

1724.<sup>3)</sup> neboť v této opeře účinkoval hr. z Questenberku a je tedy jisto, že byla známa také v Jaroměřicích. Volba těchto dvou oper doporučovala se také tím, že Mitridate je opera sborová, kdežto Euristeo ryze solistická.

Z opery Fuxovy vybrána *Costanza e fortezza* z r. 1723, jejímuž provedení v Praze byl hr. z Questenberku přítomen.<sup>4)</sup>

Ze současných operních intermezzů přibrána dvě zachovaná intermezza Caldaraova a Orlandiniovo slavná a v době Mičových často hrané intermezzo „Bacocco e Serpilla“.<sup>5)</sup>

Z Caldarovy sepulkrovské literatury použito zde především jeho slavného *La Passione di Gesù Christo, Signor Nostro* z r. 1730 na text Metastasiův, jež patřilo k nejrozšířenějším sepulkrům, a hr. z Questenberku si toto Caldarovo dílo tak oblíbil, že ještě r. 1736 vyjednával o jeho opis. I když je pozdější nežli zachované Mičovo sepulkro (1727), jest přece pro tehdejší vídeňské sepulkro typické a tudíž porovnání s ním poučné.<sup>6)</sup> Z Caldarova sepulkra, které Mičovi mohlo být známo již r. 1727, zvoleno *Morte e Sepoltura di Christo* z r. 1724 na text Fozioův, tedy z téhož roku, kdy proveden Caldarův Euristeo.<sup>7)</sup> — Z mimocaldarovské literatury sepulkrové přibráno pro srovnání ze starého klasického sepulkra Draghiovo *La Virtù della Croce* z r. 1697.<sup>8)</sup> Ze sepulkra, jež vyrůstá přímo z Draghia a jež Mičovi mohlo být známo, vybráno M. A. Zianiovo *Il Sepolcro nell'Orto* z r. 1711 na text Silv. Stampigliův.<sup>9)</sup> Téhož roku byl totiž Miča ve Vídni v hraběcí kapele. Ze sepulkra doby Mičovy přibráno ještě mimo uvedená díla Caldaraova Fuxovo *Il fonte della Salute* z r. 1721 jakožto typické sepulkro této doby.<sup>10)</sup>

Z gratulačních kantát k porovnání vzaty dvě, jichž skladatelé náleželi vedle Caldary k nejoblíbenějším vídeňským komponistům této doby. První z nich, Frant. Conti, byl také v Jaroměřicích dobře znám, takže znalost jeho kantáty *Cantata allegorica* z r. 1720 můžeme pro Jaroměřice aspoň pravděpodobně předpokládati.<sup>11)</sup> Vedle ní zvolena typická Porsileova kantáta *Il Giorno felice* z r. 1723.<sup>12)</sup>

<sup>3)</sup> Part. mscr. tamtéž (17184). — *Euristeo*, Drama per Musica da rappresentarsi nell'Imperial Pallazza da Dame e Cavalieri . . . — L'Anno 1724. — Viz o tom „Hudební barok“, str. 170.

<sup>4)</sup> Viz Hudební barok str. 170 vydání v D. Ö. T. XVII.

<sup>5)</sup> Caldaraova intermezza ve Dvor. Knih. ve Vídni (17634) v part. mscr. Partitura jména Caldaraova neuvádí. Mantuaniův katalog výslovně však zaznamenává Caldaru jakožto skladatele. Ostatně hudba nenechává na pochybách, že autorem je Caldara. — Orlandiniovo intermezzo tamtéž (17740) v part. mscr. O otázce autorství viz v dalším.

<sup>6)</sup> Part. mscr. ve dvorní knih. ve Vídni (18205). — *La Passione di Gesù Christo, Signor Nostro*. Componimento Sacro per Musica, applicato al suo Santissimo Sepolcro . . . L'Anno 1730.

<sup>7)</sup> Part. mscr. tamtéž (17120). — *Morte e Sepoltura di Christo*. Oratorio, cantato nell'Augustissima Capella della Sacra Cesarea Cattolica Real Maestà di Carlo VI. — L'Anno 1724. Poesia di D. Franco Fozio, Musica di Antonio Caldara.

<sup>8)</sup> Part. mscr. tamtéž (1888).

<sup>9)</sup> Part. mscr. tamtéž (19131).

<sup>10)</sup> Part. mscr. tamtéž (18190). — *Il Fonte della Salute*, aperto dalla Grazia nell'Calvario. Componimento sacro cantato al Santissimo Sepolcro di Christo, La sera del Venerdì dell'Anno 1721. — Jméno Fuxovo zde není uvedeno, ale autorství jeho zjištěno již L. Köchelem (293).

<sup>11)</sup> Part. mscr. tamtéž. — Viz Hudební barok, str. 185.

<sup>12)</sup> Part. mscr. tamtéž (17630).

Ale srovnání Mičových skladeb vyžadovalo vedle děl, které časově předcházely, také i těch, která byla v Jaroměřicích známa z doby po roce 1735, z kteréhožto roku zachováno je poslední celistvé dílo Mičovo. Z těchto děl stala se přístupná: Bioniova *Issipile*, jež provedena v Jaroměřicích r. 1737, Ricc. Broschiova *Merope*, již si dal hr. z Questenberku zaslati z Parmy r. 1736 a konečně Briviův *Demofoonte*, jenž proveden v Jaroměřicích r. 1738 s Mičovými balety a ariemi.<sup>13)</sup>

Vedle těchto přímých srovnávacích pramenů použito ovšem řady pramenů nepřímých, které budou citovány na příslušném místě.

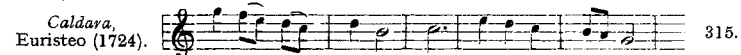
Poměr Mičových skladeb k uvedeným pramenům je dvojnásobný. Buď běží o vyslovené citáty, anebo o všeobecné shody (*loci communes*). V prvním případě možno mluvit o konkrétním vlivu určitého skladatele, v případě druhém běží o povšechný italism hudby Mičovy.

Postup této hudebně-historické kritiky odpovídá postupu rozboru díla Mičova, a sleduje tedy dispoziční předcházející analýze.

## Skupina I.

Kdo se jen trochu seznámil s melodikou současné operní hudby, ví, jak základní motivky této skupiny — prostý sestup z V. do I. stupně — jest zde častý, ba dokonce všední. Proto nalézáme pro Mičovu melodiku této skupiny řadu melodických paralel, namnoze velice přílehlých.

Při tom dlužno mít dobře na zřeteli, že tento melodický motiv náleží k nejrozšířenějším „*locis communibus*“ v současné hudbě, takže nutno pohlížeti na shody s Mičovou melodikou nikoliv výlučně jako na citáty. Miča zde jednoduše pluje zcela v proudu současného hudebního výrazu. Přejímá jednu z všeobecně rozšířených, a zároveň i hodně obehnaných, ba triviálních hudebních myšlenek. Na doklad toho slouží několik temat z blízkého okolí Mičova, jež jsou v těsném vztahu k prvnímu oddílu této skupiny. Tak na př. Caldara užívá tohoto motivu způsobem dosti půvabným. V Euristeu (1724) v III. aktu je thema 6. arie v I. díle následující:



Podobně ve své opeře Mitridate (1728) užívá téhož thematicu ve 3. arii IV. aktu (I. díl):



Motiv ten hraje úlohu také i ve skladbách z let pozdějších, které již na zachovaná díla Mičova nemohla mít vlivu. Tak na př. v Briviově

<sup>13)</sup> Všechny tři partitury chovány jsou v mscr. archivu spolku „Musikfreunde“ ve Vídni. Partitura Briviovy opery pochází z Jaroměřic a pravděpodobně „*Issipile*“ a „*Merope*“ rovněž.

Demofoonte, jež proveden byl v Jaroměřicích r. 1738, vyskytuje se motivy dosti často, na př. ve formě:



anebo v téže opeře ve znění určitějším, a to ve 4. scéně IV. aktu:



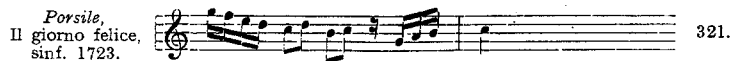
Z hudby z blízkého okolí Míčova postavit lze možno řadu temat, jež jsou Míčově melodie bližší, nežli zde uvedené.

První oddíl, jehož základem jest sestup všech pěti tónů, jest v Míčově okolí zastoupen velmi četně. Tak číslo 1–3 jest téměř citátem těchto myšlenek:



Jsou to temata z děl vesměs starších, nežli první nám zachované dílo Míčovo (1727). Shoda záleží v sestupu kvintovém, jež po dosažení I. stupně sestupuje ještě na citlivý tón. Že právě tyto shodné znaky nalazíme u Caldary a Fuxe, tedy u dvou mistrů vídeňských, není zajisté náhoda.

Ještě nápadnější je téměř slovná shoda následujících dvou temat s čís. 3 této skupiny:



V obou zde uvedených tematech je shoda v části A a to nejen melodická, nýbrž také rytmická, takže zde máme co činiti s citátem. U Porsilea ale přistupuje k tomu ještě další shoda v části B, takže zde v prvních třech čtvrtích se motiv Porsileův úplně shoduje s motivem Míčovým. Oba zde uvedené citáty jsou chronologicky starší, tudíž citát u Míči jest tím pravděpodobný.

<sup>1)</sup> Toto thema jest oblíbeno již koncem 17. stol. v instrumentální hudbě italské. Arc. Corelli na př. užívá ho v kontrapunktickém zpracování ve 4. sonátě da chiesa à tre z r. 1683 (adagio) v a-moll. (Joachim-Chrysander: Les Oeuvres de Arcangelo Corelli, I., str. 25.)

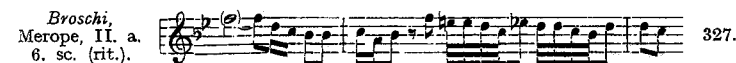
Také charakteristický skok z I. do VI. stupně, jež jsme u této skupiny konstatovali,<sup>2)</sup> má četné obdoby v současné hudbě. Poukazují na thema Fuxovo, jež melodickým i rytmickým spádem téměř slovně se kryje s čís. 6:



Druhý oddíl této skupiny, vyznačující se vypuštěním tónu IV. stupně, má taktéž své obdoby. Jako vzor pro celou skupinu mohou sloužiti tyto dva citáty z Caldary:



Jak Míča byl v pravém slova smyslu naplněn tehdejší italskou operní melodikou, svědčí nápadná shoda tohoto citátu s čís. 16:



Nejen základní motivy, nýbrž i melodický závěr je zde zcela shodný. A přece Broschiova opera Merope provedena byla v Jaroměřicích mnohem později nežli Míčova opera „L'origine di Jaromeriz“ (1730). Kromě toho nedá se předpokládati, že by snad Broschi znal Míčovo dílo. Je zde zajímavý doklad „putující melodie“ v operní hudbě této doby, ale současně i doklad toho, kterak Míča byl odchován italskou hudbou, že dovedl psáti zcela v duchu této hudby a to do té míry, že dokonce psal melodie, jež ve slovném znění objevují se později v Itálii.

Konečně dlužno v této skupině uvést motiv Caldaráův, v němž vyskytuje se charakteristický sextový rok. Tím zároveň přibližuje se

<sup>2)</sup> Viz čís. 5, 6 a 7.

