404,  
 405, 406, 407, 408, 410, 413, 414, 420, 421,  
 429, 430, 437, 439, 444  
 Smetana, Robert 301, 406  
 Smolka, Jaroslav 264, 348  
 Smrček, Jan 282  
 Snížková, Jitka 90  
 Sojka, Matěj 282  
 Sokol, Josef Vendelín 329  
 Sontagová, Henrietta 320, 330  
 Sorge, Georg Andreas 287  
 Soukup, Josef 329  
 Sova, Antonín 410, 411  
 Spangenberg, Johann 144  
 Speer, Daniel 214  
 Speth, Johann 188, 199  
 Spohr, Louis 310, 316, 318, 321, 332, 378  
 Spontini, Gasparo 321  
 Sporck (Špork), František Antonín 164, 165,  
 166, 175, 179, 180, 193, 200, 209  
 Spytihněv II. 25  
 Srb-Debrnov, Josef 18  
 Srnka, Jiří 388  
 Stadler, Maxmilián 310  
 Stainer, Jakob 195  
 Stamic, Jan Václav 225, 250, 256, 260, 274,  
 275, 276, 282, 283  
 Stanislav, Josef 388  
 Starý, Emilian 362, 387  
 Stassny, Ludwig 329  
 Steidelmayer 213  
 Steiner, Rudolf 430  
 Steinhard, Erich 388, 421, 437  
 Stelibský, Josef 388  
 Stephani, Clemens 143  
 Stiasny viz (Šťastný) Jan  
 Stich (Punto), Jan (Giovanni) Václav 276, 282,  
 288  
 Stöger, Johann August 319, 320, 323, 324  
 Stölzel, Gottfried Heinrich 176, 227, 265

- Stoltzer, Thomas 123  
 Strauss, Johann (starší) 312  
 Strauss, Mikuláš 135, 142  
 Strauss, Richard 347, 358, 379, 380, 405, 410, 413, 415, 417, 419  
 Stravinskij, Igor 347, 359, 364, 380, 382, 405, 411, 423, 430, 431, 442  
 Strejc, Jiří 116, 124  
 Strubel, Kaspar 135  
 Stryal, Bohuslav 134  
 Středovský, Jan Jiří 233  
 Suda, Stanislav 385, 387  
 Suk, Josef 344, 345, 347, 359, 364, 378, 381, 382, 385, 386, 387, 388, 392, 397, 408, 409, 413, 415, 416, 417, 420, 429  
 Süsskind, Hans Walter 389  
 Sušil, František 312  
 Svach 66  
 Svatopluk 31  
 Svída, Václav 193  
 Svoboda, Antonín 209  
 Svoboda, F. V. 302, 329  
 Svobodová, Růžena 412  
 Svošovský z Lorbenthalu, Jan Petr 182  
 Sylva-Taroucca, Bedřich 310  
 Sylva-Taroucca, Emanuel Tellez 242  
 Sylvánus, Jan 132  
 Széll, Georg 375  
  
 Šafařík, Pavel Josef 398  
 Šak, Vlastislav V. 397  
 Šalda, František Xaver 408, 409, 412, 414, 417, 420  
 Šalamoun 61  
 Šaporin, Jurij Alexandrovič 442  
 Šebalin, Vissarion Jakovlevič 442  
 Šebor, Karel Richard 345, 387, 401, 402  
 Šenkýř, Augustin 290  
 Šimák, Bedřich 311  
 Šípař, Jiří 200  
 Škarka, Antonín 150  
 Škréta, Karel 151  
 Škroup, František 299, 301, 302, 311, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 333, 334, 335, 336, 369, 397  
 Škroup, Jan Nepomuk 308, 318, 329, 337, 397  
 Šliková, Eliška 310  
 Šmíd, František Leopold 387  
 Šmilovský, Alois Vojtěch 402  
 Šostakovič, Dmitrij 442  
 Špic, Josef 329  
  
