

chudá.⁶⁴⁾ Jistě i u nás byla tehdy pěstována původní domácí varhanní tvorba; svědčí o tom zprávy o vyspělém varhanním umění, které kvetlo nejen v Praze, ale též na českém a moravském venkově. Také tabulatura a praktická hra z tabulatury byla u nás všeobecně rozšířena již ve 2. polovině 16. stol. Z domácích pražských varhaníků vynikali např. v 16. stol. Václav a Jan Rychnovští, synové slavného kontrapunktika Jiřího Rychnovského, dále pardubický rodák Jan Černohorský (od r. 1586 v Praze). Vedle varhaníků domácího původu žila v našich zemích též řada cizích varhaníků-skladatelů, kteří jistě podnětně působili na domácí hudební tvorbu. Uvedme alespoň Ch. Luytona, Jacoba Handla-Galla a Jacoba a Hanse Lea Haslera, jejichž skladby se dochovaly též v moravských hudebních sbírkách.⁶⁵⁾

Důležitost našeho pramene vynikne, uvědomíme-li si, že hudební památky varhanního oboru jsou u nás dochovány v nepatrné míře. Je to další dokument charakteristické orientace hudební Moravy, jež stála pod vlivem skladebného umění italského a německého. Tabulatury Frescobaldiho, Lassa a Haslera jsou přesvědčivým potvrzením tohoto hudebně slohového zaměření. Starobrněnská tabulatura je dalším příspěvkem k poznání hudebně slohového vývoje v našich zemích, v němž se střetávaly v bezprostřední blízkosti podněty a skladebně technické výboje umění italského a německého.

VINCENC STRAKA

Melodika offertorií Václava Kalouse

(Příspěvek k dějinám české chrámové hudby 18. století.)

Skladatelské dílo Václava Kalouse¹⁾ upadlo již v zapomenutí, třebaže svým rozsahem a skladebnou vyspělostí patří k výmluvným dokumentům české hudební tvořivosti v 2. polovině 18. stol., stejně jako hudebně-výchovná činnost tohoto východočeského skladatele, u něhož se školil netoliko Fr. X. Brixii, významný představitel českého hudebního klasicismu, nýbrž i Damasus Brosmann, který zasvěcoval do hudební teorie a kontrapunktu zase brněnského skladatele Bohumíra Riegra (1764—1855), od něhož pak vedla přímá posloupnost k Pavlu Křížkovskému a odtud dále k Leoši Janáčkovi.²⁾ Skladatelská činnost Václava Kalouse týká se převážně chrámové hudby, jak ani není jinak myslitelné u skladatele, který celý svůj život strávil v řádových školách a na kůrech klášterních kostelů. Jako příslušník školského řádu piaristů, kde neplatila „stabilitas loci“, působil Kalous na různých místech v Čechách a na Moravě. Jeho rodným krajem byly severovýchodní Čechy, které daly naší hudbě nejvíce skladatelů a výkonných umělců. Široce rozvětvené muzikantské rodiny Bendů, Brixiiů a Linků jsou nejlepším svědectvím výjimečného hudebního nadání této končiny Čech.³⁾

Václav Kalous se narodil 24. ledna 1715 v Solnici, v malém městečku na úpatí Orlických hor, severně od Rychnova n. Kněžnou. V solnické matrice narozených je zaznamenáno, že 27. ledna 1715 byl pokřtěn Václav, syn solnického kantora Jana Kalouse mladšího a manželky Evy.⁴⁾ Kde Václav Kalous vystudoval latinské školy, jejichž absolvování bylo podmínkou přijetí za člena

¹⁾ Osobnosti Václava Kalouse, řádovým jménem P. Simona K., nebyla v naší hudebně vědecké literatuře dosud věnována patřičná pozornost. Nanejvýš se vyskytuje v souvislosti s Fr. X. Brixim. Tak se dostalo jméno Kalousovo po prvé do literatury. Z biografické práce Ot. Kampra, *František X. Brixii* (Praha 1926) přešlo do menších statí a časopiseckých článků. — Také v lexikografické literatuře bývá uváděn jen vedle Brixiiho. Výjimku tvoří Eitnerův *Quellenlexikon*, který si Simonovy osobnosti všimá v samostatném hesle.

Musil jsem tedy čerpat přímo z pramenů, pokud se dochovaly v knihovnách a archívech bývalých piaristických klášterů. Hlavní prameny jsou uloženy v knihovně bývalé piaristické koleje v Mikulově. Z nich nejdůležitější jsou: *Liber - Accessus ad Provinciam Germaniae | et | Reccessus ex eadem. | Item | Officiorum singulis annis cuique Religioso | assignatorum. | Inchoatus | Anno MDCCXXXI; Catalogus | Eorum, nostrae Religionis, qui | nos praecesserunt cum ligno Fidei, et | dormiunt in Somno pacis. | Inchoatus | ab Anno nostrae salutis 1719. Zde jest pod č. 153 zapsán Kalousův nekrolog; Liber suffragiorum nostris in Domino defunctis uvádí rovněž Simonův nekrolog. Viz též A. Breitenbacher: *Hudební archiv kolegiálního kostela sv. Mořice v Kroměříži*. Kroměříž 1928, str. 194—95.*

²⁾ Piaristickému řádu věnoval po stránce hudební pozornost Čeněk Gardavský v disertační práci, v níž zhodnotil skladatelské dílo P. Damase Brosmanna (1731—1798). O hudebním životě a skladatelích v piaristických kolejích pojednávám podrobněji ve studii „*Piaristé v hudbě minulých století*“ (*Hudební věstník XXXIV*, str. 48, 70 a 83, *Divadlo a hudba XXXV*, str. 2 a 21, *Smetana XXXVI*, str. 48, 70, 85). O Riegrovi a Křížkovském srov. K. Vetterl, *B. Rieger a jeho doba* (ČMM 53/1929—54/1930) a J. Racek, *Moravská hudební kultura v době příchodu P. Křížkovského* (Opava 1950).

³⁾ Srov. Vlad. Helfert, *Jiří Benda I.* Brno 1929, str. 26—28.

⁴⁾ Die 27. Ianuarii 1715 ex Solnicz baptizatus infans Wenceslaus Carolus Pii Ioannis junioris Kalous, Cantoris et Matris Eva. Levans: Georgius Werner, frater Superior Solnicensis et Virgo Catharina Theresia filia D. Wenceslai Adalberti Hubalek, viri consularis Richnovii et soror Beneficiati Solnicensis.

⁶⁴⁾ V poslední době bylo objeveno několik tabulaturových zlomků opavské proveniencce, jež však náležejí 15. a 16. století.

⁶⁵⁾ V Moravském museu v Brně jsou uloženy dva tabulaturové zlomky skladeb H. L. Haslera a O. Lassa, zapsané systémem německé tabulatury.

piaristického řádu, nepodařilo se mi zjistit. Pravděpodobně studoval na šestitřídním piaristickém gymnasiu v Rychnově n. Kněžnou, který byl jeho rodišti a bydliště nejblíže. 1736 stal se novicem a přijal jméno Simon a Scto Bartholomaeo. Noviciát prožil v piaristické koleji v Lipníku u Hranic a po vykonání řádových slibů (23. X. 1737) pobyl rok ve Strážnici jako organista a učitel 2. a 3. třídy preparandy. Vyšší studia filosoficko-teologická započal ve Strážnici; brzy však byl přeložen do Rakous (1739), kde strávil plyných šest let. Zdržoval se střídavě v piaristických kolejích v Hornu a ve Vídni. V té době se zabýval už intensivně také hudbou.⁵⁾

Vídeňský piaristický klášter, založený za vlády Leopolda I. (1697), byl od zřízení latinských a německých škol v r. 1701 ústavem, na kterém působilo mnoho piaristů českého původu. Překvapuje jejich velký počet, uvážíme-li, že do provincie polské a německé čeští řeholníci takřka vůbec povolávání nebyli. Dokonce ještě v 19. století učili ve Vídni piarističtí profesori z Čech a z Moravy.⁶⁾ Prostředí vídeňského kláštera bylo velmi příznivé rozvoji Kalousova hudebního nadání. V letech 1739 a 1742 vykonával funkci varhaníka a učitele v gymnasiální přípravce. 1740 byl přeložen do Hornu, nejstarší piaristické residence v Rakousku, kde působil s jednoletým přerušением až do r. 1744. Je zajímavé, že také v Hornu již před Simonem bylo několik řeholníků a kleriků českého původu, kteří tam působili jako varhaníci a učitelé hudby.⁷⁾ Hudebně pedagogická funkce byla Simonovi přidělena hned v prvním roce jeho hornského pobytu, jinak zastupoval i nadále jako ve Vídni místo varhaníka a regenschoriho. V Hornu dokončil s úspěchem studia filosofická a na začátku školního roku 1745 se vrátil na Moravu, a to do provinciálního domu v Mikulově, s novými vědomostmi a zkušenostmi. Bylo mu tehdy 30 let. V našich zemích zůstal již trvale až do své smrti a působil střídavě v piaristických kolejích v Čechách a na Moravě.

V prvním roce mikulovského pobytu zastával učitelské místo na gymnasiální přípravce; zároveň byl varhaníkem na kůru kostela sv. Jana Křtitele. Po celý následující rok byla mu však svěřena již jen hudební výchova vokalistů a odpovědné místo regenschoriho bez dalších povinností školských. Žil tu jen hudbě a pravděpodobně začal již tehdy komponovat.