<sup>3)</sup> Tento melodický krok stává se v pozdější hudbě italské manýrou, zvláště ve Vídni. Tak Gius. Bonno (1710–1780) užívá často téhož melodického obratu:



viz Eg. Wellesz, Giuseppe Bonno, S. I. M. 1910, str. 408).

toto thema čís. 5, 6 a 12 předchozího oddílu a zároveň jest v úzkém příbuzenstvu s čís. 32.

*Caldara, Morte e Sepoltura, ar. Mar. Madd., 2. d., rit. 1724.*  328.

Pro siciliánový rytmus v této skupině dokladem je opět Caldara. Melodický spád je zde sice poněkud odlišný nežli v čís. 22, ale rozhodně měl zde Míča předlohu tohoto tenkrát tak oblíbeného rytmu.

*Caldara, Mitridate, I. a. 6. ar. (rit.) 1728.*  329.

Pro 3. a 4. oddíl možno přinést jediný těsný doklad k č. 30. Nemůžeme ovšem v tomto případě tvrdit, že by jej Míča převzal, neboť týká se drážďanského kapelníka J. D. Heinichena (1683–1729) ale v každém případě tato paralela ukazuje, že ono thema, zdánlivě naivní a spontánní, bylo rozšířeno i jinde. Heinichen ve své kantátě „Quanto siete fortunate“ pracuje s thematem

 330.

kteří tedy je s naším čís. 30 téměř totožné.<sup>4)</sup> Z přímého srovnávacího materiálu možno uvést pro tento oddíl pouze dvě themata na doklad, že také tento oddíl není v Míčově melodice ojedinelý.

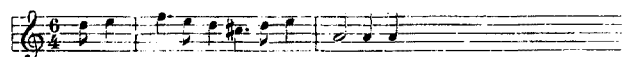
*Caldara, Euristeo, III. a. 6. ar. (2. d.) 1724.*  331.

*Caldara, Mitridate, II. a. 4. ar. (rit.) 1728.*  332.

<sup>4)</sup> Ostatně právě tato melodie, zdánlivě původní není vlastním majetkem Caldarovým. Jest variantem mnoha podobných themat, jež se vyskytují před Caldarem. Tak na př. Al. Scarlatti má ve své Rosaře následující exponovaný motiv v rit. i v ari:



(citováno dle vydání v Eitnerových Publikacích, str. 209). Tento motiv pak nalézá zvláště ve Vídni obliby a přetváří se zde ve formu nahoře citovanou. Tak u Jiř. Muffata vyskytuje se ve znění, jež je tomuto Caldarovu velmi blízko:



(Thema č. 19. Muffatova Florilegium Primum. Viz Rietschovu edici v D. Ö. T. svaz. I. 2).

<sup>5)</sup> G. A. Seidl: Das Leben des Hofkapellmeisters Johann David Heinichen (Lipsko 1913), themat. katalog skladeb, str. 67, čís. 138.

Taktěz 5. oddíl má své všeobecné paralely v současné hudbě. Nejblíží celé této skupině je thema, jež se objevuje r. 1727 u skladatele, o němž nemáme dokladů, že by ho Míča znal. V Bened. Marcellově Ariadně vyskytuje se totiž tento motiv:<sup>6)</sup>

*Bened. Marcello, Arianna (Kl. výt. str. 177)*  333.

Příbuznost s celým oddílem 5. jest značná, a zvláště čís. 31–32 jsou k tomuto thematu v těsném svazku. A přece nelze předpokládati, že Míča znal Ariadnu.


Také Caldara užívá této myšlenky na př. ve formě:

*Caldara, Mitridate, V. a. 3. ar. (1. d.) 1728.*  334.

*Tamtéž, I. ar. 2. ar. (2. d.)*  335.

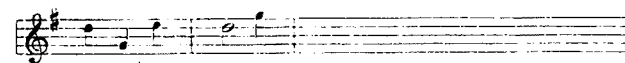
Zvláště druhý citát jest melodicky blízký čís. 34. Také zde názvuk na Caldara jest chronologicky přípustný. Jest to opět z četných všeobecných melodických obrátů této doby, jež byl rozšířen téměř u každého italského skladatele a jež jest přejímán i do hudby pozdějších mistrů.<sup>7)</sup> Pro Míču jest to novým důkazem italismu jeho hudby.

Také pro 6. oddíl možno přivést řadu paralel z cizích skladatelů. Tak čís. 38, jež vyniká zdánlivou naivností výrazu a mohlo by svědět k tomu, spatřovati zde osobní projev Míčův, má svůj vzor již u Al. Scarlattia:<sup>8)</sup>

 336.

<sup>6)</sup> Cituji dle klavírního výtahu Chilesottiova v Biblioteca di Rarità Musicali (4. sv. Ediz. Ricordi).

<sup>7)</sup> Ze současníků nalézáme jej na př. u drážďanského Heinichena (1683–1729), jež v jedné své sonátě užívá tohoto znění, jež je blízko Míčovu čís. 36 a 37:



(Seibl, Heinichen, str. 88). — Z pozdějších skladatelů uvádím na př. Gius. Bonna, u něhož vyskytuje se často tatáž melodická myšlenka v tomto znění:



Eg. Wellesz (Gius. Bonno, S. I. Mg. XI. 408) poukazuje na tento motiv Bonnův a myslí, že je osobním majetkem jeho. Motiv ten však Bonno přejímá od svých předchůdců, (Srovn. s tím též čís. 32 u Míči.)

<sup>8)</sup> E. J. Dent: Alessandro Scarlatti, his life and works, str. 99.

Také pro čís. 44–47, v nichž mohl Míča ukázati stupeň své melodické tvorivosti, měl před sebou četné vzory. Uvádím jen málo dokladů zároveň na důkaz, jak bylo možno uvnitř této skupiny vytvořiti melodie daleko jednodušší a obsažnější, a jak právě zde ukazuje se Míčova melodická omezenost. Tak z děl značně starších jest zde úryvek z Franc. Contia, pracovaný na základě kvintového sestupu:

*Conti,*  
Cantata allegorica, I. ar.  
(rit.) 1720. 337.

Zvláště ale typický příklad popěvku, jenž náleží do tohoto oddílu, jest následující místo z Caldary:

*Caldara,*  
Euristeo, II.  
a. 9. ar. (rit.)  
1724 335.

Tento příklad obzvláště ukazuje rozdíl melodické tvorby Míčovy a Caldary, jenž patřil k hlavnímu vzoru Míčovu. Kdežto Míča nedostal se ve svých thematech nad šablonu, vytváří Caldara svěží popěvkovou melodii.

Z Caldary můžeme dále uvést příklad, jenž Míčovu thematu jest blízký. Thema:

*Caldara,*  
Mitridate, I.  
a. 2. ar. (l. d.)  
1728. 339.

stojí v blízkém příbuzenství k čís. 46 Míčovy skupiny, a to jednak hlavním melodickým motivem, jednak modulačním spádem.<sup>9)</sup>

Zbývající menuet (čís. 48) jest asi osobním majetkem Míčovým, neboť není možno nalézt ve srovnávacích pramenech proň analogie.

## Skupina II.

O základním skupinovém thematu platí zde ve větší míře to, co bylo řečeno o předchozím. Jest to jeden z nejrozšířenějších melodických obrátů v současné hudbě, bez ohledu na místo a na spojitost.<sup>10)</sup> Jest proto přiro-

<sup>9)</sup> Tento modulační passus jest u Caldary častý. Tak na př. v jeho La Passione di Gesù Christo z r. 1730 má v l. A., 4. arii toto místo:

<sup>10)</sup> Není na tomto místě možno dáti podrobné doklady o rozšíření tohoto thematu. Poukazuje zde jen na některé významnější. V operní hudbě italské char-

zeno, že Míča přejal také v plné míře i tento „locus communis“ současné italské hudby. Dle toho dlužno pohlížeti na Míčovy vzory. V širším slova smyslu každý motiv této skupiny jest vzorem Míčovým, jakožto „locus communis“ současné hudby, ale touto cestou bychom nikam nedospěli. V této skupině musíme hleděti toho, abychom vyšli jednak z děl Míčovi blízkých, jednak abychom našli analogie co nejprilehlejší pro různé varianty. Neboť protože původní skupinový motiv jest melodicky stále týž a nepřipouští valné změny, není možno s určitostí ukázati, kde dlužno hledati přímý vzor a kde všeobecně rozšířený motiv. Tato nesnáze ale odpadá při variantech — ať rytmických nebo figuračních — které vykazují různou formu, a pro něž možno hledati určitější vzory.

Na doklad toho, jak skupinového thematu bylo i ve Vídni užíváno, služtež aspoň stručné příklady vybrané z našich srovnávacích pramenů, kdy mladý Míča žil ještě ve Vídni na dvoře hraběte z Questenberku. V té době slyšel zde toto thema Zianiovo:

*Ziani,*  
Il Sepolcro nell  
orto, ar. I. 49 a.,  
1711. 340.

Když pak v Jaroměřicích dostává se ve styk s Caldarovou hudbou, slyšel zde opět totéž thema téměř nezměněně.

*Caldara,*  
Euristeo, III.  
a. 4. ar. (l. d.)  
1724. 341.

*Caldara,*  
Mitridate, IV.  
a. 5. ar. (l. d.)  
1728. 342.

Při tom všechna tato uvedená themata vystupují exponovaně v celé arii, takže tím více se musila vřít v Míčovu paměť, nehledě k tomu, že s tímto thematem mohl se setkat kdekoliv jinde. Přirovnáme-li pak s uvedenými

akteristicky jest zastoupen na př. u Scarlattia. V jeho Rosauře (I. akt 1. sc., 2. d.) jest na př. tento motiv:


(citováno dle vydání v Eitnerových Publikacích, str. 119). Celá neapolská škola pak užívá této myšlenky často. Tak na př. u Pergolesia hraje důležitou úlohu v jeho ariích, na př. v jeho opeře Lo Frate Nnammorato (1732) jest celá arie „se il foco mio“ vystavena na tomto motivu (viz Radiciotti, G. B. Pergolesi str. 66). I jinde je u něho tento motiv dosti častý (srvn. d' Arienzo, Die Entstehung der komischen Oper, str. 110 a 112).

ukázkami I. čís. skupiny u Miči, vidíme v tom zřejmé napodobení tohoto italského motivu.<sup>11)</sup>


Jednoduché vytěžení ze základního motivu tak, jak je spatřujeme u Miči v čís. 52—63 vyskytuje se často v současné hudbě. Zvláště nápadná je shoda následujících úryvků z Reinharda Keisera, s nímž se poprvé setkáváme v této souvislosti:

R. Keiser,  
Jodelet, str. 25,  
rit. 1. ar. 1726.  343.


Taméz,  
str. 95, rit. i ar.  344.

Taméz,  
str. 135, rit.  
i ar.  345.

Zvláště druhý a třetí příklad různými synkopami jsou blízké Mičovým čís. 62 a 63. U Caldary tentýž motiv vystupuje v poněkud jiném zdůraznění, ale stále ve formě, která Mičovým tematům jest blížká:

Caldara,  
Euristeo, III.  
a. 2. ar. (2. d.)  
1724.  346.

Také formu siciliány v tomto tematě tak, jak ji spatřujeme u čís. 51, nalezl Miča u Caldary již r. 1724.