 Špidra, Bohumil 88  
 Špork, František Antonín viz Sporck, František Antonín  
 Šrámek, Fráňa 415  
 Šrom, Karel 388  
 Štědroň, Bohumír 437  
 Štědroň, Vladimír 388  
 Štěpán (Steffan), Josef Antonín 225, 250, 255, 274, 282, 283  
 Štěpán, Václav 387, 410  
 Štěpánek, Jan Nepomuk 319  
 Šternberk, František 310  
 Šteyer, Václav Matěj 167, 168, 200, 201, 267  
 Štolc, Emil 388  
 Šturm, Václav 185  
 Štýrský, Jindřich 444  
 Šťastný, Bernard 286  
 Šťastný (Stiasny), Jan 321  
 Šubert, František Adolf 371, 372, 394  
 Šubrt, Jan 329  
 Šváb-Malostranský, Josef 387  
 Švanda (ze Semčic), Pavel 373  
 Švéda, Václav viz Svída, Václav  
  
 Táborský (z Klokotské hory), Jan 110, 142, 143  
 Tadra, Ferdinand 17, 99  
 Talich, Václav 335, 371, 372, 373, 382, 392, 393, 438  
 Tapié, Victor-Lucien 149  
 Taraba, Bohuslav 388  
 Tartini, Giuseppe 164  
 Taschka (Taschke, Taške), Kryšpín Josef 329  
 Taubner, Antonín Mořic 196, 202, 266  
 Tauwitz, Eduard 324, 329  
 Tedesco, Ignác 329  
 Teige, Karel 424  
 Teklý, Jaroslav 436  
 Telemann, Georg Philipp 159, 210  
 Tencalla, Giovanni Pietro 151  
 Tessarini, Carlo 164, 179, 204  
 Thákur, Rabíndranáth 419  
 Thalberg, Sigismund 316  
 Thám, Karel Ignác 336  
 Thiel, Wilhelm 319  
 Thietmar 33  
 Thomas, Ambroise 372  
 Thomas, Christian Gottfried 247  
 Thomé, Franz 319  
 z Thurnu a Valessassiny, Matyáš 175, 181  
 Tibéli, Václav 211, 212