R. 1747 byl přidělen k piaristům v Kosmonosích jako magistr nižších gymnasiálních tříd a současně regenschori a hudební pedagog. V letech Simonova pobytu v kosmonoské koleji, kde před krátkým časem studoval také Jiří Benda,⁸⁾ byl žákem posledních dvou tříd gymnasia Fr. X. Brixii. Z kosmonoských katalogů vysvítá, že Brixii vstoupil do koleje r. 1744 a r. 1749 studia dokončil. Tvrzení Ot. Kampra,⁹⁾ jako by se Simon ujal mladého Brixiiho již v jeho útlém dětském věku, se nezdá pravděpodobné. Mohlo se tak stát teprve r. 1747, kdy Simon přišel do Kosmonos. Nerozřešená zůstává prozatím otázka rodového příbuzenství mezi oběma skladateli.¹⁰⁾ Simon byl v Kosmonosích také učitelem Václava

⁵⁾ Podle uvedeného „*Liber Accessus*“ vykonával Kalous za svého pobytu v rakouských kolejích tyto hudební funkce: organista, regenschori, instructor musicae.

⁶⁾ Adalb. Horawitz: *Das Josephstädter Piaristen-Gymnasium in Wien*. Vídeň 1888.

⁷⁾ Jos. Kreschnička: *Die Piaristenkirche in Horn*. (XXIII. Jahresbericht des Gymnasiums in Horn, 1895, str. 12, 13 a 60).

⁸⁾ Helfert, l. c. str. 16, pozn. 41.

⁹⁾ Ot. Kamper, l. c. str. 47.

¹⁰⁾ Dřabač v *Künstlerlexikonu* str. 223–24 uvádí Simona po prvé jako přímého příbuzného Fr. X. Brixiiho. Toto nedoložené tvrzení přešlo pak do literatury.

Fortunáta Durycha, zakladatele naší slavistiky, který tu r. 1748 končil s na nižším gymnasiu.¹¹⁾

Po dvouletém působení v Kosmonosích byl P. Simon přeložen r. 1744 do Lipníka. Plnil zde úkoly instruktora „novitiorum in organo“ a magistra nižších gymnasiálních tříd. V Lipníku setrval toliko 2 léta. Mezi novici, kteří do Lipníka r. 1750, byl též Damasus a Scto Hieronymo, známý později skladatel pod občanským jménem Brosmann; vedle Fr. X. Brixiiho je to c. hudebník, jemuž se v mladém věku dostalo od Simona pečlivé hudební výchovy. Simon a Brosmann se setkali ještě jednou, a to v Kroměříži, kde v r. 1747 společně působili na piaristickém gymnasiu. Krátce před Simonovým druhým příchodem do Lipníka zemřel tamější hudební teoretik a skladatel P. Rem Mašát a Scto Erasmo (1692–1747);¹²⁾ zdá se, že byl Simon za svého studií jeho žákem. Pro zajímavost uvádím ještě další dva piaristy-skladatele, kteří byli v r. 1737 v Lipníku Simonovými spolunovici: P. Justus Kašpar a Virgine Desponsata (1720–1760), který působil na konci svého života jako kapelník král. dvora ve Varšavě, a P. Andreas Corsinus Matoušek a Scto Hieronymo (1718–1758), po němž Simon patrně převzal regentství kroměřížského zpěvného semináře.¹³⁾

Další dvě léta Simonovy pedagogické činnosti patřila piaristickému gymnasiu v Benešově. V souvislosti s tímto novým působištěm vyskytuje se u jména Simonova po prvé titul profesor, jehož směli užívat pouze učitelé nejvyšších gymnasiálních tříd. S touto funkcí byla P. Simonovi zároveň uložena povinnost účastnit se činně divadelního života. Tady mohl uplatnit své bohaté zkušenosti z Kosmonos. Žáci poslední třídy benešovského gymnasia hráli pod jeho vedením dramata, která Simon sám sepsal; snad k nim přikomponoval i hudební doprovod.

V letech Simonova působení v Benešově vyjednávali piaristé po dvojím zředezení (1685 a 1734) o uvedení řádu do Prahy. Povolání dosáhli až v r. 1757 mezi sedmi řeholníky, kteří byli tehdy vysláni do Prahy, byl také P. Simon. Nestalo se tak jistě náhodou; bylo to uznáním jeho dosavadní pedagogické i hudební činnosti. Gelasius Dobner, zakladatel našeho kritického dějeopisu, který byl ustanoven prefektem nově zřízené pražské koleje, získal v P. Simonovi zdatného spolupracovníka. Simon pobyl v Praze čtyři léta. Snad teprve v letech většího soustředění, mohl se soustavněji věnovat hudební skladbě a hudbě hebrejštiny, v níž byl později, jak udávají některé prameny, uznávaným odborníkem.

V září r. 1757 odešel P. Simon do svého bývalého působiště v Kosmonosích, ale již 29. října 1757 se s ním setkáváme na piaristické koleji ve Slaném, kde pobyl dvě léta. Pokračoval zde ve své pedagogické činnosti jako profesor vyšších gymnasiálních tříd a opět se činně účastnil divadelních produkcí. Jako varhaníka a ředitele kůru mu byl v druhém roce přidělen ještě úkol hudebního vychovatele.

V roce 1760 se P. Simon dostal do piaristické koleje v Kroměříži, kde bohatým hudebním životem stejně jako město Kroměříž díky péči olomouckých biskupů o hudbu. Simonovy skladby byly však v Kroměříži rozšířeny a cenné již dávno před jeho příchodem; gymnasisté si je opisovali již ve 40. letech 18. století.

¹¹⁾ Ant. Krecar: *Paměti král. města Slaného*, str. 78 a d.

¹²⁾ Jar. Schaller: *Kurze Lebensbeschreibungen*, str. 63.

¹³⁾ Životopisy obou skladatelů u Schallera, l. c. str. 83 a 90.

Většina dochovaných skladeb Simonových je však datována až z doby po roce 1761, kdy byl Simon z Kroměříže přeložen do Strážnice. Mám však za to, že tyto skladby vznikly spíše za jeho kroměřížského pobytu. Je to tím pravděpodobnější, že zde Simon po celou dobu vystupuje pouze v jediné funkci — jako regens seminarii et chori; měl tedy příležitost věnovat se hudbě a kompozici takřka výlučně. Odtud si lze také vysvětlit velký počet jeho skladeb dochovaných v kroměřížském zámeckém archivu (přes 40).¹⁴⁾

Z kroměřížské koleje odchází P. Simon v říjnu r. 1762. Vrací se do piaristického kláštera ve Strážnici, kde působil krátký čas již v r. 1738. Ve Strážnici měli piaristé již staré gymnasium a hlavní školu. V době Simonova pobytu vedl strážnické panství Frant. Karel Magnis, jehož syn František Antonín vytvořil okolo r. 1800 ze strážnického zámku důležité středisko hudebního života na Moravě. Z piaristické koleje vyšlo několik zdatných instrumentalistů, kteří se jistě později uplatnili v magnisovské zámecké kapele. V r. 1769 byl Simon jmenován vicerektorem strážnické koleje.

V listopadu téhož roku odešel Simon k piaristům do Litomyšle. Jeho činnost v této koleji je téže povahy jako na dřívějších působištích. Z té doby pocházejí asi dvě jeho skladby, které se dochovaly na kůru kostela v nedaleké Poličce; jsou to *Stationes Theophoricae a Requiem*.¹⁵⁾ Na litomyšlské filosofii vyučoval P. Simon po prvé hebrejštině.

V r. 1773 byl přeložen do svého posledního působiště, piaristického kláštera v Rychnově nad Kněžnou, kde se stal prefektem latinských škol. V rychnovské koleji prožíval P. Simon dobu tereziánských a josefinských reforem. Mezi 27 gymnasií, která byla tehdy v Čechách zrušena, bylo také piaristické gymnasium v Rychnově. Po r. 1783, kdy došlo k definitivnímu zrušení gymnasia, vyučoval P. Simon snad ještě na německé normálce, jinak se věnoval činnosti kazatelské a náboženskovochovatelské. Jeho skladatelskou činnost z této doby nelze doložit. Jen o jedné skladbě lze se domnívat, že vznikla v době jeho působení v Rychnově. Je to *Motetto pro Adventu Domini*, dochované v hudební sbírce rychnovského farního kostela.¹⁶⁾ Další Simonovy skladby, pokud byly v hudebním archivu rychnovské piaristické koleje, shořely bezpochyby při požáru kostela a koleje v r. 1798.¹⁷⁾ Z rychnovského kláštera byl řád vypovězen 12. března 1786, odvolal se však a teprve v srpnu r. 1788 opustili piaristé Rychnov definitivně. Mezitím však P. Simon, který se již pod delší čas pro těžkou chorobu nezúčastňoval činně řádového života, zemřel v rychnovské koleji po záchvatu mrtvice 22. července 1786.¹⁸⁾

Rozsáhlý Simonův odkaz hudebně skladatelský se rozšířil již za jeho života po českých i moravských kúrech a byl ještě na počátku 19. století ve velké oblibě. Vedle skladatelské činnosti byl P. Simon znám i jako osvědčený hudební pedagog, který vchoval řadu výkonných instrumentalistů a zpěváků; někteří z jeho žáků se věnovali i skladbě. Společně s nimi vytvořil nutně a přirozeně

¹⁴⁾ Breitenbacher, l. c. str. 48–55. — Svědčí o velké oblibě Simonových skladeb, najdeme-li je dnes také na kúrech venkovských kostelů; např. kúr v Kvasicích u Kroměříže jich má 16.