Taméz,  
I. a. 6. ar. rit.  347.

Pro Mičovo čís. 58 můžeme postavit obdobu ve Fuxově tematě, které právě tak jako u Miči zakládá se na figurování prvního stupně způsobem v obou případech podobným:

Fux, Fonte  
della Salute, ar.  
Guis. (1. d.)  
1721.  348.

<sup>11)</sup> O rozšíření tohoto tematě v současné hudbě svědčí také toto thema drážďanského Heinichena z jedné jeho kantáty:




Je to úplná shoda s prvním čís. této skupiny u Miči (Seibl, Heinichen, str. 74, čís. tematě 171).

<sup>12)</sup> Mimořádně poukazuje na shodu v prvních dvou taktách s Beethovenovou klav. sonátou, op. 26, As-dur, thema var.

<sup>13)</sup> V prvním taktu jest tato melodie shodná též s 9. čís. třetí skupiny Mičovy.

Tentýž princip figurace, jen v jiném rytmickém znění, jest proveden také v čís. 61 u Miči. Také zde měl Miča své vzory. Uvésti možno opět Caldaru, jehož citované thema jest v prvním taktu téměř slovně shodné s tematem Mičovým, zakládajíc se na téže melodické i rytmické metodě:

Caldara,  
Euristeo, III.  
a. 5. ar. (1. d.)  
1724.  349.

Ostatně Miča zde opět napsal thema čistě italské, takže opět předstihl rodilé italské skladatele v tomto tematě. Tak se opět stalo, že za několik let uslyšel v Broschiově opeře Merope proveden v Jaroměřicích své vlastní thema, a to ještě ve dvojnásobném znění:

Broschi,  
Merope, Sinf.,  
menuet.  350.


Broschi,  
Merope, II. a.  
5. sc. (rit.)  351.

Z nich druhé je Mičovu tematě bližší, nežli první; jest to téměř slovně jeho kopie v prvních sedmi osminách prvního taktu.

Mičovo čís. 64, jež jest význačné jednak těžkým nástupem V. stupně, jednak figurací I. stupně jdoucího od III. stupně k I., má vzor opět v Caldarově tematě:

Caldara,  
Mitridate, III.  
a. 2. ar. (rit.)  
1728  352.

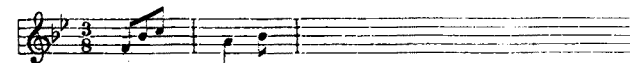
Pro další čísla tohoto oddílu (čísl. 65—69) můžeme postavit společný vzor Fuxův, jenž jest se základní myšlenkou shodný:

Fux, Fonte  
della Salute,  
Peccat. ostin.  
e cont. duett.  
1721.  353.

V celém tomto oddílu nenalezli jsme tedy ani jediného tematě, jež by nemělo v současné hudbě svůj vzor.

Pro srovnání se současnou hudbou zajímavá jsou čís. 70—71. Jest to opět thema v této době do značné míry rozšířené a oblíbené. Setkáváme se s ním nejen v italské hudbě, nýbrž také u Bacha a u jiných současných německých skladatelů.<sup>13)</sup> Také ve Vídni nalezlo toto thema obliby a roz-

<sup>13)</sup> Ze současných uvádím drážďanského Heinichena, jenž v jedné své koncertní arii pracuje s tímto tematem:



(Seibl, Heinichen, temat. katalog str. 65 čís. 127). Reinh. Keiser užívá téhož tematě

šíření. Zde je také poznal Míča a přejal do své melodiky zcela beze změny. Tak u Porsilea vystupuje již r. 1723 v tomto znění:

*Porsile*,  
II giorno felice.  
sinf. 1723. 354.

Ale nejen Porsile, také Caldara má týž motiv v téže formě:

*Caldara*,  
Euristeo, II.  
a. I. ar. (ritt.  
i I. d.) 1724. 355.

*Caldara*,  
tamtéž II. a. 3.  
ar. (I. d.) 356.

Dlužno dodat, že podobně jako u Porsilea, také u Caldary temat těchto užito v míře exponované v celé příslušné arii.

Pro čís. 72–76, která figuraci I. stupně rozšiřují v samostatnou melodickou linii, možno přinést paralely rovněž těsné. Setkáváme se zde zároveň s novým dokladem, jak opatrně dlužno souditi o zdánlivém původním rázu té neb oné melodie. Nahoře bylo upozorněno na naivní a vroucí ráz melodie čís. 72 a bylo poukázáno, že zde jeví se při prvním postřehu vlastní tóny Míčovy, vyrostlé z jeho naivní, prosté a lidové zbožnosti. Ale ani této melodie není možno ponechat Míčovi. V Zianiově Sepolckru, jež provedeno ve Vídni právě v době Míčova pobytu, vyskytuje se totiž tato melodie:

*Ziani*,  
II sepolcro nell'  
orto, I. 50 b.  
1711. 357.

Také další členové mají své obdoby v současné hudbě:

*Schürmann*,  
Ludovicus Pius,  
str. 128. 358.

*Caldara*,  
Mitridate, II.  
a. I. ar. (rit.)  
1728. 359.

První citát, jenž se přibližuje k čís. 74 a 75, jest opětným dokladem, kterak Míča si osvojil výrazové prostředky současné hudby; vzat je ze skladatele, o němž není zpráv, že by jej Míča byl znal.<sup>14)</sup>

Čís. 77–82 nepřinášejí v této skupině nic nového, není tedy třeba stavěti pro ně paralel.

ale bez kvartového nástupu, ve II. větě sinfonie opery Prinz. Jodelet (viz vydání v Eitnerových Publikacích). Nejvýrazněji vyskytuje se toto thema u J. S. Bacha, na př. ve fuze G-moll z Temperov. Klavíru, I díl.

<sup>14)</sup> Citováno dle vydání v Eitnerových Publikacích, str. 188.

### Skupina III.

Základní motiv této skupiny jest opětný „locus communis“ současné operní hudby, jenž jest snad nejrozšířenější z našich skupinových motivů. Kdo se seznámil jen trochu s melodikou italské hudby této doby, co chvíli setkal se s tímto thematem. Zvláště mladá neapolská škola přejímá tuto jednoduchou melodickou linii mezi své oblíbené výrazové prostředky, takže odtud přechází tento motiv z díla na dílo, z mistra na mistra a stává se společným melodickým majetkem italské opery až do polovice stol. 18.<sup>15)</sup> Italskou operní hudbou dostává se také do Vídně, kde přejímá tento motiv nejen Caldara, nýbrž i J. J. Fux, jenž se zde neubrání kouzelnému kruhu italské hudby přes svůj houževnatý odpor proti ní. Zde pak poznává toto thema Míča, jenže ve formě ztrnulé a stereotypní.

Zde není možno podati jednotlivé doklady o rozšíření tohoto motivu ve Vídni. Nutno se omeziti na příklady zvláště přílehlé se srovnáním Míči se současnou hudbou.

Ve stereotypní rytmické formě, jak jsme poznali u Míči v čís. 87–92, objevuje se thema u Caldary velice často. Tak na př. v Euristeu (1724) v II. aktu v 9. arii vynoří se ke konci I. dílu třikrát za sebou v průvodu houslí. Proto nemělo by smyslu citovati jednotlivé doklady. Také u Fuxe setkáváme se častěji s touto stupnicí tak na př.:

*Fux*,  
Costanza, str.  
129, 1723. 360.

Zde tedy měl Míča všude vzorů dost a také se přičinil, aby z nich vydatně vytěžil. Jen že Míča vytěžil z nich pouhým nápodobením, ale nijak se nesnažil přejaté thema dále přetvářeti. Souvisí to se stereotypností jeho melodiky, kterou jsme již dostatečně poznali. Že Míča měl příležitost v této skupině podati daleko bohatší varianty, svědčí tyto příklady z Caldary, vzaté z r. 1724:

*Caldara*,  
Morte e sepoltura, II. ar.  
Centur. (rit.)  
1724. 361.

<sup>15)</sup> Jest to zvláště Leon. Leo a Pergolesi, kteří uvádějí tento motiv do své hudby. Radicciozzi (G. B. Pergolesi, str. 59. v pozn.) poukazuje na postupnou stupnici v Leově oratoriu *S. Elena al Calvario* (1732) a v téhož Gratias s 5tihlasé mše. U Pergolesia vystupuje ještě častěji, a to v operě *Salustia* (1731) v arii „Per queste amare lacrime“ a na mnohých jiných místech (viz Radicciozzi, str. 55 a násl., 87, 93, 96 a 102, kde citovány jsou příklady). Z neapolské opery přechází pak na sever a žije zde ještě dosti dlouho. Tak na př. ještě C. H. Graun r. 1752 užívá tohoto motivku ve stereotypní formě:

*Graun*, Orfeo,  
I. A. úvodní sbor.  
rit.) 1752.

(citováno z Manusc. Partit. v král. bibl. v Berlíně).

*Caldara*,  
tamtéž II., ar.  
Maria di Giac.  
(rit.) 362.

*Tamtéž*  
I., duet Nicod.  
a Giuss. (rit.) 363.

*Caldara*,  
Euristeo, III.  
a. 8. ar. (rit.)  
1724. 364.

Že melodie čís. 100–101, vystavené na oktávovém sestupu, nebyly v této době nic neznámého, svědčí tyto dva příklady, jež na Mičova zachovaná díla neměla přímého vlivu.:

*Schürmann*,  
Ludovicus Pius,  
str. 76. 365.

*Broschi*,  
Merope I. a. 7.  
sc. (rit.) 366.

Celá tato skupina u přirovnání k dílům zde uvedených skladatelů jest poučná pro poznání metody melodického výběru u Miči. Miča zde přestává na kopírování nejprimitivnějších melodických forem, spokojuje se tím, že tyto melodicky jednotvárné útvary vtěšnává do rytmického vzorce zcela šablonovitého, nenamáhá se, aby se aspoň trochu pokusil o bohatší linie melodické, aby aspoň trochu se vymanil ze své melodické stereotypnosti a přiblížil se svým vzorům. Mičův vybírá si ze svých vzorů jen nejprimitivnější melodické formy, temata bohatší a cennější nechává stranou. Ale i tam, kde užívá Miča svého stereotypního, rytmického i melodického vzorce, mohl s tímto materiálem tvořiti melodie obsažnější. Dobrým příkladem jest zde Pergolesi. U něho vyskytuje se skupinové thema téměř v téže rytmickém vzorci jako u Miči. V průvodu však okrašluje různými figuracemi toto thema, takže tím dojem jest obohacen.<sup>16)</sup>

#### Skupina IV.

Základní thema této skupiny v té formě, jak je vidíme v čís. 1–2, jest opět v současné hudbě operní oblíbené, třeba ne v té míře jako předchozí. Již u Scarlattia vyskytuje se na příkl.:

*Al. Scarlatti*,  
La Rosaura,  
str. 185. 367.

<sup>16)</sup> Srovn. arii „Per queste amare lacrime“ z opery Salustia (Radiciotti, str. 55 a násl.).

Doslovnou shodu s Mičovým motivkem vykazují Schürmannovy melodie:

*Schürmann*,  
Ludov. Pius,  
str. 73. 368.

*Tamtéž*,  
str. 115. 369.