- Tichatschek (Ticháček), Josef Aloys 320, 330, Václav I. 64  
 Tichý, Alois 387 Václav II. 19, 24, 47, 64, 67, 73  
 Tichý, František Alois 388 Václav III. 19  
 Tira 35 Václav IV. 24, 65, 66, 67  
 Tiray, Libor Jan 214, 289 Václav z Prachatic 145  
 Titov, Valerij 189 Václavek, Bedřich 301, 436  
 Títl (Tittl), Antonín Emil 302, 329, 387 Vačkář, Václav 387, 388  
 Tobiáš z Bechyně 49 Vačkář (-Faltis), Dalibor C. 388  
 Tomáš ze Štítného 61 z Valdštejna, Arnošt Josef 170  
 Tomášek, Jaroslav 388 Valentini, Giovanni 163, 188  
 Tomášek, Václav Jan 299, 301, 302, 318; 321, Válka, Josef 214  
 325, 326, 327, 329, 331, 332, 333, 334, 335, Vančura, Arnošt (Ernest) 282  
 397 Vaňhal, Jan Křtitel 225, 250, 274, 277, 282  
 Tomek 122 Vaňura, Česlav 182, 188, 208, 209, 211, 212  
 Tomek, Václav Vladivoj 17 Vašák, Emanuel 329  
 Torelli, Giuseppe 204 Vávra, Václav 282, 329  
 Tovačovský (-Förchgott), Arnošt viz Förchgott- Vavřinec (viz též Laurentius) 39  
 -Tovačovský Arnošt Veidl, Theodor 157, 389  
 Trautmannsdorf, František Václav 174, 175 Veit, Václav Jindřich 302, 318, 325, 329,  
 Traxler, Jiří 388 333  
 Triebensee, Joseph 319, 323, 329 Vejvanovský, Pavel Josef 155, 156, 157, 160,  
 Trněček, Hanuš 387 162, 169, 174, 176, 182, 184, 188, 189, 190,  
 Trojan, Václav 388, 440 191, 192, 193, 196, 199, 204, 207, 208, 209,  
 Troilus z Lessothu, Franz Gottfried 182 210, 214, 215, 225  
 Trollda, Emilián 89, 155, 156, 157 Vejvoda, Jaromír 388  
 Truhlář, Josef 17 Velek 66  
 Třanovský, Jiří 158 Vendler, Bohumil 378  
 Tuček, František Vincenc 272, 282 Venhoda, Miroslav 88, 155  
 Tuček, Jan 272 Veracini, Francesco Maria 164  
 Tůma, František Ignác 155, 157, 182, 189, Verdi, Giuseppe 321, 322, 359, 370, 372,  
 208, 212, 213, 222, 252, 262, 282 401, 405, 419  
 Tunna 35 Vergilius, Publius Maro 58  
 Turini, Gregorio 138 Veselský, Petr Miloslav 329  
 Turnovský, Jan Trajan 88, 125 Veselý, Jan 282  
 Třanovský, Jiří 158 Vetterl, Karel 225, 303  
 Tyl, Josef Kajetán 362 Viadana, Lodovico 154  
 Tyrellová, Agnes 399 Viertel, Pavel 165  
 Uccellini 203 Vinci, Leonardo da 179  
 Uhlíř, Jan 388 Vieuxtemps, Henri 316  
 Ullmann, Viktor 389, 421, 427, 429, 430, Vinař, Čeněk 329, 365, 387  
 436, 437 Vipler, Vlastislav Antonín 388  
 Ulm, Josef 329 Vít 49  
 Ulrich von Etzenbach 64 Vít, Petr 295  
 Ulver, Václav (Věnceslav) 329 Vitásek, Jan August 274, 302, 308, 329, 330,  
 Umlauf, Ignaz 272 331, 334  
 Urban VIII. 167 Vitte, B. 165  
 Urbánkové 350, 365 de Vitry, Philippe 78  
 Vacek, Karel 388 Vivaldi, Antonio 150, 153, 164, 179, 180,  
 Václav, sv. 29, 31, 32, 33; 37, 39, 40, 41, 43, 397 204, 214  
 Vladislav I. 45  
 Vladislav II. 46, 177