¹⁵⁾ Stationes jsou uloženy v archivu poličského farního úřadu; Requiem přešlo z Poličky do Horníkovy sbírky, dnes v Národním museu v Praze (sign. XV–D–85).

¹⁶⁾ Motetto je nyní uloženo v Horníkově sbírce v pražském Nár. museu (sign. XV–D–88).

¹⁷⁾ Karel Březina: *Dějiny rychnovského gymnasia* (Rychnov 1924), str. 40.

¹⁸⁾ Zápis v rychnovské úmrtní matrice udává jako úmrtní den Simonův odchýlně 23. VII. 1786.

předpoklady dalšího hudebního vývoje, který se tak mohl opřít o nepřetržitou hudební tradici.

V 18. století se setkáváme s početnou skupinou řádových skladatelů, kteří pěstovali jak hudbu světskou tak i chrámovou. Je pozoruhodné, že zatím co v chrámové hudbě podržují namnoze výraz barokní, vnášejí do světských kompozic prvky a techniku rodícího se klasicismu. Kompoziční činnost P. Simona zůstala omezena výlučně na chrámovou hudbu a světská hudba — i když bezpochyby vyrůstal také pod jejím vlivem — nezanechala v jeho skladbách zvláštní stopy.¹⁹⁾ Proto mohl i jeho výraz v takové tvůrčí soustředěnosti vykristalizovat v barokně klasickou syntesu, v níž složka barokní převažuje nad výrazem a prvky klasické kompoziční techniky.

Posuzujeme-li Simonovo skladatelské dílo v celku, nacházíme tu téměř všechny formy, které byly v jeho době v chrámové hudbě rozšířeny. Jsou to zejména mešní kompozice a offertoria. Prozatím se podařilo zjistit 103 skladby; jistě ani toto číslo není ještě konečné. Patří tudíž Simon mezi nejpłodnější české skladatele chrámové hudby 18. stol.²⁰⁾

*

Podkladem rozboru Simonova melodického myšlení bude nám melodický materiál jeho offertoriálních skladeb, přesněji řečeno třiceti offertorií, která se mi podařilo zjistit v hudebních sbírkách v Čechách a na Moravě. Vycházím tu z povahy Simonova skladatelského projevu, vyznačujícího se vyspělou melodickou mluvou. Má pochopitelně všechny znaky běžné vžitě melodiky 18. století, která se soustředila k prostému, diatonicky usměrněnému výrazu. Při výběru melodického materiálu, na němž jsem založil své kritické hodnocení, byl jsem veden snahou, zachytit z melodiky všechny výrazné motivy, které mohou být samostatně vysloveny. Hlavním podkladem je tu vokální melodika, která je ve všech offertoriálních kompozicích našeho skladatele tak samostatná a soběstačná, že nepřipouští, aby se nástrojová melodika šířeji rozvinula a osobitěji uplatnila. Pokud je vůbec nástrojové složce přisouzena nějaká funkce (např. v mezihrách), nepřináší zpravidla nic nového. Ani ritornely, uvádějící střední ariové oddíly Simonových offertorií, nejsou vlastně samostatné, přejímá-li sólový hlas jejich melodický materiál; zpracování a provedení tohoto materiálu je svěřeno zásadně vokální složce. Pokud jsem vůbec mohl přihlížet k nástrojové melodice, učinil jsem tak pouze v partiích, probírajících ornamentiku a figuraci melodické linie.

Rozbor melodiky Simonových skladeb nepřinese ovšem v podstatě nic nového. Ukáže se, že po stránce melodického myšlení utkvěl náš skladatel v běžné melodické mluvě své doby. Chci však upozornit na některé konstruktivní prvky a na charakteristické intervalové kroky a obraty, s kterými jsem se setkal při analýze jeho melodiky. I když to snad nejsou vlastnosti, které by ukazovaly na osobitý a samostatný svět, a třebaže většinou vlastně jen rozmnožují řadu do-

¹⁹⁾ Autorství klarinetového koncertu ze sbírek Nár. musea v Praze, přičítané *poslední době Kalousovi, je prozatím pochybné.

²⁰⁾ K dochovaným Simonovým skladbám jsem pořídil podrobný tematický katalog a uložil jej v Hudebně historickém oddělení Mor. musea. — Tematický soupis skladeb je přiložen také k mé disertační práci *Život a dílo P. Simona a Seta Bartholomaeo*, kde podrobně charakterizuji prostředí, v němž Simon žil a působil, a podávám hudebně vědecké zhodnocení jeho díla na základě podrobné analýsy jeho offertorií.

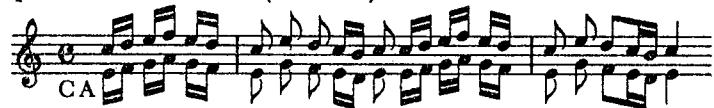
posud již známých melodických typů, jež jsou příznačné a všeobecně vžité v melodické řeči 18. století, přece přinesou aspoň několik cenných poznatků, které nám dovolí zjistit původ melodiky našeho skladatele a současně prostředí, které mělo vliv na formování a vývoj jeho melodického myšlení.

Než přikročím k melodickému rozboru Simonových offertorií, je třeba upozornit na postavení a funkční význam melodiky v jeho díle vůbec. Řeknu přímo, že je prvkem v pravém smyslu slova konstruktivním, jak to ostatně odpovídá povaze hudební tvorby tohoto stylového období. Hlavní doménou melodiky je vokální složka, v níž je soprán vedoucím hlasem a ústředím hudebního výrazu, zatím co ostatní hlasy se spokojují doprovodem a spolu s instrumentální složkou tvoří jen harmonickou výplň. Jen v několika málo případech, vlastně jen v sólových částech Simonových offertorií, přistupuje k vedoucímu hlasu ještě druhý hlas, který v charakteristických intervalech sleduje jeho melodickou linii.

1. Off. pro Dnica IV. Adventus (Kroměříž)



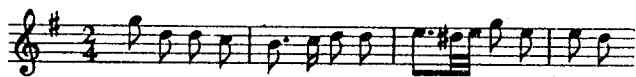
2. Off. pro omni festiuitate (Kvasice)



Případy takového syrrytmického vedení melodiky dvěma hlasy jsou však v Simonově díle zvláštností. Paralelní tercie a sexty staly se později v naší chrámové hudbě manýrou a základním stylotvorným principem hudby těch domácích skladatelů, kteří připravovali půdu vídeňskému klasicismu (Fr. X. Brixl). Simonova tvorba zůstala tomuto dobovému výrazu dosti vzdálena, třebaže se mu nedovedla zcela vyhnout.

Analýza Simonova hudebního projevu prokazuje, že v melodice dosahovali čeští skladatelé 18. století pozoruhodné vyspělosti a myšlenkového bohatství. Také Simon upoutává bohatostí melodického fondu. V melodice jeho offertorií nesetkal jsem se např. vůbec s typy, které by bylo možno odvodit ze společného základu a z příbuzného invenčního zdroje. Příklad, který uvádím, je snad jedinou výjimkou:

3. Off. pro festo Corporis (St. Brno)



4. Off. pro festo Scti Josephi (Kroměříž)



Příznačným znakem Simonovy melodiky jest její vzestup a sestup. Jeho melodické myšlení se rozvíjí takřka výhradně na podkladě diatonickém, při čemž jsou zpravidla vyloučeny náhlé změny vzdálených intervalových kroků. Vyskytnou-li se přece někdy, jako např. přímý skok oktávový, pak je to obyčejně

na začátku melodické myšlenky, takže klidný vývoj tónové linie není tím nikterak porušován:

5. Off. pro festo B. M. Dolorosac (Kroměříž)



V podobné funkci nalezneme u Simona kvintový zdvih, který rovněž někdy uvozuje jeho melodické myšlení. Častěji se však vyskytuje v sestupné formě a nejednou i uprostřed fráze:

6. Off. pro Dnica IV. Adventus (Kroměříž)



Jinak se Simonova melodika vyznačuje vesměs klidným pohybem a pozvolným vývojem ke krajním a vrcholovým bodům melodické linie. Pouze v koloratuře ariových oddílů je tento pozvolný diatonický pohyb rušen nesourodými prvky, které sem pronikají z koncertantního stylu nástrojové hry. Strmost a sestupy koloraturních pasáží jsou na několika místech vystřídány náhlými oktávovými skoky, nastupujícími zpravidla v závěru fráze anebo též uprostřed koloraturního rozběhu. Není to ovšem zvláštnost Simonovy skladatelské techniky. S obdobnými místy setkáme se nejen v chrámové hudbě jeho doby, nýbrž také a to velmi často, v ariích tvorby operní. Odtud vlastně tato technika, jež se brzy stala běžnou manýrou, pronikla do oratorní tvorby neapolských mistrů, kteří ji přenesli i na pole chrámové hudby. Podobného koncertantního stylu používali skladatelé zejména v sólových oddílech mešních skladeb, především v basových sólech. Z typů tohoto druhu vokální koloratury, kterou nalezneme u Simona zpravidla ve středních částech jeho offertorií, uvádím dva zvláště příznačné příklady:

7. Off. de Resurr. Domini (Kroměříž)



8. Off. pro Dnica Quadragesimac (Kroměříž)



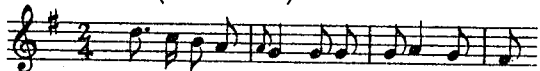
Druhý příklad je zároveň dokladem častého užívání sekvencí a posouvání celých melodií (např. mechanické překládání o jeden stupeň oběma směry). Melodická sekvence vedoucího hlasu jest jedním z nejtypičtějších znaků melodického myšlení v 18. století. Po této stránce bylo by možno uvést ze Simonova díla celou řadu příkladů, a to jak z melodiky vokální tak i instrumentální. Zejména v melodice nástrojů byla tato manýra velmi rozšířena, jak to ostatně odpovídalo koncertantnímu stylu sólové instrumentální hry.