Jest v tom důkaz, že tento motiv jest opětným „locus communis“ současné hudby, neboť vyskytuje se zde v díle, jež Mičovi nemohlo býti známo. Shoda jest nápadná, že by mohla sváděti k tomu, považovati tyto příklady za přímé vzory Mičovy.

Je ovšem přirozené, že tak rozšířené thema dostalo se i do melodické zásoby vídeňských skladatelů, takže Miča měl opět hojně příležitosti poznati je a převziti:

*Porsile*,  
Il Giorno felice,  
4. ar. (rit.)  
1723. 370.

*Fux*, Costanza  
str. 205, rit.  
i l. d. 1723. 371.

Není tedy pochyby, že skupinové thema této podoby Miča přejal ze svých vídeňských vzorů. Že ale Miča slyšel u vídeňských skladatelů tato temata i v jiné podobě svědčí tato místa:

*Fux*, Fonte  
della Salute I.,  
ar. Pecc. ostin.  
(1. d.) 1721. 372.

*Caldara*,  
Morte e Sepolt.,  
ar. Centur (rit.)  
1724. 373.

Jako všude, tak také zde dal Miča přednost formě primitivnější, a pomínil ušlechtilejší znění Fuxovo a ráznější Caldarovo.


Nad míru zajímavý příspěvek k posouzení nepůvodnosti Mičovy melodiky jsou následující tři zjištěné citáty v této skupině. Zde není možno mluvit již o povšechném výrazovém materiálu, zde jediné vysvětlení je v převzetí určitých melodických motivů.

<sup>17)</sup> Ostatně v tomto znění (skok z V. stupně do dol. citlivého tonu) rozšířeno je thema i mimo Vídeň. Opět možno uvést Schürmanna:

*Schürmann*,  
Ludovicus Pius  
(str. 22., rit. a ar.)

První případ týká se čís. 104. V tom znění, jak jej vidíme u Míči, zdálo by se při prvním pozorování, že to je osobní majetek Míčův. Melodie vyniká prostotou, zdánlivě lidovým rázem. Ale tato nehledaná melodie jest zcela ocitována z Caldary. V téhož dvou intermezech „Cuoco e Madama“ objeví se toto thema:



Třeba podotknouti, že v této arii vystupuje thema exponované v ritornelu i ve zpěvu, takže hned při prvním poslechnutí se vryje ve sluch svým rázem. Také třeba uvážiti, že tato melodie jest, aspoň v Caldarově znění, ne-li ojedinelá, tedy jistě nadmíru vzácná.<sup>18)</sup> Její svěžest, která nemálo spočívá na lehkém rytmickém vzorci  musela býti Míčovi při prvním poslechu nápadná.

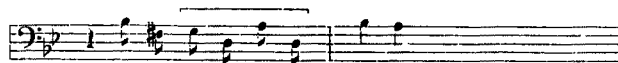
Caldarovo intermezzo je nedatováno, a roku přesně určití nelze. Přece ale nutno považovati Caldarovu melodii za prvotní a to z tohoto důvodu: Jak již na první pohled patrně, jest v Caldarově rytmické formě tato melodie čistě intermezzového rázu. Laškovně poskakování vždy na V. stupeň a zpět znamenitě vystihuje text této arie. Jest to čistě intermezzový deklamační efekt, když k citované melodii zpívá Madama: „a dispetto, dispetto, dispetto, dispetto. . . .“. Také čistě melodický charakter tohoto místa, s bezstarostným veselým rázem, svědčí neklamně o intermezzovém původu. Jest proto Caldarova melodie prvotní.<sup>19)</sup> Míča tedy tuto melodii přejímá. Jest ale charakteristické, že této melodie intermezza nerozpakuje se užití ve slovném znění v oratoriu. Tím také vysvětlíme si poněkud odchylný ráz této melodie v Míčově znění. Ponechati rytmus Caldaráv přece jen Míča v díle oratorním nechtěl. Zjednodušil tedy melodii tím, že odstranil Caldaráv rytmus a užil rytmu rovného.<sup>20)</sup>

<sup>18)</sup> Existují ovšem v současné operní melodice některé obdoby, ale jsou to obdoby vzdálené, než aby mohly se přidružiti k uvedenému thematic. Tak na př. v Bioniově *Issipile* vyskytuje se toto thema:



<sup>19)</sup> Proto dlužno položití pro toto Caldarovo intermezzo chronologickou hranici ante quam rok 1727, z něhož jest přejata melodie Míčova.

<sup>20)</sup> Tato melodická manýra, vracející se ke společnému tonu, byla u Caldary oblíbená. Tak v Euristeu (II. akt, 7. ar., 2. díl) užívá jí takto:

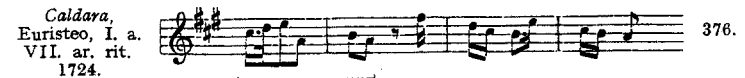


Druhý citát vzat jest z Fuxe, a týká se čís. 110. Víme sice, že tato melodie vyrůstá logicky z předchozích themat ale ve formě čís. 110 nalézáme ji zároveň u Fuxe:



Že Míča tento Fuxův motiv znal, není pochyby, neboť vzat je ze slavné korunovační Fuxovy cpery, která rozvířila tolik tehdejší hudební poměry. V Jaroměřicích byla jistě „Costanza e Fortezza“ známa, neboť hr. z Questenberku byl přítomen jejímu provedení v Praze.<sup>21)</sup> Dále třeba upozorniti, že u Fuxe tento motiv vystupuje neobyčejně exponované, neboť Fux užívá ho jakožto motivu k fugované práci.<sup>22)</sup> Ostatně motiv sám o sobě má tolik svéráznosti, že již tím musil se vryti v hudební paměť Míčovu.<sup>23)</sup>

Třetí vyslovený citát této skupiny přivádí opět ke Caldarovi a týká se čís. 116. Jak víme, jsou varianty čís. 116—118 již nejzazší z celé této skupiny, takže jimi ocitáme se již mimo skupinu. Zvláště ale čís. 116 jest v celé Míčově melodice ojedinelé, nesouvisí daleko tak organicky s ostatními členy této skupiny, jak je u ostatních čísel. Vysvětlení je v tom, že je to doslovný citát. Dokonce i tonina je ponechána z tohoto Caldarova thematic:



Také harmonický podklad přejal Míča zcela věrně z Caldary, jak ukazuje použití paralelních sextakordů v prvních dvou čtvrtích II. aktu.

Dotakem k této skupině třeba ještě uvést paralelu k čís. 114 a 114. Nemáme zde co činiti s novými melodickými útvary a proto mohli bychom se uspokojiti s předchozími paralelami. Ale přece možno i zde uvést doklady, že také tyto varianty nebyly v současné hudbě neznámé. Tak již u Ziania r. 1711 setkáváme se s melodickou myšlenkou, jež spočívá na kvintovém vzestupu s vynechaným druhým stupněm:



Ostatně pro čís. 115 poznali jsme vzor přílehlější u Schürmanna v čís. 368, kde shoda v prvních dvou taktech je úplná.

<sup>21)</sup> Viz o tom „Hudební barok“, str. 182.

<sup>22)</sup> Viz tuto arii ve Welleszově vydání v D. Ö. T. str. 73.

<sup>23)</sup> Ostatně toto thema možno v současné hudbě nalézt i jinde. Drážďanský Heinrichen (1683—1729) užívá ho v jedné arii své opery *Hercules* (srovn. Seibl, Heinrichen, 1913, str. 65).



## Skupina V.

Původní motiv této skupiny, tak jak jej spatřujeme u Míči, je značně rozšířen v současné operní hudbě, takže tento motivek nutno považovati opět za „locus communis“ současné hudby. Míča přejal jej z vídeňských skladatelů a to především opět z Caldary. Že Caldara toto thema znal, svědčí to, že se s ním setkáváme v témže znění r. 1728, tedy současně s Míčou:

*Caldara, Mithrid. III. a. 6. ar. (rit.) 1728.*  378.

Vedle toho ale možno toto thema doložit i u skladatelů vzdálených, v dílech, jež Míča nemohl znáti. Tak Pergolesi v Buffě „Il geloso scherzito“ má v andantinu sinfonie tutěž myšlenku ve formě:

 379.

Také pro další varianty této skupiny možno položit příslušné paralely. Tak čís. 124 se svým charakteristickým sextovým krokem z dolního V. do horního III. stupně má své vzory jednak u Fuxe, jednak opět u Caldary:

*Fux, Costanza, str. 214. rit. i ar. 1723.*  380.

*Caldara, Eurist. Licenza (rit.) 1724.*  381.

Čís. 125 má slovnou obdobu v prvních dvou taktích s tímto thematem Matteisovým:

*Matteis, Ballet v I. a. Euristea, 2. menuet 1724.*  382.

Z ostatních výrazných variantů této skupiny třeba uvést čís. 128. Melodický smysl jeho zakládá se jednak na sestupu z I. do V. stupně a opětným návratu, jednak v sestupu z II. stupně do stupně V. Pouhý skok a návrat jest v tomto thematu:

*Fux, Fonte della Sal. II., Pecc. ostin. (rit.) 1721.*  383.

<sup>24)</sup> Melodické jádro tohoto thematu jest oblíbenou frází v letech pozdějších. Tak na př. Broschi užívá jí ve znění, jež je blízko znění Míčovu i Fuxovu:

*Meropce I. A. 3. sc., 1. d.*  384.

Druhý znak — příbrání II. stupně — vyskytuje se v motivu Caldary:

*Caldara, Euristea, II. a. 4. ar. (rit.)*  384.

a ještě zřetelněji v různém rytmickém motivu Contiově:

*Fr. Conti, Cantata allegorica, 2. ar. rit. 1720.*  385.

## Skupina VI.

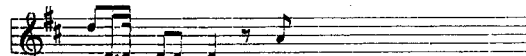
Je málo výrazná do té míry, abychom zde našli některého člena, jenž by vynikal svéráznější melodikou. Oktávové kroky a z nich vyvozené kroky akordické, jsou něco tak běžného v současné hudbě, že bychom mohli tuto skupinu pominouti. Původního v ní není nic a ani nemůže být. Přece ale na důkaz, že v blízkém okolí Míčově byly takové melodické typy rozšířeny, buďtež uvedeny některé doklady:

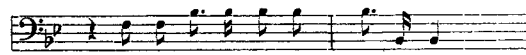
Čís. 1 nejbližší stojí tento úryvek z Caldary:


*Caldara, Mithrid. V. a. 4. ar. (rit.) 1728.*  386.

O citátu u Míči není zde možno mluvit, neboť Caldaryv motiv je o rok starší, ale je v tom důkaz, jak takováta themata byla v této době běžná a jak si je Míča dovedl osvojiti.

Právě u Caldary setkáváme se s řadou těchto themat, jež jsou blízka čís. 1 a 2, na př.:

*Caldara, Euristea III. a. 1723.*  387.

*Taméz, II. a. 3. ar. (rit.)*  388.

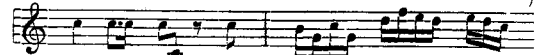
*Taméz, II. a. 3. ar. (1. d.)*  389.

Ostatně, že tyto motivy nebyly nic nezvyklého v současné italské operní hudbě, svědčí to, že se s nimi setkáváme velice často v dílech skladatelů, kterých Míča nemohl znáti. Tak na př. Marcello má v sinfonii své Ariadny myšlenku:

*B. Marcello, Arianna, sinf. 1727.*  390.