- Vocelka, František 329  
 Vocet, Jan Nepomuk 329  
 Vodička, Václav 204, 282  
 Vodňanský, Václav Nicolaides 114  
 Vogel, Jaroslav 388  
 Vogl, František Arnold 329  
 Vogl, Kajetán 282  
 Vogt, Mauritius 186, 196, 209, 211, 213  
 Voigt, Mikuláš Adaukt 89, 222, 290  
 Vojáček, Hynek (starší) 329, 378, 387  
 Vojáček, Jindřich 436  
 Vojta, Jan Ignác František 191, 204, 209  
 Vojtěch, sv. 40, 41, 76  
 Vok (z Rožmberka), Petr 139  
 Volánek, Antonín Josef 282  
 Voldán, Jiří (vlastním jménem Hudec, Jaroslav) 388  
 Volf, Antonín 387  
 Vomáčka, Boleslav 384, 387, 388, 409, 415  
 Vorel, František 329  
 Vorel, Josef 329  
 Voříšek, Jan Václav Hugo 282, 302, 329  
 Vranický, Antonín 225, 282, 329  
 Vranický, Pavel 273, 282  
 Vratislav II. 39, 45  
 Vratislav z Mitrovic, Jan Václav 164  
 Vratislav z Mitrovic, Kryštof 174, 175  
 Vrba, Jan 209  
 z Vrbna a Bruntálu, Eugen Václav Josef 165  
 Vrchlický, Jaroslav 359  
 Vrtba, František Jan 310  
 Vusín, Jan Emanuel 176, 177  
 Vycpálek, Ladislav 344, 383, 387, 388, 409, 415, 421, 426, 429, 440  
 Vymetal, Metod 436  
 Wagenseil, Georg Christoph 274  
 Wagner, Richard 318, 321, 322, 332, 333, 334, 347, 358, 366, 370, 372, 375, 378, 384, 385, 391, 393, 396, 401, 402, 403, 405, 406, 407, 411, 419  
 Wahr, Karl 251  
 Waldhauser, Konrád 61  
 Wallnöfer, Adolf 418  
 Weber, Bedřich Dionys (Friedrich Dionysios) 302, 318, 326, 329, 330, 331, 333  
 Weber, Carl Maria 301, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 332, 372, 398  
 Weigel, Joseph 323  
 Weigl, Bruno 389  
 Weinast, Eduard 389  
 Weinberger, Jaromír 345, 388  
 Weiss, Karel 385, 387  
 Weiss, Silvius Leopold 164  
 Weisse, Michael 118, 142, 143  
 Welz (Weltz), Silvestr 209, 282  
 Wentzely, Mikuláš František 160, 188, 208, 211  
 Wenzig, Josef 334  
 Widsidh 34  
 Wiecková-Schumannová, Clara viz Schumannová, Clara  
 Wildové (houslaři) 259  
 Willicus, Balthasar 208, 211, 212  
 Winter, Adolf 329  
 Winter, Peter 318  
 Winter, Zikmund 89, 99  
 Winterhalder, Josef Antonín 152  
 Wolf, Jan Křtitel Ignác 287  
 Wolff, Christian 219  
 Wolfgang de Nova Domo 133  
 Wölfflin, Heinrich 149  
 Wolker, Jiří 427  
 Würfel, Václav (Vilém) 329  
 Wutschek, Eduard 329  
 Wutzelhoferové (houslaři) 259  
 Zahner, Ondřej 152  
 Zach, Jan 154, 163, 199, 256, 262, 274, 275, 276, 282  
 Zacher, Johann Michael 203  
 Zajc, Ivan 401  
 Zamponi, Gioseffo 178  
 Zamrzla, Rudolf 387  
 Zanotti, Camillo 133, 138  
 Zap, Karel Vladislav 334  
 Zappe, Karel 329  
 Zarlino, Giuseppe 213  
 Závěš 56, 61, 74, 75, 76, 111  
 Závorka Lipenský, Tobiáš 115, 143  
 Zbigniew 46  
 Zbořilová, Anna 436  
 Zelenka, B. M. 182  
 Zelenka, František 436  
 Zelenka, Jan Dismas 152, 153, 154, 155, 157, 162, 164, 166, 174, 182, 184, 189, 192, 193, 196, 197, 198, 199, 202, 203, 204, 208, 210, 212  
 Zelinka, Jan Evangelista 388  
 Zemlinsky, Alexander von 375, 389, 418, 419, 420, 421, 427  
 Zeyer, Julius 416

Zíbrt, Čeněk 89  
Zich, Otakar 347, 386, 387, 388, 415  
Zikmund 19  
Zindel, Samuel 165, 199, 209, 213  
Zita, František 388  
Zitterbart, Herbert 389  
Zola, Emil 386, 417  
Zuccari, Carlo 165, 179  
Zuccari, Giuseppe 165, 179  
Zvonař, Josef Leopold 308, 327, 329, 365,  
369, 398, 399, 400

Zwoneczek, Alois 319  
Zwoneczek, Friedrich 329

Žák (Schak), Benedikt 282  
Želecký z Počenic, Norbert 203  
ze Žerotína, Jan Jáchym 175  
ze Žerotína, Přemysl 175  
Židek – Paulirinus (Pražský), Pavel 78, 145  
Žitek, Antonín Václav 329

# OBSAH

## JAROMÍR ČERNÝ: STŘEDOVĚK (800—1420) 11

### 1. kapitola

Souhrnné charakteristiky období 13 Význam mezníků 14 Vnitřní členění období 14 Následný život středověké hudby 16 Vědecký výzkum 17