Je však zajímavé sledovat povahu a vývoj Simonova melodického myšlení ještě s jiné stránky. Při sestavování melodických typů v alfabeta, který jsem vypracoval z melodického materiálu skladatelských offertorií, dospěl jsem k několika zajímavým zjištěním. Růst melodické myšlenky, který je u Simona usku-

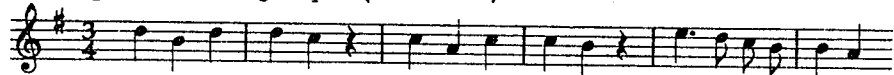
tečňován, jak jsem již uvedl, takřka výhradně na podkladě diatonickém, probíhá především směrem sestupným, což je pro melodiku tohoto skladatele příznačné. Vřadíme-li do skupiny těchto sestupných melodických typů i všechny členy sekvencové povahy, možno říci, že sestupná melodika je více než ze dvou třetin v převaze nad melodickými typy se vzestupnou obrysovou linií. Uvádím několik typických příkladů:

Sestupný melodický typ.

9. Off. de Resurr. Domini (Kroměříž)



10. Off. pro festo Scti Josephi (Kroměříž)




Vzestupný melodický typ.

11. Off. pro festo Scti Josephi (Kroměříž)

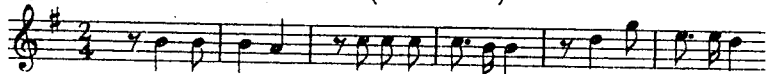


12. Off. pro festo Scti Martini (Kroměříž)



Tyto příklady ukazují zároveň diatonický ráz Simonovy melodiky. Sekvencový typ z jeho svatomartinského offertoria (př. č. 12), jehož melodická linie vyrůstá z několikerého opakování rytmické skupinky , je už dokladem primitivnosti kompoziční techniky. Výraz gradace a vzrušenosti vnáší do Simonovy melodiky vzestupná diatonická řada v rozpětí sexty, příznačná pro styl oratorních arií vyspělého baroku. Setkáme se s ní zejména v sekvencových melodických typech jako např.:

13. Off. pro festo B. M. Dolorosae (Kroměříž)

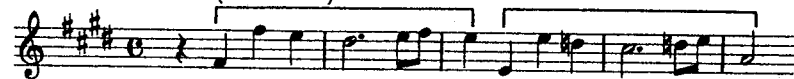


Sekvenci přísluší vůbec přední místo v Simonově melodickém projevu. Po této stránce začlenil se skladatel zcela do proudu své doby, i když si jinak dovedl uchovat právě v užívání tohoto prostředku, který v hudební tvorbě druhé poloviny 18. století se zvrhl v bezduchou a všední manýru, alespoň zčásti střízlivost a vkusnou vytríbenost barokního skladebného slohu.

Rozbor sekvencových typů jeho melodiky přivádí sice k nepřehledné řadě opakujících se útvarů a stereotypních floskulí, vždy však jest možno prokázat záměrnost užití tohoto konstruktivního elementu, který má nejednou i zajímavé účinky modulační. Simonova invence vylučuje zjev, který jest jinak velmi častý v hudební tvorbě tohoto stylového období, že totiž sekvence neznamená zpravidla nic jiného než umělé prodlužování melodické fráze. Průběh sekvencí děje

se oběma směry, kterými probíhá melodické myšlení, tedy směrem vzestupným a sestupným. Typy sestupné povahy jsou přitom poměrně častější, jak to odpovídá základnímu charakteru Simonovy melodiky.

14. Off. Levavi oculos (St. Brno)



15. Off. in C (St. Brno)



16. Off. pro Dnica quadragesimae (Kroměříž)

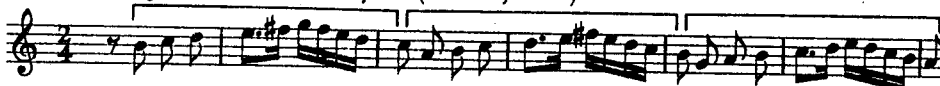


Rytmicky konstantní motivky, s jakými pracuje Simon při sekvencování vokální melodiky, vyskytují se zpravidla v jednoduchém opakování. Naproti tomu kolorovaná melodie sólových hlasů přináší bezprostřední sled motivky opakujících se vždy třikrát, při čemž jsou věrně zachovány rytmické hodnoty i intervalový postup tónové řady.

17. Off. in C (St. Brno)



18. Missa pastor. in G – Kyrie (Praha, NM)



V instrumentální melodice, přeplněné ostinně se opakujícími motivky, nastává příznačné drobení výrazu, vyznačené skupinkami nepřetržitě opakovaných triol, jak to vidíme též ve světské i v chrámové hudbě skladatelů klasického období. V nadměrném exponování tohoto prostředku možno spatřovat původ ariové koloratury a základ kadencových závěrů, které v 18. století staly slohovou zvláštností instrumentálních koncertů. V chrámových skladbách Simonových přechází tato manýra velmi často do melodiky vokální složky, takže mnohdy nelze ani stanovit mez, která by dbala sverázných znaků a technických možností lidského hlasu a hudebního nástroje. Ve vzájemném prolínání obou těchto v zásadě odlišných složek nutno spatřovat jeden z typických znaků hudební tvorby tohoto stylového období.

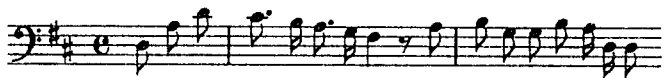
V instrumentální melodice přiklonil se Simon nejvíce ke konvenčnímu výrazu své doby. Všeobecně vžitá a běžně užívaná formule, které vyplynuly přímo z techniky nástrojové hry, nepředstavují v jeho díle nic nového. Mnohdy z těchto typů, jejichž vzory nutno hledat ve světských a chrámových skladbách Antonia Caldary a Joh. Jos. Fuxe, byly ještě v následující klasické periodě charakteristickými znaky kompoziční techniky. Je to především stylisace oktavového intervalu, kterou možno zachytit ve dvojím, zásadně odlišném zpracování. Stranou ponechávám všechny případy přímého oktavového kroku, s ni

miž se rovněž velmi často setkáváme (srov. např. č. 5). Stylistice tohoto intervalu je uskutečňována především rozložením durového kvintakordu; některý člen této tzv. naturální tónové řady se tu a tam vynechává.

19. II. Off. pro Dnica
quadragiesimae
(Kroměříž)



20. Off. de Resurr.
Domini
(Ibid.)



S melodickou manýrou tohoto druhu, jejíž původ lze spatřovat v technických možnostech tehdejších dechových nástrojů (clariny, naturální lesní rohy a pod.), pracuje takřka výhradně vokální melodika. Zejména jsou to vánoční mše a pastorální komposice vůbec, jimiž čeští skladatelé 18. století spolu s pozdější generací rožmitálského Jakuba Jana Ryby a telečského kantora Jana Kypky v první polovině 19. století právě po této stránce významně obohatili české melodické myšlení, třebaže melodický výraz jejich skladeb se postupem doby spokojil s několika stále se opakujícími typy. V Simonových pastorálních komposicích je najdeme v téže stereotypní formě; jaká vyznačuje melodiku jeho současníků.

21. Missa pastor. in G
(Praha, NM)



22. Off. pastoralis
(Kvasice)

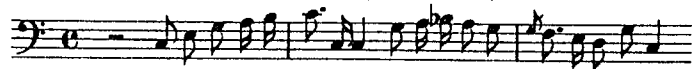


Technika této prosté stylisace oktávového kroku, vycházející z rozložení kvintakordu, přibírá záměrně ještě další členy diatonické tónové řady. Melodická myšlenka získává tak na určitosti a výraznosti, jak ukazuje příklad z jednoho Simonova offertoria. Zde již možno mluvit o umělé stylisaci, která vytváří jakýsi přechodný typ, směřující z vokální melodiky k melodice typicky nástrojové.