<sup>25)</sup> Citováno dle vydání Chilesottiova (Milán, Ricordi).

Také v pozdějších letech jest tohoto motivu všude dost. Tak Míča sám se s ním setkal později v Jaroměřicích v Broschiově „Merope“:

*Broschi,*  
Merope II.  
a. 8. sc. (rit.)  391.

Jediný výrazný motiv této skupiny je čís. 132 a 133 svým energickým nástupem z dolního V stupně do horní oktávy a hned na to následujícím krokem oktávovým. Zdálo by se tedy, že snad zde jest osobní majetek Míčův. Ale i tento motiv hraje častou úlohu v současných operách, zvláště u skladatelů vídeňských, odkud přejímá jej Míča do své melodické zásoby: Tak na př. u Caldary vystupuje ve shodném znění s čís. 132 a 133 v této formě.

*Caldara,*  
Gesù presentato  
nel Tempio.  
— 1735.  392.

Ostatně již r. 1728 setkáváme se u Caldary s týmž motivem:

*Caldara,*  
Mitrid. II.  
a. 3. sc. (rit.)  
1728.  393.

Týž motiv s oblibou vyskytuje se také u Fuxe, kde hraje právě pro onen energický nástup úlohu jakéhosi válečného motivu, na př. v této podobě:

*Fux,*  
Costanza  
str. 51. 1723.  394.

*Tamtáž,*  
str. 17.  395.

V poněkud zeslabeném znění — oktávový skok je změněn v skok kvartový nebo sextový — jest toto thema opět časté ve Vídni, na př.:

*Caldara,*  
Mitrid. III.  
a. 4. ar. (rit.)  
1728.  396.

*Fux,*  
Costanza,  
str. 238, rit.  
i sbor.  397.

Také s tímto motivem setkal se Míča v Jaroměřicích po roce 1735 a to v Bioniově „Issipile“. Zde ale kvartový nástup změněn je v melodii I. skupiny, jinak ale význačný oktávový skok je ponechán:

*Bioni,*  
Issipile, I. a. 3.  
ar. (rit.)  398.

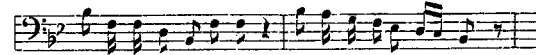
<sup>26)</sup> Viz Hugo Goldschmidt, die Lehre von der vokalen Ornamentik, příloha str. 40.

Proto Míčova čís. 132—133 nutno považovati za themata ve vídeňské operě často užívaná.

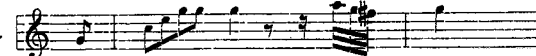
Stylisace oktávového kroku, jak se s ní setkáváme u Míči v čís. 134, není nic původního; vyplynulo to z instrumentální (houslové) techniky. Kromě toho v současné hudbě často se setkáváme s podobnou instrumentální stylisací, na př. v této podobě:

*Broschi,*  
Merope, sinf. I.  399.

Vokální stylisace téhož oktávového kroku — rozložený akord — jak jí užito v Míčových čís. 135—141, jest něco tak obvyklého nejen v hudbě této doby, nýbrž i v době předchozí, že zde postavití četnější paralely není možno. Proto stačí jen výběr, vzatý z blízkého okolí Míčova.<sup>27)</sup>


*Caldara,*  
Passione I, 3.  
ar., 1730.  400.

*Broschi,*  
Merope, I. a. 4.  
sc. (rit.)  401.

*Bioni,*  
Issipile, sinf. I.  402.

\*

Stejnou měrou, jako v předchozích skupinách, viděti je možno italský ráz Míčovy melodiky ve skupině druhých ariových dílů. Při prvním pohledu mají tyto melodie tolik jistoty v rytmice i melodicce, tak určitě vyhraněný charakter, že to svádí k soudu o původnosti těchto themat. Hudebně historická kritika ale ukáže zde pravý opak. Míča zde přímo tone v melodicce italských oper. Právě motivy rázu Míčova byly v italské operě té doby neobyčejně oblíbeny. Tato typická úsečná melodika druhých dílů ariových jest něco, co objevuje se také již v italské operě z druhé polovice 17. stol. Tak na př. Franc. Provenzale má ve své operě „Il schiavo di sua moglie“ z roku 1671 tuto frázi:

 403.

<sup>27)</sup> Melodie, spočívající v rozloženém akordu, jsou obecným výrazovým prostředkem v ariích neapolského oratoria při místech zvláště vzrušených (Schering, Geschichte des Oratoriums, 183—184).

<sup>28)</sup> Cituje H. Goldschmidt (Francesco Provenzale, S. I. Mg. VII., str. 613).

Melodie tato, jak na první pohled patrně, má všechny typické znaky Míčových uvedených melodií. Mohla by se ve slovné shodě vyskytnouti u Míči a nijak by nezarážela.<sup>29)</sup> A přece dělí tuto melodii od děl Míčových doba 60 let.

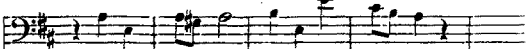
Hledáme-li v Míčově okolí, najdeme překvapující doklady, že právě tato melodická skupina udržovala se v Míčově době stále při životě. Miča odtud prostě čerpal, nápodobil, zcela tak, jako v předchozích skupinách. Jest ale nápadno, že s těmito typickými melodickými myšlenkami setkáváme se skoro výlučně u Caldary. Nikoliv Fux ani Porsile ani Conti — Caldara jest to skoro výlučně, jenž zde sloužil Míčovi za pramen. Je to zároveň poučné pro poznání Caldary melodiky; u něho starý melodický typ, jak jsme jej poznali u Provenzalea, dosahuje ve Vídni největšího rozšíření, takže se stává skutečnou manýrou. Vyskytuje se sice tato melodička i u jiných skladatelů té doby, ale vliv Caldary byl zde rozhodně největší.<sup>30)</sup> Uvádím zde paralely zvláště přílehlé, aby vysvitl pramen Míčovy melodiky.

Míčova čís. 144 a 145 a zvláště 148 mají vzory tyto:

*Caldara*,  
Euristeo, II.  
a. 3. ar. (2. d.)  
1724. 404.



*Caldara*,  
I. intermezzo.  
1. ar. 405.



Čís. 148 jest svým celkovým melodickým charakterem blízká tato melodie Caldara:

*Caldara*,  
Mítrid. III.  
a. 2. ar. (2. d.)  
1728. 406.



Čís. 150 má svou paralelu v melodii, jež je sice v Dur, ale má všechny znaky uvedeného čísla:

*Caldara*,  
Eurist. III. a. 5.  
ar. (2. d.) 1724. 407.



Těsnější příbuznost má čís. 151 s thematem:

*Broschi*,  
Merope I. a. 4.  
sc. (2. d.) 408.



<sup>29)</sup> Srovn. podobu této melodie s Míčovým čís. 155 a násl.

<sup>30)</sup> Tak na př. u Broschia setkáváme se s touto typickou myšlenkou:

*Merope*,  
I. A. 8. sc. 2. d. 409.



Tato melodie je mladší nežli Míčova, vznikla ale nezávisle na Míčovi — opět doklad — jak Miča osvojil si italskou melodiku.

Naprostá shoda, již nutno vysvětliti jen napodobením, jest mezi čís. 152 a touto melodií:

*Caldara*,  
Eurist. Licenza  
(2. d.) 1724. 409.



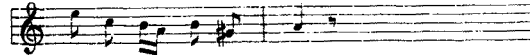
Jest to melodie, jež v této době je značně rozšířena. U Caldary se s ní setkáváme i na jiných místech, na př.:

*Caldara*,  
Mítrid. I. a. 1.  
ar. (2. d.) 1728. 410.



Melodie ta přechází i do německé písňové melodiky této doby. Je v tom doklad, do jaké míry v italské operě byl pramen této melodiky. Tak v písňové sbírce J. Fr. Gräfově (Sammlung verschiedener Oden), jež vyšla v Halle r. 1737 a náleží ke sbírkám, jež vyvolány byly sbírkou Sperontesovou, setkáváme se s touto Hurlebuschovou písní:

411.



Doslovnou shodu s Míčovým thematem čís. 153 vykazuje melodie Broschiova. Je opět mladší nežli Míčova:

*Broschi*,  
Merope, II.  
a. 5. sc. (2. d.) 412.




Obdobný případ je u čís. 154. Máme zde vzor Caldary, a to starší nežli Míčova melodie:

*Caldara*,  
Mítrid. IV.  
a. 4. ar. (2. d.)  
1728. 413.



Týž motiv vyskytuje se i jinde v této době, tak Pergolesi ve své buffě „Il maestro di Musica“ má tutěž myšlenku v durovém znění.<sup>32)</sup> Také s touto melodií potkal se Miča i jinde později a to v Bioniově „Issipile“ v témže znění, jako jsme poznali u Míči:

*Bioni*,  
Issipile, I. a. 2.  
ar. (2. d.) 414.



<sup>31)</sup> Cituje H. Kretzschmar (Geschichte des neuen deutschen Liedes. 1912, I., str. 206.) Souvislosti s italskou melodikou Kretzschmar se nedotýká.

<sup>32)</sup> Cituje Radiciotti (G. B. Pergolesi, str. 80).

Pro čís. 156—158 možno taktéž uvést řadu vzorů. Pro všechny za společnou paralelu slouží Caldaraova melodie:

*Caldara*,  
Euristeo, I.  
a. 2. ar. (2. d.)  
1724. 415.

Doslovný vzor pro čís. 157 i 158 nalézáme opět u Caldary již r. 1728, a to ve dvojnásobném znění v dur i v moll:

*Caldara*,  
Mitrid., V.  
a. 2. ar. (rit.)  
1728. 416.

*Caldara*,  
Mitrid., V.  
a. 2. ar. (2. d.)  
1728. 417.

Konečně k čís. 159 slouží za obdobu opět Caldaraovo thema, jež sice není zcela přiléhavé, ale přece je v příbuznosti k Mičovu thematu:

*Caldara*,  
Euristeo, II.  
a. 8. ar. (2. d.)  
1724. 418.

Čís. 160—165 nemají nového melodického materiálu, proto není třeba stavěti zde vzory.

\*

Zbývá promluvit o Mičových manýrách. Na prvním místě stojí zde Mičova chromatika. Bylo již nahoře konstatováno, že Mičova chromatika je nápadně chudá vzhledem k současné hudbě. Podávati zde doklady této chudosti, bylo by zbytečno; vždyť je známo, že tato doba jest chromatikou značně bohatá. Stačí ostatně poukázati jen na symfonie oratorií, kde harmonická i melodická chromatika byla přivedena ke značné dokonalosti.<sup>33)</sup> Proto možno omeziti se na paralely k jednotlivým příkladům Mičovým. Z těch ale padají v úvahu jen čísla 169—170, neboť čís. 166—168 jsou tak všední a obvyklá, že se s nimi setkáváme velmi často v současné hudbě. Z obou uvedených čís. 169 zdá se býti svou rytmickou i melodickou stránkou nevdědní. Není ovšem tento způsob sestupné chromatiky neznámý v současné hudbě, jak ukazují tento příklad z Broschiovy Merope:

II. a. 6. sc.  
(rit.) 419.

<sup>33)</sup> Bachovu hudbu úmyslně ponechávám stranou, protože Bach nemá k Mičovi a k hudbě ve Vídni v té době užšího vztahu. O Fuxově a Caldaraově chromatice viz dále.

ale přímého těsného dokladu zde položití není možno. Za to ale čís. 170 jest zcela běžné, takže by nebylo třeba paralel. Tento melodický krok, jehož harmonickým základem jest zmenšená tercie buď mezi IV. a VI., nebo mezi VII. a IX. stupněm, náleží k nejrozšířenějším efektům v současné hudbě. Tak na př. Caldara užívá ho v této podobě:

Euristeo  
I. a. 6. ar.  
(rit.) 420.