### 2. kapitola

Teritoriální proměny českého státu 19 Společenské poměry v 9.—10. století 20 Společenské poměry v 11.—12. století 22 Společenské poměry v 13.—14. století 23 Národnostní poměry 25

### 3. kapitola

Společenskofunkční vazby středověké hudby 26 Období 9.—10. století: Liturgický zpěv církve 27 Repertoár liturgického zpěvu 28 Hudební charakter chorálu 29 Slovanská liturgie v českých zemích 30 Latinská liturgie v Čechách 32 Provozování liturgického zpěvu 32 Hudba pracujícího lidu 34 Hudba šlechty 34 Období 11.—12. století: Provozování liturgického zpěvu církve 35 Repertoár liturgického zpěvu 37 Polyfonie v liturgickém zpěvu 41 Mimoliturgický repertoár kléru 42 Světská hudba kléru 44 Hudba šlechty 44 Hudba pracujícího lidu 46 Období 13. a 14. století: Provozování liturgického zpěvu církve 47 Stabilizace liturgického zpěvu v českých zemích 49 Repertoár liturgického zpěvu 50 Polyfonie v liturgickém zpěvu 51 Mimoliturgický repertoár kléru 55 Polyfonie v mimoliturgické hudbě kléru 57 Neliturgická jednohlasá píseň 60 Světská hudba kléru 63 Hudba šlechty, dvorský zpěv 63 Dvorská instrumentální hudba 66 Česká světská píseň 68 Hudba venkovského lidu 69 Hudba ve městech 70

### 4. kapitola

Povaha středověké hudby 73 Tvůrci hudby 75 Interpretace a recepcce 79 K otázce slohu středověké hudby 79

## JAN KOUBA: OD HUSITSTVÍ DO BÍLÉ HORY (1420—1620) 83

### 1. kapitola

Souhrnné charakteristiky období 85 Význam mezníků 1420 a 1620 86 Vnitřní členění a kontinuita období 87 Přežívání hudby 15. a 16. století 88 Vývoj historického poznávání 89 Stav a problémy dosavadních znalostí 90

### 2. kapitola

Sociálně ekonomický vývoj 91 Národnostní poměry 92 Náboženské poměry 93 Územní diferenciace hudebního dění 95 Politická a kulturní orientace českých zemí 96

### 3. kapitola

Hudební prostředí 98 Hudba v kostele 98 Literátská bratrstva 98 Školní sbor 100 Zpěv obce věřících 100 Hudební nástroje v kostele 101 Celkový ráz kostelního hudebního provozu 102 Řeholní domy 102 Dvorské kapely 102 Hudba na Pražském hradě 104 Rudolfínská kapela 104 Školy a žákovské muzicírování 105 Městští hudebníci 107 Hudba v domácím soukromí 107 Veřejně přístupné interiéry 108 Hudba v plenéru 108



#### 4. kapitola

Druhy hudby 109 Bohoslužebná hudba 109 Jednohlasý liturgický chorál 110 Duchovní píseň 113 Cantio 114 Píseň obce 114 Vícehlasý bohoslužebný zpěv 118 Organální styl 119 Kantiény 120 Vicetextové moteto 120 Vícehlasá cantio 121 Nizozemský polyfonní styl 1450–1550 121 Polyfonie rudolfínské doby 123 Tvorba českých skladatelů 124 Mše 125 Moteto 125 Vícehlasá duchovní píseň 126 Celkový ráz a ohlas domácí tvorby rudolfínské doby 126 Tvorba německých Čech 127 Cizí polyfonikové v českých zemích 127 Kostelní nástrojová hudba 128 Necírkevní hudba 129 Světská jednohlasá píseň 129 Improvizovaná nástrojová hudba 131 Anšamblová nástrojová kompozice 132 Kompozice pro sólové nástroje 133 Celkový charakter nástrojové hudby 134 Světský vokální vícehlas 135 Styly poděbradské a jagellonské éry 135 Humanistický vícehlas habsburské éry 136 Světský renesanční vícehlas 138