23. Off. pro festo Ascensionis (St. Brno)



24. II. Off. pro Dnica quadragiesimae (Kroměříž)



V instrumentální složce je stylisace intervalového kroku v mezích oktávy již umělejší, technicky složitější a minuciálně propracovaná. Melodická linie promítá se zde do stupnicových pasáží a tónových figurací, při čemž se zcela pravidelně setkáváme opět s technikou sekvencí a rytmicky konstantních útvarů. Původ této stylisace je zřejmě v nástrojové hře, především v bohatosti a rozmanitosti houslové techniky. Instrumentální stylisace oktávového kroku vyskytuje se nejen v částech, v nichž je vyhrazena této složce samostatná funkce, nýbrž i tam, kde doprovází sborovou a sólovou melodiku vokálních hlasů. Je to zpravidla na takových místech, kde liturgický text je přednášen sborem v syrryt-

micky vyhraněných útvarech, jejichž melodika je spíše recitací na vzájemně blízkých stupních. S touto klídnou a monotónní základní náladou, která je ještě zesilována ustrnulostí harmonické složky, ostře kontrastuje pohybově rušná a rytmicky živá nálada instrumentálního zvuku. Na takových místech dosahuje Simonovo skladebné umění přesvědčivého účinku. Je zajímavé, že ve struktuře této povahy objevíme i tečkované rytmy, s nimiž jsme se při rozboru Simonova melodického myšlení setkávali doposud velmi zřídka. Spatřuji v tom jeden z příznačných rysů skladatelových partitur a nový důkaz, jak se Simon dovedl soustředit na obor chrámové hudby, již věnoval svou tvůrčí činnost, nepřejímaje vnějších podnětů, které sem mohly pronikat ze světové hudební tvorby. I po této stránce představuje tedy skladatele, kterého nemůžeme tak zcela začlenit do řady jeho současníků na domácí půdě. V tvorbě této skladatelské generace, pokud se ovšem věnovala oboru chrámové hudby, lze totiž při melodickém rozboru ukázat na některé rytmické zvláštnosti, jejichž původ hledáme v instrumentální komposiční technice. Jednou z těchto zvláštností jsou právě tečkované rytmy, s nimiž se však u našeho skladatele setkáváme pouze v typech, náležejících instrumentální stylisaci oktávového kroku, a to vlastně jen v několika případech.

25. II. Off. pro Dnica quadragiesimae (Kroměříž)



26. Missa ex C Dona nobis (Praha, NM)

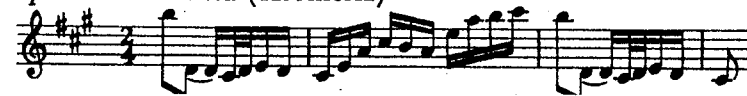



Zdůraznění rozdílu mezi vokálním a instrumentálním elementem, jak jsme je doposud mohli poznat na příkladech ze Simonova díla, je osobitým znakem tohoto skladatele. Vezmeme-li v úvahu ještě typy instrumentální melodiky, v nichž intervalové skoky přesahují hranici jedné oktávy, je tento rozdíl tím zjevnější. Vyskytují se jen výjimečně, a to v instrumentálních hlasech, ve vokální melodice je spojování vzdálenějších intervalových stupňů uskutečňováno vždy podrobně vypracovanou stylisací, nikdy přímo. Decimové kroky, s nimiž se někdy setkáváme v sólových partiích vokálního basu, jsou jedinou výjimkou z tohoto pravidla. Byly ostatně běžným zjevem v hudební tvorbě 18. století. Jak ukazují další příklady ze Simonovy instrumentální melodiky, mohou být těmito přímými kroky spojovány mnohdy intervalové polohy velkých vzdáleností. V užití tohoto prostředku, který je po stránce technické jistě zajímavý, není ovšem nic osobitého. Je to opět běžná manýra, kterou možno doložit četnými příklady z tvorby každého jiného skladatele tohoto stylového období.

27. Missa Scti Donati Kyrie (Kvasice)



28. Off. pro fine Adventu (Kroměříž)



Příklad ze Simonova adventního offertoria přináší rytmickou skupinku , jejíž melodické jádro je vyznačeno charakteristickým krouživým pohybem okolo jednoho tónu. Je to manýra (tzv. Hebung), s níž se setkáme především ve světské nástrojové tvorbě 18. století; odtud přešla do kompoziční techniky skladatelů chrámové hudby.

Podobných všeobecně rozšířených a běžně užívaných výrazových prvků nalezneme v Simonově melodické mluvě celou řadu. Pro zajímavost uvádím ještě příklad melodického typu tehdy hojně se vyskytujícího, který se vyznačuje modulací na sníženém VII. stupni s charakteristickým zakončením. Tento typ, objevující se původně v melodice italských skladatelů, doznívá jak v chrámové, tak i ve světské vokální tvorbě evropské ještě na konci 18. století:

29. Off. Levavi
oculos
(St. Brno)



Pokud jde o kadence, lze u našeho skladatele zjistit několik závěrů, které se stereotypně opakují. Simon zakončuje např. melodickou frázi velice často takovým způsobem, že k základnímu konečnému tónu směřuje ze VII. stupně hlavní tóniny:

30. Off. pro festo
S. Caeciliae
(Kroměříž)



Jiný typ, příznačný v Simonově době především pro vokální větu, je nápadný závěrečnou, rytmicky konstantní formulou sestupného směru. Setkáme se s ní takřka v každé sólové části Simonových skladeb.

31. Off. pro festo
Scti Josephi
(Kroměříž)



32. Regina caeli
(Kroměříž)



Třetí typ melodického závěru, který je tu nejpočetněji zastoupen, je tónová stylisace kvintového, případně oktávového kroku. Možno tu mluvit o jakési výrazové ustrnulosti, která je u oktávového tvaru stupňována ještě tím, že se tónová řada zcela mechanicky připíná k ustálenému rytmickému uspořádání. Tento typ, jehož vlastním znakem je diatonická sestupnost, těší se u Simona zcela zvláštní pozornosti. Vysvětlení nalezneme v přímé spojitosti tohoto melodického útvaru se skladatelským melodickým myšlením vůbec, které je převážně řízeno klesající tendencí.

33. Off. pro Dnica
III. Adv.
(Kroměříž)



34. Off. pro festo
Ascensionis
(St. Brno)



Významnou funkci má v Simonově melodice rytmický prvek. Je důležitým činitelem zejména při tvoření sekvencí a kolorатурních pasáží. Zasahuje všude mnohdy do samých základů melodického myšlení, jak lze prokázat na několika příkladech melodickej se synkopovanými tónovými útvary. Melodika tohoto druhu, označovaná v teoretické literatuře zpravidla jako „style lombardo“, není však u Simona hojněji zastoupena, třebaže jinak se s ní v naší skladbě pro dukci 18. století setkáme velmi často (především ve skladbách Fr. X. Brixli a jeho vrstevníků). Tyto výrazné melodické útvary jsou typicky instrumentální manýrou, jejíž původ možno odvodit z technických možností hry na smyčcové nástroje (přeměna smyků). Třebaže se Simonův skladatelský zájem upírá výhradně k vokální kompozici, přece tato rytmická figurace přešla z nástrojového skladatelského slohu, i když jen náhodně, též do jeho vokální věty. V samostatných instrumentálních mezihrách zjistil jsem dva typické příklady této synkopované melodickej:

35. Off. pro Dnica
in quinquages.
(Kvasice)



36. Off. pro Dnica
V. post Pent.
(St. Brno)



Je v tom zároveň další doklad Simonovy závislosti na dobové skladatelské technice. Ještě markantněji vystupuje synkopovaný útvar v melodice zpěvních hlasů. I zde jde však spíše jen o ojedinělé zjevy (viz č. 5 a 22).

Poměrně skrovnou úlohu má v Simonově tvorbě chromatika. V melodice jeho offertorií jsem ji zjistil toliko ve třech případech (Off. pro festo S. Cecílie, Off. pro Dnica III. Adv. a v Off. quadragesimale). Hluběji zasáhla do díla, které má v tvorbě Simonově ojedinělý význam.

Je to sepolkro „Affectus erga Christum in sepulchro“, zhudebnění známé latinské sekvence Stabat Mater ze 13. století. Části tohoto textu, za jehož autora je považován františkánský mnich Jacopone de Todi († 1306), použil Simon též ve svém Offertoriu pro festo Bmac Matris Dolorosae (v kroměřížské piaristické sbírce). Zmíněné sepolkro, které je vůbec nejrozlehlejším dílem skladatelským, vyniká vyspělou kompoziční technikou, zaujme vystižením nálady textové předlohy a bezprostředně zapůsobí soustředěným a dramaticky vzrušeným výrazem. Po slohové stránce je to typicky barokní projev z caldarovského okruhu mešní a oratorní tvorby. Chromatika tu zasáhla jednak do sborové vokální věty, zejména však — a to ve vyspělejší formě — do melodickej sólových hlasů:

37. Affectus (Kvasice)



Ze všeho, co bylo řečeno o závislosti Simonovy melodiky a o metodě jejího tvoření, možno vyvodit závěr, že tu nelze mluvit o samostatné, osobité skladební práci. Výsledný obraz Simonova skladatelského díla objevuje se nám jako odlesk kompozičního umění velkých dobových zjevů. Soustavně exponované sekvence, rytmicky ustálené formule, stereotypní útvary vokální koloratury a vracející se melodická závěry, které můžeme doložit četnými příklady zejména z díla Caldara a Fuxova, objevují se v hudební tvorbě velké většiny skladatelů této stylové epochy, a to mnohdy v doslovném znění. Skladatelská praxe se ustálila postupem doby dokonce na několika příznačných typech, z nichž některé přešly i do stylu potomního klasicismu. Je pochopitelné, že všechny tyto vžitě a víceméně nevědomky používané typy, které hudebně vědecká literatura označuje zpravidla jako *loci communes*, staly se hlavními výrazovými prostředky kompoziční techniky také u skladatelů českého původu. V 2. polovině 18. stol. neměli tito skladatelé velké tvůrčí vzory na domácí půdě, proto se opírali o cizí mistry, zároveň však využívali podnětů, které jim poskytovaly bohaté fondy domácí lidové kultury hudební. Také v Simonově díle se setkáváme s prvky, které jakoby byly ohlasem české lidové hudby. Platí to zejména o jeho pastorálních skladbách jako např.:

38. Missa pastor. in G (Praha, NM)



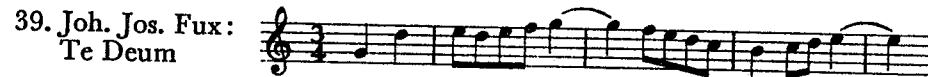
Hudebně historické studium nedospělo ještě ke spolehlivým a přesvědčivým výsledkům, aby mohlo na základě srovnávacího studia konkrétně vyjasnit styčné body, které předpokládáme mezi umělým skladatelským výtvořem a lidovou hudební kulturou. Pro poznání našich hudebních poměrů v obdobích slohového růstu baroka a klasicismu je tento problém tím zajímavější, že skladatelské generace 17. a 18. století příslušely vesměs prostým lidovým vrstvám a že se tedy vlastně hned od počátku své tvůrčí činnosti vyvíjely v živém a bezprostředním styku s lidovou písní a hudbou. Zejména podrobná slohová analýsa českých pastorálních skladeb z 18. století, v nichž tato bezděčná recepce lidových hudebních prvků nalezla zvlášť výrazné ztělesnění, vedla by jistě k zajímavým slohovým poznatkům, jež by osvětlily patrně i podstatu skladebního umění v smetanovském údobí.

Rozborem Simonova melodického myšlení jsme prokázali, že rozhodujícím činitelem je tu diatonika, která je východiskem skladatelovy melodické mluvy. Nedostatek chromatiky a sporadický výskyt tečkovaných rytmů jsou rovněž charakteristickým znakem Simonovy melodiky. Hudebně kritická analýsa Simonových offertorií mimoto ukázala, že jeho skladatelský projev je převážně homofonního založení, které povyšuje melodiku na předního výrazového činitele. Vyskytne-li se v Simonově díle také polyfonicky koncipovaná hudební věta, setkáme se i v ní se zcela zjevným zaměřením k melodickému elementu. Na základě těchto poznatků lze nyní provést konfrontaci jeho skladatelského projevu s chrámovou tvorbou významných dobových zjevů a se skladbami jeho současníků. Hudebně historická kritika vymezi tak zároveň Simonovo posta-

vení v české chrámové hudbě 18. století, prokáže stupeň jeho závislosti na dobových vzorech a určí kořeny a původ jeho skladatelského projevu.

Už dříve bylo řečeno, že Simon-melodik vyrůstal v přímé spojitosti s běžnou melodickou mluvou své doby. I když se snad nepodaří zjistit v jeho melodice přímé citáty z cizích skladeb, přece jen bude možno prokázat nápadnými shodami zřejmé ovlivnění cizími inspiračními zdroji. Na Simonovy melodické „*loci communes*“ a jeho výrazovou nepůvodnost jsem již upozornil. Zjištěn melodické typy a intervalové i rytmické manýry, soustavně se opakující v Simonově melodice, budou podkladem pro srovnání s melodikou chrámové skladeb jeho současníků i předchůdců; především však půjde o srovnání s melodikou chrámové tvorby neapolského původu, na niž čeští skladatelé 18. století vývojově a výrazově navazovali. Možno říci, že mezi melodickými typy Simonova projevu podaří se nám stěží objevit výraznější motiv nebo melodický obrat, k němuž bychom nenalezli paralelu v současné melodické mluvě.

K typům, jež jsou příznačné kvintovým zdvihem v začátku melodické myšlenky, lze uvést příklady z melodiky Ant. Caldara a Joh. Jos. Fuxe, odkud přešly do českých chrámových skladeb 18. století.



Jiný příznačný intervalový obrat, zjištěný v Simonově melodice, totiž scupný oktávový krok, není rovněž nic původního. Je to v jistém smyslu *locus communis* italské melodiky neapolského rodu a vyskytuje se především v sólové basové větě. Zasahuje buď uprostřed plynulé tónové řady anebo rázně zakončuje melodickou myšlenku. K příkladům ze Simonovy melodiky (č. 7 a 8) možno uvést obdobná místa opět z italské hudební tvorby:

42. Fux: Beatus vir.



43. Antonio Caldara: Dixit Dominus



K melodickým typům, vyznačujícím se diatonickým tónovým sestupem (č. 9), mohli bychom uvést řadu podobných případů z chrámových komposic

²¹⁾ Ve sbírkách hudebního archivu Moravského musea v Brně je soustředěno velké množství chrámových skladeb z 18. století od cizích i českých autorů. Tohoto materiálu jsem použil především pro srovnávací studium. Za jmény autorů skladeb, z nichž jsou citovány notové příklady, uvádím také v dalších poznámkách příslušnou signaturu. — Fux (A 1626), Haase (A 5777), Bixi (J VII/10), Brosman (A 5907).

²²⁾ Fux (A 1620), Caldara (A 1560).

18. století. Melodii tohoto tónového seskupení užívá kupř. s velkou oblibou ve svých skladbách strahovský benediktin Jan Loh. Öhlschlägel. Citát z jeho offeratoria Cantate Domino, který tu uvádím, je charakterisován synkopickým začátkem a typickou závěrečnou formulkou:

44. Öhlschlägel:
Cantate Domino

K Simonově sestupné melodice sekvencové povahy (č. 10) možno nalézt obdobná místa i v díle Mozartově. Ze soudobé domácí produkce postačí jako příklad hlavní téma z úvodního oddílu slavnostní mše od rajhradského benediktina M. Haberhauera:

45. W. A. Mozart: Messe in G Kyrie

46. M. Haberhauer: Missa sol. in C Kyrie

K melodickým typům se vzestupnou tónovou řadou (č. 11, 12) mohli bychom uvést opět řadu podobných melodických útvarů, jež byly v Simonově době všeobecně rozšířeny. Pro povšechné srovnání spokojíme se příkladem z chrámové tvorby Simonových současníků:

47. F. L. Gassmann: Missa in F Gloria

Melodiku sekvencové povahy našli jsme u Simona ve velmi početném zastoupení. Je to snadno vysvětlitelné u skladatele, jehož melodické myšlení se nedovědlo odpoutat od dobové hudební mluvy.

Soustavné uplatnění sekvencové techniky nalézáme v neapolské oratorní a chrámové hudbě, odtud přešlo užívání této melodické manýry s díly Caldaryvými a Fuxovými do našich zemí a významně obohatilo melodickou mluvu skladatelů. Bezprostřední opakování melodické fráze o tón výše převzala tehdejší skladatelská praxe zcela mechanicky do společného melodického majetku. Možno tu mluvit o nejrozšířenější melodické manýře v hudební tvorbě 18. stol.

48. Leon. Leo: Aria in E

49. Fr. X. Brixi: Off. cx. D

²³⁾ Öhlschlägel (A 6318), Mozart (Vyd. Ed. Peters, str. 7), Haberhauer (A 3160).

²⁴⁾ Gassmann (A 10.031).

50. Haberhauer: Missa sol. Gloria

Nadměrné užívání sekvencí mělo často i nepříznivé důsledky, jež postihovaly plynulost a výrazovou mohutnost melodického elementu. Tato melodická manýra zasáhla pochopitelně i složku harmonickou, která pod jejím vlivem poklesla na stereotypní, mechanicky opakované harmonické spoje. Přihlédneme-li s této stránky k melodice Simonovy vokální věty a srovnáme-li ji s melodikou chrámových skladeb italských z tohoto slohového období, objevíme zajímavý rozdíl. Možno říci, že to byla právě technicky prostá koncepce Simonova projevu, která předem vyloučila nadměrné užití sekvencí a dovedla se tak vyhnout mechanickému způsobu prodlužování a tříštění melodické linie. V jeho vokální melodice jsem se alespoň neseťkal s takovými případy, velmi častými např. u Caldary, kde sekvencovitě stylisovaná melodika působí mnohdy dojmem vyčerpání melodického zdroje. Motivy se u Caldary rozpadají ve zdrobnělé, rytmicky ustrnulé útvary. Vystupují zvláště často v jeho melodice nástrojové, především v rytmicky roztrášené houslové figuraci. Melodika Simonova není této povahy. K příkladům z díla Caldara a Pergolesiho, jež jsou zvláště typické, nenalezli bychom u Simona období:

51. Caldara: Dixit Dominus

52. G. B. Pergolesi: Stabat Mater

Pokud se Simon přidržel principu sekvencí také ve vokální koloratuře (č. 17, 18), dovedl opět zachovat potřebnou zdrženlivost a respektovat technické možnosti lidského hlasu. Pro srovnání se současnou domácí chrámovou tvorbou postačí příklad z díla Simonova odchovance P. Dam. Brosmanna. Početné tečkované rytmy, vyskytující se v jeho vokální koloratuře, jsou nesporně důsledkem vlivu instrumentální melodiky. Melodické typy tohoto rytmického členění vystupují u Simona velmi zřídka a také v jeho instrumentální melodice nejsou soustavně uplatňovány. V tom stojí Simon jako skladatel chrámové hudby stranou běžné skladatelské praxe, která si zpravidla ani neuvědomovala zásadní rozdíl mezi nástrojem a reprodukčními schopnostmi lidského hlasu.