Mitrid.  
I. a. 3. ar.  
(1. d.) 421.

Zvláště poslední případ vystupuje důrazně jak svým opakováním, tak i thematickým zpracováním. V chromatice tedy Miča je nejen nápadně chudý, nýbrž nepřináší nic nového.

\*

Užití septimových kroků jakožto samostatných melodických funkcí, u nichž jsme konstatovali zdánlivě lidový charakter, není u Miči nic původního a také nic, co by Miča vzal z lidové hudby. Právě u Caldary a především u Fuxe se s takovými septimami setkáváme dosti často. U Caldary na př. v této formě:

*Caldara*,  
Eurist. I. a. 3.  
ar. (rit.) 1724. 422.

Zde septim užito jest ve funkci průtahové, samostatný melodický charakter zde ještě nemají. S takovými setkáváme se často u Fuxe, na př.:

*Fux*, Fonte della  
Salute, I., ar.  
Graz. (1. d.)  
1721. 423.

*Fux*,  
Costanza, str.  
202. 1723. 424.

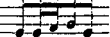
Zvláště nápadná je shoda tohoto příkladu Fuxova s Mičovým č. 175:

*Fux*,  
Fonte I. ar.  
Graz. (1. d.) 425.


Časté užití motivku není taktéž u Miči nic osobního. Tak na př. Caldara užívá ho v těchto sekvencích:

*Euristeo*,  
III. a. 6. ar.  
(2. d.) 426.

Pouze zvláštní Míčovu oblibu pro tento motiv nutno přičísti jeho osobnímu vkusu. Jest to motiv, který připouští pohodlné sekvencovitě nastavování formy; proto si jej asi Míča oblíbil.

Podobně má se to s druhým melodickým prvkem: 

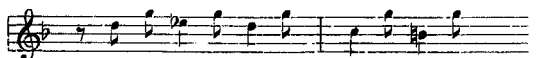
Také ten je v hudbě Míčova okolí hojně rozšířen,<sup>34)</sup> jak ukazuje doklad z Caldary:

*Caldara,*  
Euristeo, I. a.  
3. ar. 1724.  427.

*Caldara,*  
Mítrid. IV. a.  
3. ar. (rit. i l.  
d.) 1728.  428.

Rovněž další manýra, melodické prodlevy, jest v současné hudbě běžná. Bylo by opět možno snést spoustu dokladů a právě proto nutno se omeziti jen na typické. Příklady, v nichž opakující se tón jest V. stupeň, jest hojnost v hudbě vídeňské. Tak na př. Conti rád užívá této manýry ve formě:

*Fr. Conti,*  
Cantata allego-  
rica, 2. ar.  
(1. d.) 1720.  429.

*Tamléz.*  430.

Že také Caldara užívá této manýry, toho dokladem je tento příklad sekvencí:

*Euristeo,*  
II. a. 8. ar. (rit.)  431.


Jest to obvyklý způsob, který měl své zdůvodnění v instrumentálním efektu: Vracející se V. stupeň přednášen jest trumpetou, čímž taková věta nabývá slavnostního rázu.

Také další případ, kdy společným tónem jest první stupeň, jest v současné hudbě něco běžného, jak ukazuje doklad z blízkého okolí Míčova:

*Conti,*  
Cantata alleg. 2.  
ar. (rit.) 1720.  432.

Jest to příklad harmonicky zcela primitivní. Jiný příklad, který nepochybně sloužil za vzor Míčovým obdobným místům (čís. 185—188), jest tento komplikovanější:

<sup>34)</sup> Zvláště předklasická sinfonie vídeňská užívá této manýry (t. zv. „Hebung“) s oblibou (srvn. K. Horwitz ve své kritice Riemannovy Edice mannheimských sifoniků, *Z. I. Mg.*, IX. 292—293).

*Porsile,*  
Il giorno felice,  
5. ar. (rit.) 1723.  433.

Ostatně, že takové případy byly v této době všeobecným majetkem operní hudby, svědčí tento doklad Keiserův:

*Jodelet,* str. 13.  434.

Průtahová manýra není u Míči taktéž nic nového. Dnes je známo, že tato manýra, v německé literatuře nikoliv nepřipadně zvaná „Seufzer“, byla rozšířena již v operě 17. stol., dále u Pergolesia, u Händela a kromě toho i mimo operu u Buxtehudea, J. S. Bacha, u Gottl. Muffata a jiných, a dochází obliby ve vídeňské sintonii předklasické.<sup>35)</sup> Také přirozeně u Míčových vzorů setkáváme se s touto manýrou, tak na př. u Fuxe:

*Costanza,*  
str. 17.  435.

Jest ale zvláštní, že u Míči tento „Povzdech“ vyskytuje se poměrně mnohem více a také daleko vtíravěji nežli u Caldary nebo Fuxe. Míča měl zvláštní zálibu v této manýře. Nebyla to sice jeho osobní nota, ale ten důraz, jež kladl na tyto průtahy, tu oblibu, s níž se k nim stále a stále vracel, nutno přičísti osobnímu vkusu Míčovu. Nalezl zde vděčný prostředek k pohodlnému posunování hudebního proudu. Ale právě jeho obliba pro tuto průtahovou manýru vede nás od Míči k Mannheimu.


\*

Míčovy závěry neposkytují nic svérázného. Není třeba snést doklady, že závěry, jak je vyjadřují čís. 195—198, jsou zcela běžné v této době. Stačí jen zavaditi o kteroukoliv skladbu této doby, abychom se setkali

<sup>35)</sup> Celá otázka souvisí s problémem mannheimské kompoziční školy. Riemann v předmluvě své edice mannheimských sifonii (D. D. T.) prohlásil tento „Seufzer“ za specificky mannheimskou manýru. Proti tomu vystoupil K. Horwitz v kritice Riemannovy Edice (*Z. I. Mg.* IX., str. 292—293) poukazuje k tomu, že tato manýra rozšířena je v hudbě vídeňských předklasických sifonii. Podrobněji otázku probral Alf. Heuss ve článku „Zum Thema Mannheimer Vorhalt“ (*Z. I. Mg.* IX. str. 273 a násl.) a ukázal na rozšíření této manýry v hudbě předmannheimské. O celé otázce bude ještě jednáno v dalším.

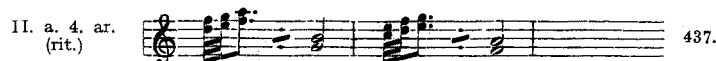
<sup>36)</sup> Zvláště v operní hudbě vídeňské po Caldarevi (a Fuxovi) je tato manýra všeobecná. Dokladem toho je Gius. Bonno (1710—1780), jenž tohoto průtahu často užívá. Wellesz (*S. J. Mg.*, XI. 408) myslí, že je to osobní rys Bonnův.

s těmito typickými závěrovými formulkami. Také závěry, složené z celé stoupající věty (čís. 199–200), jsou v této době obvyklé. Tak možno poukázati na závěr ritornelů v 5. arii II. dílu Caldaraova oratoria „Passione di Gesù Christo“ (1730), kde tento závěr objevuje se v těžce formě jako u Míči.<sup>37)</sup>

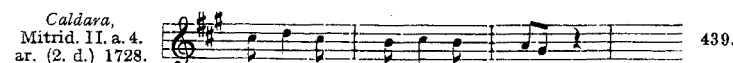
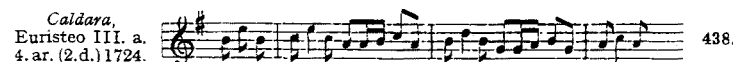
Rytmická figurka , jež u Míči vystupuje způsobem charakteristickým, není také v této době nic neznámého. Tak u Caldary objevuje se na př. v této formě:



Ve znění zcela shodném, jak jsme poznali u Míči (čís. 201–203), setkal se Míča s tímto motivkem v Bioniově „Issipile“.



Ale ani charakteristické synkopy čísel 204–209, které svou samostatností lákaly k tomu, hledati názvuky na lidovou hudbu, nejsou něco, co by se vyskytovalo jedině u Míči. Je v tom nový doklad toho, jak opatrně nutno souditi o lidovosti v umělé hudbě a o původnosti hudby lidové. Uvádím zde některé příklady, vybrané z četných jiných, které svým zdánlivým lidovým rázem vyrovnaly se zcela myšlenkám Míčovým. Tak Caldara užívá s oblibou synkop v těchto melodiích:



Ještě blíže k Míčovým „lidovým“ motivům stojí tato myšlenka:



Mezi tímto motivem a Míčovým čís. 205, 206 není podstatného rozdílu. Také ale mimo Caldaru jsou melodické fráze tohoto charakteru rozšířeny v současné hudbě operní. Tak uvádím tuto Briviovu melodii,

<sup>37)</sup> Prodlužované závěry jsou ostatně známy již v benátské opeře a v opeře Scarlattiově, odkud přicházejí do opery pozdější. (Srovn. H. Goldschmidt, Ornamentik.)

kteřá již přechází do triviality a tím více by mohla sváděti k výkladu lidovosti:



Nápadné ale je, jak synkopované fráze celým rázem jsou blízké severoněmecké opeře této doby, jak ukazuje tento příklad:



Ještě bližší podobu ukazuje Keiserův Jodelet. Právě u Keisera jsou synkopy neobyčejně oblíbeným a šťastně voleným prostředkem k dosažení svěží komiky. Jak ale právě jimi stojí nápadně blízko Míčovým synkopám, ukazují tyto 2 příklady:



A přece nemáme dokladů a nemáme také příčiny domnívati se, že by Míča znal Keisera nebo Schürmanna. Nutno v tom spatřovati neuvědomělý společný rys hudby těchto skladatelů, o čemž bude řeč v dalším.

\*

Již z toho, co víme o poměru Míčovy melodiky k současné hudbě, vyplývá, že týž poměr platí i o Míčových sekvencích. Víme již, že tyto sekvence melodicky nepřinášejí nic nového, tedy melodika jejich stejně závislá na operní hudbě Caldarově jako celá Míčova melodika. Tím mohli bychom porovnání Míčovy koloratury s koloraturou současné opery přejíti. Také harmonicky nepřinášejí zde Míča nic nového. Zvláštní

<sup>38)</sup> Také v italských operách, které Míčovi zůstaly neznámy, setkáváme se často s charakteristickými synkopami. Tak na př. Ben. Marcello ve své Ariadne (1727) exponuje tuto myšlenku:



(cit. dle vyd. Chilesottiova, str. 74). — Také ve vídeňské operní hudbě po Caldaru a Fuxovi jsou synkopy časté, jak možno přesvědčiti se u Gius. Bonna, zvláště v jeho koloraturách (srovn. W. Lesz, Gius. Bonno S. J. Mg. XI. 426). Ostatně všeobecné rozšíření takovýchto synkop jest přirozený důsledek techniky smyčcových nástrojů (změna smyku). Jest to tedy manýra instrumentální.

pozornosti ale zasluhují případy, které zdají se zvláště typické a které by mohly sváděti k domněni, že máme co činiti s osobními projevy Míčových. Týká se to čís. 234—243. Skupina 234 a 237 jest svým harmonickým podkladem pro všechna uvedená čísla základem. Přirozenou melodikou a harmonisací zdá se býti něčím původním. Není však tomu tak. S harmonickým i melodickým fondem této skupiny setkáváme se často v současné operní hudbě. Tak následující sekvence Caldarova vystavena je na harmonickém sledu, shodném s uvedenými čís.:

*Caldara,*  
Euristeo II. a.  
9. ar. (1. d.)  
1724.  445.