#### 5. kapitola

Hudba v životě společnosti 139 Způsoby vytváření hudby 139 Tvůrci hudby 140 Výkonní hudebníci 141 Formy šíření hudby 141 Redaktoři sborníků 142 Způsoby vnímání hudby 143 Dobové myšlení o hudbě 144

### JIRÍ SEHNAL: POBĚLOHORSKÁ DOBA (1620–1740) 147

#### 1. kapitola

Problematičnost pojmu baroko 149 Otázky terminologie a periodizace 150 Začátek baroka v českých zemích 151 Rozvoj baroka po třicetileté válce 151 Rozklad baroka po roce 1700 152 Růst domácích znalostí barokní hudby 154 Výzkum barokní hudby v českých zemích 155 Prameny a edice 156

#### 2. kapitola

Důsledky Bílé hory a třicetileté války 157 Konsolidace po třicetileté válce 158 Národnostní poměry 159 Náboženské poměry 160 Duchovní řády 162 Podíl hudby na náboženských slavnostech 162 Kulturní styky s cizinou 163 Vliv Francie, Německa a Slezska 165 Emigrace hudebníků 166

#### 3. kapitola

Význam chrámové hudby 166 Figurální hudba 167 Literátská bratrstva 168 Fundace 168 Příjmy chrámových hudebníků 169 Obsazení chrámové hudby 169 Účast mládeže na chrámové hudbě 170 Hudba v kláštorech 171 Hudba v kolejích jezuitů a piaristů 172 Chrámová hudba v Praze 173 Šlechtické kapely 173 Hudební akademie v Praze 175 Polní trubači 176 Městští hudebníci 176 Počátky opery v Čechách 178 Opera v Jaroměřicích, Kroměříži a ve Vyškově 178 Opera v Kuksu a v Praze 179 Opera v Brně a Holešově 180 Ohlas opery v českých zemích 181

#### 4. kapitola

Společenská podmíněnost barokní hudby 181 Průběh hudebního baroka v českých zemích 182 Hudební řeč: melodika 183 Metrika a rytmika 184 Recitativ 185 Generální bas a harmonie 185 Sekvence a paralelismy 186 Homofonie a kontrapunkt 187 Kontrapunkt v dílech domácích autorů 188 Koncertantní princip 189 Formové principy 190 Variáční formy, forma ABA 190 Instrumentát: smyčcové nástroje 191 Dřevěné dechové nástroje 192 Cinky, trombóny a trumpety 192 Lesní rohy 193 Varhany a loutna 194 Výrobci hudebních nástrojů 194 Dynamika 195 Vliv rétorických figur 195 Druhy hudby: figurální mše 196 Ostatní druhy a formy figurální hudby 198 Figurální skladby na české texty 199 Instrumentální chrámová hudba 199 Liturgický chorál 200 Česká duchovní píseň 200 Německá duchovní píseň 201 Oratoria 202 Školské hry a melodramata 202 Světská instrumentální hudba 203 Světská vokální hudba 204 Lidová světská hudebnost 205

#### 5. kapitola

Kvalifikace hudebníků 206 Hierarchie hudebnických povolání 206 Stupeň dochovanosti tvorby

domácích autorů 208 Šíření skladeb opisováním 209 Hudební tisk 210 Autoři tištěných skladeb 211 Hudební teorie 212 Barokní hudba v českých zemích z dnešního pohledu 213

## ZDEŇKA PILKOVÁ: DOBA OSVÍCENSKÉHO ABSOLUTISMU (1740–1810) 217

### 1. kapitola

Charakteristika období 219 Časové vymezení období 220 Vnitřní členění období 221 Vývoj historického poznávání 222 Stav a problémy dosavadních znalostí 223 Přežívání dobové produkce 224 Edice 225

### 2. kapitola

Teritorium 226 Styky se zahraničím 226 Síť hudebního provozu a hustota osídlení 227 Centra a periferie 228 Sociálně ekonomické podmínění 228 Migrace hudebníků 229 Hudební provoz a církev 231 Národnostní poměry 232 Přípravná etapa národního obrození 232