53. Brosmann: Graduale

Pro příklady ze Simonovy instrumentální melodiky, v níž skladatel používal v hojně míře principu sekvencové výstavby, mohli bychom srovnání vynechat.

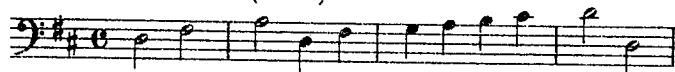
²⁵⁾ Leo (A 12.720), Brixi (A 4421), Haberhauer (A 3160).

²⁶⁾ Caldara (A 1560), Pergolesi (Vyd. H. M. Schletterer u Breitkopfa & Härtela, str. 18).

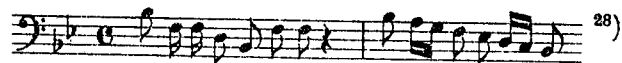
²⁷⁾ Brosmann (A 5906).

Skvence v nástrojové složce patřily totiž k běžnému způsobu skladebné práce. Postací, pročteme-li houslové party skladeb od různých autorů, a to z chrámového i světského oboru, abychom zjistili jejich vzájemnou podobnost a shodu. Zejména triolové členění nebo vkládání rytmicky konstantních skupinek jedné osminy a dvou šestnáctek jsou obecně rozšířeným způsobem vypracování instrumentální věty. Nápěvy, jejichž jádro tvoří oktávový interval, exponovaný v náznu členů durového kvintakordu, mají původ v technických možnostech instrumentální hry, především u nástrojů žestové skupiny. Časem se staly společným výrazovým prostředkem a z neapolské oratorní tvorby organicky vplynuly také do české hudební produkce. U italských mistrů se objevují zejména v ariových částech oratorií a jsou záměrně exponovány na místech dramaticky vzrušených. Uvádím dvě zvláště charakteristické ukázky:

54. Lco: S. Elcna al Calvario (1732)²⁸⁾

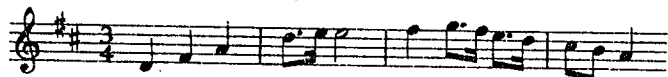


55. Caldara: Passione III. Aric

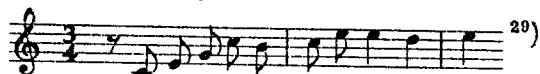


Na doklad všobecného rozšíření této melodické manýry v naší chrámové hudbě v 18. stol. možno upozornit na příklady z hudební tvorby Simonových současníků, Jana Lohelia z řehole benediktinské a Bern. Strouhala, příslušníka řádu cisterciáckého:

56. Lohelio: Motetto de Confessore



57. Strouhal: Missa in C Sanctus



K motivům ze Simonovy pastorální melodiky (č. 21, 22) dalo by se připojit mnoho paralel. Při oblibě, jaké se těšily pastorely a vánoční chrámové skladby u skladatelů – venkovských kantorů a varhaníků, je to zcela pochopitelné. Pro povšechné srovnání postací téma rožmitálského kantora Jakuba Jana Ryby:

58. Ryba: Pastorella in G



Tvoření melodie na základě oktávového kroku a odtud odvozených kroků akordických, jejichž sled je případně doplňován ještě tóny doškálnými, bylo v Simonově době něco tak obvyklého a samozřejmého, že je zbytečné uvádět doklady. Obdobnou situaci nalezneme také v melodice nástrojové, kde ovšem

²⁸⁾ Lco (Ot. Kamper I. c. str. 159), Caldara (VI. Helfert: Hudba na Jaroměřickém zámku, str. 167).

²⁹⁾ Lohelio (A 5804), Strouhal (A 13.040).

³⁰⁾ Ryba (A 5087).

tónová stylisace melodického myšlení je vyhraněna do umělejších tvarů než v melodice vokální. Bohaté rytmické členění a sekvencovitou posloupnost melodických útvarů můžeme podrobně sledovat zejména v houslových partech. Nápadnou podobnost s typy kolorované instrumentální melodiky, jež jsem uvedl ze skladeb Simonových (č. 25, 26), jasně prokazují tyto ukázky z tehdejší chrámové tvorby:

58. Hasse: Messe in C Gloria



59. Strouhal: Missa in C Kyrie

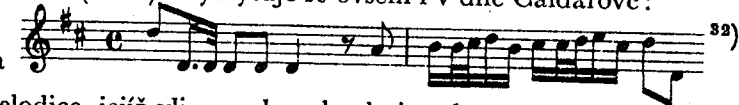


60. Bixi: Veni sancte Spiritus



Uvedený příklad z Brixeho, příznačný ostinálně opakovanou skupinkou zdobně rytmisovaných tónů, představuje melodickou manýru, která často přichází ve skladbách barokních i raně klasicistických. Je to opět, možno-li tak říci, melodický italismus. Ve skladbách Simonových jsme se s touto dobovou manýrou setkali rovněž (č. 28). Vyskytuje se ovšem i v díle Caldarově:

61. Caldara: Euristep, I. a



V nástrojové melodice, jejíž vliv zasahoval velmi podstatně také do vokální melodiky, objevují se velmi často typy, zajímavé bezprostředním vystřídáním vzdálených intervalových poloh. Rozsah oktávového kroku bývá překročen k decimě a nejednou se rozšiřuje až do rozmezí dvou oktáv. Takové melodické útvary se objevují ve zpěvných partech pochopitelně jen zřídka. Přímý intervalový krok decimy je nejčastějším zjevem jen ve vokální melodice sólové.

Pro srovnání s typy nástrojové melodiky nalezneme zvláště charakteristický případ u Caldary:

62. Caldara: Cantate, jubilate




K nejdůležitějším znakům Simonovy melodiky lze počítat závěrové formule jeho melodických myšlenek. Jsou takřka poznávacím znakem původnosti. Jde tu ovšem zase o všeobecně rozšířené a vžité melodické obraty, takže bychom mohli shromáždit velké množství melodických typů a to jak z děl klasiků (Haydn, Mozart), tak ze skladeb méně významných autorů. Sledujeme-li po této stránce organický růst melodického myšlení, jsme přivedeni znovu do prostředí italské hudební tvorby z konce 17. století a ze století následujícího, především do ovzduší neapolské skladatelské školy, odkud vyšly významné a plod-

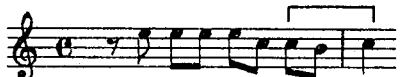
³¹⁾ Hasse: (Walth. Müller: J. A. Hasse als Kirchenkomponist, str. 149), Strouhal (A 13.040), Bixi (A 5757).

³²⁾ Caldara (VI. Helfert, I. c. str. 172).

³³⁾ Caldara (A 1557).

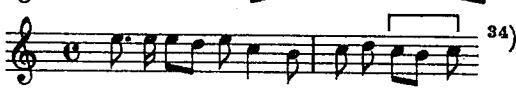
né podněty pro evropskou skladatelskou tvůrčí práci. Jsou to právě melodie tohoto druhu, které průkazně určují povahu a zařazení Simonova skladatelského projevu. Se zřetelem ke kadencním způsobům bylo možno stanovit tři skupiny příznačných melodických typů Simonových. Pro všechny však nalezneme vzory u italských skladatelů. Simonovo myšlení bylo těmito vlivy dokonce tak usměrňeno, že v některých případech můžeme přímo mluvit o napodobení. Zřejmé citáty cizího melodického majetku objevujeme ostatně též v díle Simonových současníků. Pro první skupinu melodických myšlenek, jejichž zakončení jsme u Simona vyznačili sestupem ze VII. stupně k základnímu tónu, možno stanovit tyto původní vzory z italské melodiky:

63. Leo:  Salve regina

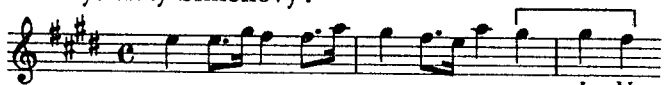
64. Caldara:  Cantate, jubilate

Z domácí chrámové tvorby:

65. Brixi: -  Salve regina

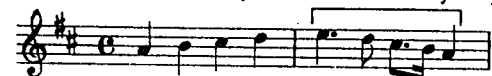
66. Strouhal:  Missa in C
Kyrie ³⁴⁾

Druhá skupina motivů, jež jsou charakterisovány rytmicky zvláště výraznou závěrovou formulí, je určena výslovně vokálnímu elementu. S melodiemi tohoto ražení setkáme se vůbec nejčastěji v tehdejší tvorbě. Jsou opět italské proveniencce a zasáhly intenzivně do melodického myšlení 18. století. Paralelní příklady ze soudobé domácí produkce v tomto případě vynecháváme; jsou stejného rodu jako melodické myšlenky Simonovy:

67. Leo:  Aria in E

68. Pergolesi:  Stabat Mater ³⁵⁾

Také pro třetí skupinu melodickou, u jejíchž členů je motivický závěr vyznačen povlnným diatonickým sestupem v rozsahu kvinty nebo oktávy, nalezní bychom v chrámových skladbách této doby hodně obdobných příkladů.

69. Scarlatti:  Aria de B. V. M.

70. Mozart:  Aria in Es ³⁶⁾


³⁴⁾ Leo (A 12.723), Caldara (A 1557), Brixi (A 6309), Strouhal (A 13.040).