Že tyto Míčovy sekvence jsou čistě italského rázu, svědčí to, že se s nimi téměř v téže melodické formě setkáváme v dílech, jež vznikla nezávisle od Míči, v Itálii. Tak Pergolesi užívá ve své Olympiadě (1735) tohoto pochodového thematicu:

 446.  
C ————— F ————— B ————— Es

Také další melodický variant těchto sekvencí (čís. 241 a 242) jest známým u Caldary:

*Caldara,*  
Euristeo,  
I. a. 8. ar.  
(1. d.) 1724.  447.

Rovněž triviální popěvek čís. 240 není osobním majetkem Míčovým, jak by se mohlo zdáti. I zde přejímá Míča melodiku tohoto čísla z Caldary ve znění téměř slovném. Ostatně právě tento popěvek byl rozšířen již v hudbě 17. stol. a to i v hudbě komorní, jak svědčí toto místo z Corelliho houslové sonaty (I. věta), jež je zcela shodné s Míčovým čís. 243:

 447a.

Fráze tato přechází pak do operní hudby a Míča poznal ji u Caldary v tomto znění:

*Caldara,*  
Eurist. I. a. 2.  
ar. (2. d.)  448.

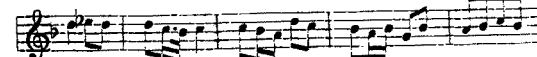
Dospíváme konečně k melodiím, které v Míčově melodice mají ojedinelé místo, a jež není možno vpraviti do melodických skupin příslušných. Z nich hlavně čís. 246 svádělo by svým nehledaným, přirozeným rázem

<sup>9)</sup> Místo toto cituje Radiciotti ve své Biografii o Pergolesim (str. 132).

sk soudu o jeho původnosti, po případě i lidovosti. Tyto 2 takty, tak úsečné ve své melodice a tak charakteristické svým stručným závěrem, zdají se býti výsledkem šťastné invenční chvíle Míčovy. Je to ale zdánlivé. Ani tento motiv není původní a vzor najdeme opět u Caldary. Možno to stopovati od znaků všeobecných až ke konkrétním. Právě u Caldary totiž setkáváme se často s myšlenkami podobného popěvkového rázu a podobné úsečnosti, zdánlivě lidové, jako u Míči. Jsou to zaokrouhlené, symetrické, jednoduché periody, spíše písničky, výrazově prosté a přirozené, na př.:

*Caldara,*  
Eurist. I. a. 2.  
ar. (rit.) 1724.  449.



*Tamtéž,*  
II. a. 9. ar.  
(rit.)  450.



Že takovéto zdánlivě lidové popěvky nebyly rozšířeny jenom v Caldarově hudbě, svědčí tento úryvek z Broschiovy Merope:

 451.

Zároveň pak všem těmto melodiím společný je typický závěr. Týž závěr vyskytuje se rovněž i u Míči. Tím pak vedeni jsme od všeobecných znaků k znakům určitějším. Již naposled uvedený příklad stojí Míčovu místu velmi blízko, zvláště svou úsečnou 2taktovou periodisací. Ovšem Míča nemohl znáti tohoto Broschiova citátu. Za to ale možno pro Míčovo číslo přinést bližší melodii z Caldarova Euristea, tedy z díla, jehož Míča r. 1728 rozhodně znal:

*Caldara,*  
Euristeo II.  
a. 4. ar.  
(rit.) 1724.  452.

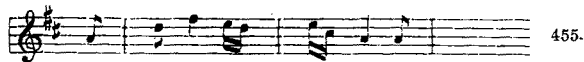
Je zde týž tónový materiál jako v čísle Míčově. Závěr opakuje se zde v téměř stejném znění jako u Míči a jako v předchozích příkladech. Stačí nepatrná změna, posunutí taktu a vynechání poslední čtvrti v 1. taktu, abychom dostali thema, jež se shoduje úplně s Míčovým:

 453.

Také pro druhý motiv Míčův možno postaviti příslušnou paralelu. Toto čís. 247 zdálo by se rovněž při prvním pohledu býti osobním majetkem Míčovým. Není tomu tak. Nehledě k tomu, že v současné hudbě potkáváme se s motivy podobného rytmického útvaru, jako je tento motiv Keiserův:<sup>40)</sup>



můžeme kromě toho přinést zcela shodný motiv, a to ze Schürmanna. V jeho opeře „Ludovicus Pius“ vyskytuje se tato myšlenka<sup>41)</sup>:



Další motiv Míčův (248) nutno považovati za „locus communis“ současné operní hudby. Nebyl to sice motiv příliš rozšířený, ale že to byl obrat čistě italský, svědčí to, že se s ním současně setkáváme v Itálii a to v Pergolesiově opeře L'Olimpiade (1735) v této formě:



Míča ovšem nemohl znáti tohoto motivu Pergolesiova, ale jest to opět důkaz italismu Míčovy melodiky.

Zajímavý jest poslední z těchto osamělých Míčových motivů (čís. 252). Melodický krok ze VI. stupně ke spodnímu VII., anebo k I. stupni, jest krok velmi oblíbený. V hudbě operní často vystupuje, zvláště ve fugových thematech, neboť septimový, po příp. sextový krok dodává takovému thematu zvláštní důraznosti, již na sebe upozorní při každém nástupu. Ale také v operní hudbě tento motiv jest známý dlouho před Míčou. Tak na př. vyskytuje se u A. Scarlattia v této formě:



Míča seznámil se s ním u vídeňských vzorů a to především u Fuxe, jenž tohoto motivu s oblibou užíval. Jest to vysvětlitelné polyfonii

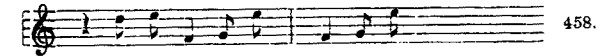
<sup>40)</sup> Z téhož opery Jodelet (cit. dle vyd. v Eitnerových *Publikačích* str. 139).

<sup>41)</sup> Cit. z vyd. v Eitner. *Publ.* str. 190, v dodatcích.

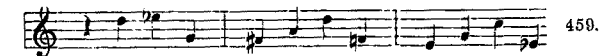
<sup>42)</sup> Místo to jest v I. aktu v 5. arii. Cituje je Radiciotti v uvedené Biografii str. 119.

<sup>43)</sup> Z opery *Tito Sempronio Gracco* z r. 1702 (cit. Dent, Ales. Scarlatti, his life and works str. 162).

Fuxovy hudby. Tak na př. v arii Giuseppeově sepolkra „Fonte della Salute“ (1721):



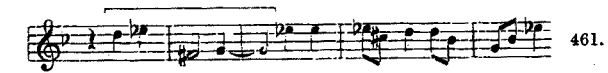
Jakožto skutečného thematu užívá Fux této myšlenky velmi rád, tak na př. v Andante symfonie k právě zmíněnému sepolkru vystupuje toto thema fugovaně zpracované:



Téhož thematu užívá pak Fux ve své opeře „Costanza e fortezza“ (1723) a to s nepatrnou rytmickou změnou v úvodu ke sboru:



U Fuxe převládá krok sextový, takže se mu thema vyvine ve sled chromaticky sestupujících sextových kroků<sup>44)</sup>. Svým rázem ovšem stojí tato themata Míčovu číslu velmi blízko. Slovnou shodu možno zjistiti u Caldary. Ve svém sepolkru „Morte e sepoltura di Gesù Christo“ z r. 1724 napsal v ritornelu arie Mar. Madd. (v I. dílu) toto thema, jež pak přejímá i zpět a vystupuje tedy důrazně:



\*

Výsledek vyplývající z kritiky Míčovy melodiky jest naprostá nepůvodnost. Není výraznějšího motivu, k němuž jsme nenašli příslušné paralely, ať to byl „locus communis“ současné operní hudby, ať to byl vyslovený citát. Vlastního melodického materiálu Míča si nevytvořil. Nevytvořil ho ani v tom smyslu, že by určité melodické prvky sice přejímal, ale spájel je a slučoval v útvary relativně nové, jimž by dovedl vtisknouti svůj osobní ráz. Míčovo přejímání jest primitivní a neumělé; přejímá hotové melodické fráze, hotové melodické celky, beze změny anebo s mini-

<sup>44)</sup> Cit. z vydání této opery v D. Ö. T. str. 117.

<sup>45)</sup> V této formě užívá Fux této myšlenky s velikou oblibou. Tak na př. v téže opeře *Costanza e Fortezza* tvoří tyto chromaticky sestupující sexty thema k Andante sinfonie (viz tamtéž str. 7). Jest to pro svou výrazovost z nejoblíbenějších temat současné hudby. Poukazují jen na Bachův *Wohltemperiertes Klavier* I. Fuga gm.



málním variováním, jež nového charakteru přejaté melodii nedodává. Přejímá takové fráze bez ohledu na jich původní určení. Také melodické manýry Mičovy jsou vzaty ze současné italské hudby. Mičova hudební řeč jest cizí; nejen slova, nýbrž i gramatika a syntaxe Mičovy hudební řeči jsou zcela v duchu italském. Naprostá nepůvodnost stupňovaná primitivním neumělým napodobováním současné hudby, neschopnost z přejatého materiálu vytvořiti něco svého, charakterisuje Mičovu melodiku.

Pramenem Mičovy melodiky jest italská hudba operní. Ptáme-li se na určitá díla, vedeni jsme do Vídně. V této věci poučná je statistika, sestavená z melodických paralel této kapitoly, která nejlépe ukáže, jaký skladatel kvantitativně i kvalitativně nejvíce ovládal Mičovu melodiku.<sup>46)</sup> Možno rozdělit tyto paralely ve 3 skupiny. V 1. běží pouze o melodickou blízkost, tedy o společné povšechné rysy melodické. Do skupiny 2. zařazeny jsou „loci communes“ současné operní hudby. V 3. skupině jsou pak vyslovené citáty.

I. (Blížkost)	II. (Locus communis)	III. (Citáty)
<i>Videň:</i>	<i>Videň:</i>	<i>Videň:</i>
Ziani ..... 1 paralela	Ziani ..... 1 paralela	Ziani ..... 1 paralela
Conti ..... 2 ..	Porsile ..... 2 ..	Porsile ..... 1 ..
Fux ..... 7 ..	Fux ..... 3 ..	Fux ..... 3 ..
Caldara ... 16 ..	Caldara .... 25 ..	Caldara .... 15 ..
26 paralel	31 paralel	21 paralel
<i>Ostatní:</i>	<i>Ostatní:</i>	<i>Ostatní:</i>
Schürmann . 1 paralela	Schürmann . 3 paralely	Schürmann . 1 paralela
	Keiser ..... 2 ..	Keiser ..... 3 ..
	Marcello .. 2 ..	