### 3. kapitola

Proměna institucionální základny 234 Kostelní kúry 235 Josefinské zásahy 237 Hudba v koncertech 238 Hudba ve školách 239 Šlechtické rezidence 241 Rezidenční kapely 241 Městská opera 243 Provoz městských operních divadel 244 Začátky městského koncertního provozu 246 Městští hudebníci 246 Vývoj koncertního provozu 246 Hudba v dalších prostředích 248

### 4. kapitola

Sloh hudebního klasicismu 249 Osamostatňování estetické funkce 250 Individualizace hudebního projevu 250 Vzájemná blízkost různých sfér hudby 251 Vztah k tvorbě lidových vrstev 251 Hudební řeč 252 Melodika 252 Homofonie a polyfonie 254 Harmonie 255 Tektonika 256 Proměna zvukového ideálu, instrumentář 257 Výroba hudebních nástrojů 259 Obsazení – zvuková barva 260 Fixace interpretačního projevu 260 Druhy hudby 261 Druhy duchovní hudby 261 Mešní kompozice 262 Ostatní druhy liturgické figurální hudby 263 Pastorely 264 Oratoria 265 Příležitostné skladby, školské hry 266 Chorál, lidový duchovní zpěv 266 Hudba spontánní tvořivosti 267 Městská hudba nekomponovaná 268 Kompoziční druhy světské hudby 268 Repertoár hudebního divadla do osmdesátých let 269 Domácí operní produkce 270 Tzv. lidové zpěvohry 271 Vývoj repertoáru od osmdesátých let 272 Vztah slova a hudby ve vokální kompozici 272 Operní tvorba českých skladatelů v zahraničí 273 Světská instrumentální hudba 273 Instrumentální hudba autorů českého původu 274

### 5. kapitola

Způsoby šíření hudby 277 Dobové pojetí repertoáru 278 Dobové pojetí skladatele 279 Četnost komponujících hudebníků 279 Typologie komponujících hudebníků 280 Dobové a dnešní hodnocení skladatelů 282 Dobové pojetí interpreta 284 Typologie interpretů 284 Sociální postavení hudebníků 286 Rozvrstvení hudebních profesí 287 Dobové myšlení o hudbě 288 Příručky pro výuku teorie 288 Historicky a esteticky zaměřené práce 290 Začátky hudební kritiky 291 Hudba v dobové kultuře let 1740–1780 292 Hudba v dobové kultuře let 1780–1810 293

## PETR VÍT: DOBA NÁRODNÍHO PROBUZENÍ (1810–1860) 295

### 1. kapitola

Devatenácté století jako problém 297 Zvláštnosti první poloviny století 298 Pojem „české národní obrození“ 299 Národní obrození a hudební historie 300 Obecná známost období 301 Nová vydání a gramofonové desky 301

### 2. kapitola

Politické a správní podmínky 303 Území a obyvatelstvo 304 Národnostní poměry 304 Územní zvláštnosti 305 Hudební prostředí 306 Migrace hudebníků 306

### 3. kapitola

Charakter hudebního života 307 Církevní hudba 308 Duchovní koncerty 309 Hudba v měšťanské společnosti 310 Taneční zábavy 311 Píseň ve společnosti 312 Hudební spolky 313 Typy koncertů 314 Koncertní provoz 315 Mimopražský koncertní život 316 Koncerty v Praze 316 Hudební divadlo v českých zemích 318 Charakter operního provozu 320 Opera ve Stavovském divadle 320 Česká operní představení 322

### 4. kapitola

Hudebník a společnost 325 Skladatel 326 Výkonný umělec 329 Skladatelská produkce 330 Idea „národní“ hudby 331 Problém romantismu 332 Druhy hudby 334 Dobové pojetí hudby 336 Hudba v programu českého národního hnutí 337