³⁵⁾ Leo (A 12.720), Pergolesi (Vyd. Schletter, I. c. str. 21).

³⁶⁾ Scarlatti (A 1805), Mozart (Köchel-Anhang 111, A 4965).

Pokud jde o používání synkop a ligatur sousedních tónů (č. 35, 36), je to zase prostředek v tehdejší skladatelské praxi tak běžný, že by bylo zbytečné uvádět zde příklady.

Zbývá posoudit chromatiku a její funkční postavení v melodické mluvě 18. století. Bylo již řečeno, že Simonova melodika jakožto složka veskrze diatonického založení nedovedla se v tomto směru přizpůsobit melodickému myšlení velkých skladatelských vzorů. Citáty z velkopátečního sepolkra (č. 37abc) jasně prokázaly, že chromatika zasáhla do Simonova invenčního zdroje jen zcela výjimečně. Analýza melodického myšlení 18. století vede naproti tomu k poznání, že chromatický element byl významným usměrňujícím činitelem melodiky. Skladatelská tvorba navazovala zcela logicky na organický vývoj melodického myšlení, který v předcházejících stoletích, zejména v období benátské kompoziční školy, vedl k záměrnému zdůraznění chromatického živlu. Toto nesporné obohacení melodické řeči bylo tehdy motivováno potřebou silnějšího, stupňovaného výrazu. Častý výskyt chromatiky v melodice neapolských skladatelů je tudíž vývojově snadno vysvětlitelný. S melodikou tohoto zaměření setkáme se nejčastěji v italské tvorbě oratorní (sinfonia), kde melodická i harmonická chromatika dosahují značné dokonalosti. Podněty z tohoto prostředí zasáhly plodně i do hudby chrámové. Ve srovnání se skladatelskou produkcí té doby je chromatická melodika Simonova, jak ukázal rozbor jeho melodického projevu, na nízkém stupni. Příklady z díla Pergolesiho a Mozarta mohou tu býti zvláště přesvědčivým dokladem stejně jako citát z melodiky Frant. Tůmy, skladatele českého původu a českého školení (Boh. M. Černo-horský):

71. Pergolesi:  Stabat Mater

72. Mozart:  Missa in B
Gloria

73. Fr. Tůma:  Litaniac Laurct.
Salus infirmorum ³⁷⁾

Kritika Simonovy melodiky vede k obdobnému výsledku, jaký vyplynul z jejího rozboru. Nemůžeme tu mluvit o samostatném, osobitě melodickém projevu, neboť téměř každá jeho melodická myšlenka nese určitý znak nepůvodnosti. Simonovo myšlení je ve svém vzniku i vývoji ve spojitosti s melodikou současných skladatelských zjevů, pokud se jejich tvorba dotýká chrámové hudby, a vedle toho v přímé závislosti na melodice skladatelů neapolské školy. V duchu těchto vzorů píše Simon své melodie a přejímá dobové melodické manýry, takže v jeho projevu sotva nalezneme osobitě, vlastní tóny.

Představuje skladatelský typ konservativního založení. Prolínání stylotvorných prvků dozrívajícího baroka a vznikajícího klasicismu jsou pro jeho dílo zvláště příznačné. Tato slohová dvojakost projevuje se především v Simonově melodickém myšlení a výrazně usměrňuje i jeho harmonickou představivost. Podněty a vlivy cizích skladatelských zjevů, které v 17. a 18. století intenzivně

³⁷⁾ Pergolesi (uvedené vyd., str. 34), Mozart (Köchel 275, A 1501), Tůma (A 3816).

zasahovaly do vývoje české hudební skladby, zanechaly v jeho díle výrazné stopy. Odtud skladatelský projev Simonův postrádá znaků původnosti a tvůrčí osobitosti. Příznačným rysem Simonovy melodické mluvy je diatonické usměrnění, které vylučuje zásah chromatického živlu. Několik melodických typů tohoto zaměření, které se tu přesto vyskytují (velikonoční sepolkro), jsou zcela ojedinělým zjevem. Diatonicky uklidněná melodika, která nejlépe vyhovuje přirozené koncepci a technické povaze vokální věty, je v díle Simonově hlavním nositelem výrazu. O melodicě specificky instrumentální nelze tu mluvit. Analýsa melodické složky umožnila stanovit několik typů s charakteristickými znaky vzájemného poměru intervalových poloh a postupů, rytmicky konstantních figur a příznačných zakončení melodické myšlenky. Nedostatek tečkovaných rytmů v průběhu tónových řad a převaha typů se sestupnými intervalovými postupy objevuje se při výsledném hodnocení jako jediný charakteristický a osobitý znak Simonovy melodiky, která přijímala podněty především z italské hudební tvorby. Skladatelská škola neapolská a italsky ovlivněná generace vídeňských skladatelů z okruhu Caldara a Fuxova zanechaly zřetelné stopy v melodické mluvě českých skladatelů 18. století. U Simona byly tyto vlivy zvláště patrné v melodicě sekvencových postupů, v koloratuře a v charakteristických závěrech melodií. Vlivy českého prostředí, pokud je vůbec lze vzít v úvahu (lidová píseň a hudba), objevují se v melodicě jeho offertorií jen v náznaku.

JAN RACEK:

Příspěvek k otázce „mozartovského“ stylu v české hudbě předklasické*)

Vynikající český hudební vědec prof. dr. Vladimír Helfert poukázal již v svých stěžejních dílech o českém hudebním baroku a klasicismu, že otázka tzv. „mozartovského“ stylu v české hudbě předklasické je jedním ze závažných problémů české hudební vědy.¹⁾ Je to nesporně jedna z otázek základního významu, neboť se dotýká celé další řady musikologických problémů, které má mnohem širší dosah než úzce lokální. Vždyť tu nejde snad jen o problém zmácnění Mozartova skladebného stylu na české půdě nebo o vztah české hudby k dílu Mozartovu, ale především o problém přípravy a vzniku Mozartova stylu v první polovině 18. století a tím ovšem i o slohové předpoklady, z nichž vyroste vídeňský klasicismus Haydnův a Mozartův.

Po objevených studiích Helfertových a po badatelském výzkumu české hudby 18. století, prováděném příslušníky Helfertovy brněnské musikologické školy jakož i po stále nových objevech pramenného materiálu, je dnes již velmi pravděpodobné, že se v českých zemích vytvořily dějinné, společenské, slohové i hudebně historické předpoklady k bezprostřednímu a nadšenému přijetí všech projevů vídeňského hudebního klasicismu, především skladebného díla Mozartova.²⁾

Je třeba si však hned z počátku uvědomit, že by bylo krajně nevědecké a dokonce i pošetilé, kdybychom mechanicky a bezduše vyhledávali snad ty nebo ony vlivy v díle tak geniálního skladatele jakým je W. A. Mozart. Naopak tato studie chce především poukázat na tvůrčí velikost Mozartovu, zkrátka na to, jak jeho umělecký zjev doslova vyrůstá z celé hudební atmosféry doby, jak svými velkým tvůrčím zásahem tuto dobu hudebně přetváří a dotváří v novou uměleckou skutečnost, jak vtiskuje této době základní slohový moztartovský profil.

* Tato studie byla přednesena ve zkráceném německém znění dne 8. června 1956 na mezinárodním hudebně vědeckém kongresu ve Vídni (Internationaler musikwissenschaftlicher Kongress Wien—Mozartjahr 1956), který se konal v přednáškových sálech vídeňské univerzity od 3. do 9. června 1956.

¹⁾ Vladimír Helfert upozornil na tento závažný problém jmenovitě ve svých dvou základních dílech o českém hudebním baroku: *Hudební barok na českých zámečcích* (Praha 1916) a *Hudba na jaroměřickém zámku — František Miča 1694—1744* (Praha 1924). Tuto otázku řeší Helfert také ve studii *Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform* (AfMw. VII, 1925, 117—146) a ve stati *Zur Geschichte des Wiener Singspiels* (ZfMw. V, 1922—1923, 194—209). Z jiného hlediska pojednává o tomto problému ve svém dvousvazkovém nedokončeném díle *Jiří Benda* (1. sv., Brno 1929, 2. sv., Brno 1934) a v úvaze *Prákopnický význam české hudby v 18. století* (v publikaci *Celá naše země Evropě a lidstvu*, Praha 1939). Jan Racek se dotýká této otázky v knize *Česká hudba od nejstarších dob do počátku 19. století* (Praha 1958, zvl. na str. 127—8, 143—6) a v předmlouvách k jednotlivým svazkům pramenné edice starší české hudby *Musica Antiqua Bohemica*, která postupně vychází v pražském Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

²⁾ Pramenný materiál české hudby předklasické a klasické je postupně vydáván v kritické edici *Musica Antiqua Bohemica* (zkratka MAB), která vychází za redakce prof. dr. Jana Raceka ve Státním nakladatelství v Praze. Dosud vyšlo tiskem 35 svazků. Množství dosud nepublikovaného materiálu k české hudbě předklasické je uloženo v hudební oddělení Národního muzea v Praze, zvláště v hudebně historickém oddělení Moravského muzea v Brně, kde je také centrální evidence hudebních bohemičtích a moravských ze zahraničí a z celého území Čech a Moravy (autografy, opisy, tematické lístkové katalogy a filmové snímky).