Tato tabulka jest výmluvná; ukazuje, že Videň má zde naprostou převahu. Ve Vídni pak nejvíce Caldara ovládá Mičovu melodiku. První 2 skupiny ukazují povšechný italism Mičovy melodiky. Zvláště 2. skupina s celkovým počtem 31 paralel vídeňských ukazuje, jak si Miča osvojil povšechnou mluvu italské operní hudby ve Vídni. Totéž platí o skupině 1. V obou těchto skupinách má Caldara kvantitativně většinu, takže ostatní skladatelé vedle něho takřka mizí. Že ale také kvalita Caldarových paralel má převahu, ukazuje 3. skupina. Z celkových 21 citátů připadá na Caldaru plných 15. Z nich pak 2 citáty jsou obzvláště výmluvné. Zároveň možno zde poznati poměr Caldary a Fuxe v otázce vlivu na Mičovu melodiku. Nejvíce blíží se Fux Caldarovi v I. skupině, kde ale běží pouze o povšechnou blízkost. Za to ve II. skupině, kde již běží o určité tvary melodické, jest Fux v poměru ke Caldarovi zastoupen daleko méně. A týž poměr jest ve skupině III. Fux tedy, jakožto vzor Mičovy melodiky, spadá na váhu

<sup>46)</sup> Statistika tato sestavena je pouze ze skupinových melodií a z význačných sekvencí. Vyloučeny jsou melodické manýry.

jen tam, kde běží o povšechnou podobu melodickou. Hlavním pramenem zůstává stále Caldara.

Z ostatních, kromě vídeňských skladatelů, padá v úvahu Schürmann a Keiser. Marcello se svými 2 „loci communes“ pouze dokumentuje všeobecný italism Mičovy melodiky. Bylo upozorněno nahoře, že kvalita paralel těchto skladatelů, hlavně Keisera, jest značná a že vede k otázce o jejich poměru k Mičovi. Zde budiž zatím konstatováno, že vztahy jich melodiky k melodice Mičově jsou i kvantitativně značné.

Vedle paralel z děl skladatelů vídeňských mají zvláštní význam paralely z děl, které Miča poznal v době po vzniku svých dochovaných skladeb. Zde tedy přejímání jest vyloučeno. Za to ale jsou právě tyto paralely tím dokumentárnější, že ukazují, kterak Miča si plně osvojil italskou melodiku, kterak psal v jejím duchu, takže napsal dokonce i melodie, s nimiž se setkal později v díle italského skladatele.

I.:	II.:	III. („citáty“):
Bioni ..... 1	Brivio ..... 2	Broschi ..... 1
Broschi ..... 6	Broschi ..... 2	Bioni ..... 2
7	4	3

I. a II. skupina nás nepřekvapuje; byly to povšechné melodické práce italské operní hudby, které se mohly proto vyskytnouti současně na místech nijak spolu nesouvisejících. Že ale zde setkáváme se i s „citáty“, a že jich celkový počet obnáší právě tolik jako citáty z Fuxe, je výmluvným svědectvím Mičovy melodiky.

*Miča neměl ve své melodice svých tónů; jeho melodika jest italská. Jeho hlavním a nejdůležitějším vzorem a pramenem je Caldara. Miča napodobuje jej do té míry, že psal melodie zcela v duchu italském. Naprostý italism a caldarism jsou výsledkem kritiky Mičovy melodiky.*

\*

Již v analýsi Mičovy kompoziční techniky dospěli jsme k úsudku o jeho primitivnosti. Tato vlastnost vystupuje tím zřejměji, postavíme-li vedle Mičovy techniky techniku současné hudby z jeho okolí.

Ukazuje to harmonisace v jeho díle. Víme již, že Miča zde utkvěl na stupni primitivním. To ale je tím povážlivější, čím více měl ve svém okolí vzorů harmonické bohatosti. Tak zmíniti se možno jen o úvodních větách v oratoriích u Fuxe a Caldary, které vynikají bohatou chromatikou.<sup>47)</sup> Také v sinfoniích operních mohl najíti Miča dosti vzorů harmonické bohatosti. Tak na př. v Caldarově „Euristeu“ jest střední volná věta sinfonie vybudována na četných průtazích ze sekundy a septimy, čímž

<sup>47)</sup> Viz o tom dále.

zpestruje se harmonická stavba věty. Podobně v sinfonii ke Caldarovu „Mitridate“ v krátké přechodné větě mezi úvodním Allegrem a Menuetem poznal Miča sestupnou chromatickou harmonisaci.<sup>48)</sup> Miča ale tyto dobré vzory nechal stranou.

Je ovšem pravda, že průměr Caldarových operních arií je harmonicky šablonovitý. Ale jsou zde také četné výjimky, které mohly působiti na Miču plodně. Tak na př. v Mitridate má Caldara toto místo v ariovém ritornelu, které vyniká harmonickou hybností:

I. a. 2. ar.  462.

Harmonické případy, jež byly uvedeny jako zvláštnosti Mičovy, jsou v současné hudbě vídeňské zcela běžné. Užívání zmenšené tercie k harmonickým efektům jest obvyklé. Také příčnost, jež tím vzniká mezi různými hlasy, není nic tak odvážného u Miči. Je to obrat, s nímž setkáváme se v současné italské hudbě dosti často. Tak na př. Caldara píše ve svém oratoriu „Passione“ (1730) toto místo: <sup>49)</sup>

I. d. 2. ar.  463.

O homofonii bude řeč v dalším. Zde budiž jen podotknuto, že Miča měl ve svém okolí dosti vzorů polyfonické práce. U současných italských skladatelů nalézáme v této době technický dualism. V opeře převládá homofonie, v oratoriu uplatňují se kontrapunktické dovednosti. Jest to u Caldary a také u Fuxe, a jest to znakem všech italských skladatelů i mimoviedeňských.<sup>50)</sup> Také v opeře vyskytují se u Caldary místa pracovaná polyfonicky. Totéž platí o Fuxovi. Miča ale právě cenné detaily nechal stranou a napodobil pouze fakturu homofonní, neboť to odpovídalo jeho primitivní hudební povaze.

Jednoduchou rytmiku přejímá Miča ze současné italské hudby. Za to ale periodisace Mičova vykazují některé znaky, k nimž paralel ze současné hudby vídeňské není možno položit. Střídání 4 taktů s 3 taktím není ovšem nic zvláštního a vyskytuje se v současné opeře dosti často.<sup>51)</sup>

<sup>48)</sup> Viz přílohu.

<sup>49)</sup> O „příčnostech“ a jiných harmonických smělostech u Bacha zde se nezmiňuji, jednak proto, že u něho vyrůstají z polyfonie (logicky vedené hlasy), jednak, že Bach v této době neměl vlivu na hudbu ve Vídni.

<sup>50)</sup> Tak na př. C. H. Graun dovedl napsati věty polyfonně cenné, pokud komponoval chrámovou hudbu. V opeře je ale naprosto homofonní (srov. A. Mayer-Raynach, S. J. Mg. I. str. 527).

<sup>51)</sup> Tak na př. Caldara v Passioně (1730) v II. dílu, 3. arii má zpěv, kde třítaktí vystřídáno je dvoutaktím. Podobných dokladů bylo by možno uvésti více.

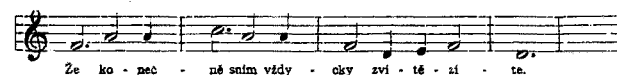
Za to ale neuvědomělá odchylná periodisace, jak jsme ji poznali na str. 87 a násl., jest rozhodně něco, co v současné hudbě není rozšířeno do té míry jako u Miči. Se změnou taktu, kterou Miča sice neoznačuje v notaci, ale která je nezbytná pro smysl celé věty, nesetkáváme se v současné italské hudbě ve Vídni. Je v tom jeden znak, který nutno považovati za osobní zálibu Mičovu, a je v tom jistě vliv lidové hudby na Miču. Miča přejímá z lidové hudby nepravidelnou periodisaci, nejsa si ani vědom nepravidelnosti, vměštnává ji do periodisace pravidelné tak, jak byla obvyklá v současné umělé hudbě.<sup>52)</sup>

\*

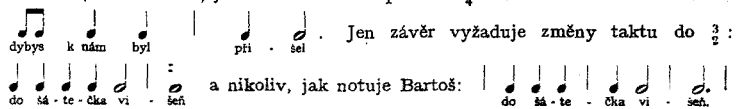
Instrumentace Mičova nevykazuje nic svérázného. Jest zcela pod vlivem současné instrumentace italské opery a v poměru k ní je značně chudší. Pravidelný orchestr Mičův je takový, jak se s ním setkáváme u Caldary. Má s ním i to společné, že neoznačuje obligátních nástrojů foukacích a akordických, jichž součinnost nutno předpokládati.<sup>53)</sup> Ostatně

<sup>52)</sup> Ze současné umělé hudby možno sice postaviti paralelu proměnného taktu, ale nikoliv v tom způsobu, jako u Miči. Skladatelé 17. a 18. stol. rádi užívají prodloužených závěrů v triplovém taktu, který nutně vyžaduje změny taktu ( $\frac{6}{8}$ — $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ — $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ — $\frac{3}{4}$  a pod.). Je to tak rozšířeno, že se to stává manýrou v současné hudbě. Tedy jakási obdoba (neoznačená změna taktu) zde jest, ale nikoliv ve způsobu provedení. Když již tato kapitola byla napsána, poukázal na tuto manýru H. Riemann, Gedehte Schlüsse im Triplakt der Altklassiker Z. J. Mg. XV., str. 3. a násl.

Způsob tento nepochybně dostal se do instrumentální hudby z vokální. Tak na př. v husitských chorálech se závěty tyto objevují velmi často. V písni „Ktož jsú Boží Bojovníci“ 3. verš zní v notaci Nejedlého takto:



První dva takty jsou (dle moderního čtení) ve zřejmém  $\frac{3}{4}$  taktu. Za to třetí takt vyžaduje změnu  $\frac{3}{4}$  taktu v  $\frac{3}{8}$  takt, čímž také deklamace rozhodně získá (odpadne akcent na slabiku „tě“ na 4. době). Obdobných případů je v husitských chorálech více (na př. v písni „dítky, v hromadu se sejděme“ závěr refrainu „vítejte, bratří milí“). Jiný způsob, nepochybně pod vlivem zde uvedených případů, vyskytuje se v lidové písni světské. Tak na př. moravská píseň „Dybys k nám byl přišel“ z okolí Ivančic (Bartoš I. 287) je notována celá v přesném  $\frac{3}{4}$  taktu s metrickou formulkou



čímž se poruší také přirozená deklamace a přirozená metrická linie této melodie. O vlivu lidové hudby na změnu taktu bude řeč ještě v dalším.

<sup>53)</sup> Srov. Kretzschmar, Bemerkungen über den Vortrag alter Musik, Jahrb. d. Bibl. Peters, VII. 1910). O provádění basu akordickými nástroji viz též Kleefeld, Das Orchester der Hamburger Oper (S. J. Mg. I. 235 až 238). O neúplné notaci v té době viz A. Mayer-Raynach o Graunovi v S. J. Mg. I. 518.