## VLADIMÍR LÉBL – JITKA LUDVOVÁ: NOVÁ DOBA (1860–1938) 339

### 1. kapitola

Historická situace 341 Národnost a modernost 341 Typ novodobé hudební kultury 343 Známost období, notová vydání a gramofonové desky 343 Selekcce dobové produkce 345 Literatura 346 Koncepce Z. Nejedlého a V. Helferta 347

### 2. kapitola

Hudba a státní správa 349 Sociálně ekonomické podmínky za Rakouska 349 Sociálně ekonomické podmínky po roce 1918 351 Národnostní poměry 353 Územní zvláštnosti a typy hudebního prostředí 354 Migrace hudebníků 356 Česká hudba a Evropa 358

### 3. kapitola

Obecné procesy: polarizace hudební kultury 360 Rozpínání užité hudebnosti 363 Společenský ústup umělecké hudby 363 Zesvětšťování hudební kultury 364 Vztah hudby vokální a instrumentální 365 Tříbení hudebních prostředí 366 Druhy hudby: společenský zpěv 367 Sborový zpěv 367 Hudební divadlo 369 Ideologie českého divadla 370 Opera Národního divadla 371 Dramaturgie opery Národního divadla 372 Mimopražská divadla 373 Německé divadelnictví 374 Koncertní život 375 Koncertní provoz 1860–1890 376 Koncertní provoz 1890 až 1918 378 Koncertní provoz 1918–1938 380 Hudební slavnosti 382

### 4. kapitola

Šíření hudby ve společnosti 383 Skladatel 383 Skladatel a české kulturní prostředí 384 Autorské vrstvy 386 Němečtí skladatelé 388 Výkonný umělec 389 Kariéry výkonných umělců 391 Interpret a notový zápis 392 Obecenstvo 394 Hudební kritika 395 Vlivní příznivci a mecenáši 396

### 5. kapitola

Nová tvorba a její vztah k minulosti 397 Problém romantismu 398 Úvahy a polemiky o české hudbě 399 Česká opera a Wagner 401 Vztahy k tvorbě vokální a k divadlu 402 Orchestrální tvorba 403 Smetana a Dvořák 404 Hlavní rysy české hudby 60.–80. let 407 Nástup moderny 408 Autorský okruh moderny 409 Problém opery 409 Vzestup komorní hudby 410 Otázky stylu 411 Hlavní rysy české hudební moderny 413 Otázky folklóru 414 Rozpad moderny 414 Novák a Suk 416 Ostrčil a Janáček 416 Tvorba českých Němců 418 Německá hudební Praha 419 První světová válka 420 Poválečná situace 421 Problém avantgardy 421 Otázky stylu 423 Hudební divadlo 425 Komorní a písňová tvorba 426 Výzkumné oblasti a nové tendence 427 Hába a Martinů 429

## VLADIMÍR LÉBL: MEZI MINULOSTÍ A SOUČASNOSTÍ (1938–1948) 433

Vstupní otázky 435 Doba okupace 436 Tvorba doby okupace 438 Poválečná doba 440 Poválečná tvorba 444

Soupis literatury 446

Jmenný rejstřík 463

Hudba v českých dějinách  
Od středověku do nové doby

JAROMÍR ČERNÝ  
JAN KOUBA  
VLADIMÍR LÉBL  
JITKA LUDVOVÁ  
ZDEŇKA PILKOVÁ  
JIRÍ SEHNAL  
PETR VÍT

Obrazovou přílohu sestavili  
Stanislav Jareš a Vladimír Lébl  
Vydal Supraphon, s. p., nositel Řádu práce,  
Praha 1, Palackého 1,  
v roce 1989 jako svou 7 184. publikaci  
Odpovědný redaktor Iša Popelka  
Technická redaktorka Eva Vogelová  
Vytiskla Polygrafia, Praha 2, Svobodova 1  
488 stran, 32 stran obrazové přílohy  
AA 46,82 VA 47,12 H 6887 401/22  
Náklad 2000 výtisků Druhé, doplněné vydání  
09/22 02-180-89  
Cena 55 Kčs

