

IV. O d r a z " i n d i v i d u á l n í h o
v ě d o m í " v a n g l i c k é l i t e -
r a t u ř e 1 8 . s t o l e t í

"Modus vivendi", jenž se v Anglii vedl, se projevil i v typicky anglických literárních formách. Literární vkus anglické společnosti byl řízen na jedné straně potřebami praktického života, na druhé straně zájmem o subjektivní stavy, "individuální vědomí".

Z tohoto důvodu se oblíbenými literárními formami stávají nejrůznější paměti /Memoirs/, dopisy /Letters/ a hlavně deníky.

Deníky jsou dvojího druhu: osobní, zachycující osobní zážitky a dojmy /Diary/ a "Journals", čili deníky z cest, cestopisy.

Cestopisů je obrovské množství. Mají především informovat o potížích cestování v rozličných zemích, o starobylých památkách a všelijakých zajímavostech, ale obsahují také informace o mírách a vahách v cizích zemích, o obchodech, cenách. Toto pojetí cestopisu se přibližuje dnešnímu pojetí turistických průvodců.

Avšak tento "Journal", sloužící zprvu praktickým potřebám kupců, námořníků a cestovatelů, byl horními vzdělanými vrstvami přijat jako literární forma a z tohoto hlediska zušlechťován. V této podobě se blíží "Diary", často se obě formy prolínají.

Oblibu cestopisu lze pochopit, uvědomíme-li si, že podle dobových konvencí anglické společnosti se patřilo, aby každý mladý muž z horních vrstev se vydal na svou "Grand Tour". Pro učence a literáty bylo téměř nemyslitelné, aby takovou cestu nejen neuskutečnili, ale také nepodali o ní příslušně zajímavým způsobem zprávu.

Z mnoha příkladů lze uvést několik známějších jmen: Daniel Defoe, Cesty po celém ostrově Velké Británie /A Tour through the Whole Island of Great Britain, 1724 - 1727/, Samuel Johnson, Cesta k západním ostrovům Skotska /A Journey to the Western Island of Scotland, 1775/, Fielding, Deník z cesty do Lisabonu /The Journal of a Voyage to Lisabon, 1775/ atd.

Forma cestopisu byla tak oblíbená, že sloužila leckdy i skryté politické satíře. Takto vznikají např. známé "Gulliverovy cesty" Jonathana Swifta.

Jiná literární forma, oblíbená v 18. století v Anglii zejména středními vrstvami, je román. Jeho hrdiny jsou postavy známé z každodenního života, publiku, pro něž je psán, se líbí pozorovat vlastní otnosti a odsuzovat morální laxnost aristokracie. Román povzbuzuje představivost, ale nevzdaluje čtenáře daleko od jeho světa zkušenosti.

Nejcharakterističtější rysem románu tohoto období je důraz na individuální zvláštnosti lidské povahy a cit/sentiment/.

Slovo " sentimentální", ražené kolem roku 1740 k označení zvláštního stavu citlivé a tedy "vznešené" duše, si získalo ihned popularitu.

Název románu Laurence Sterna "A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick" vydaného v r. 1768, má přímou souvislost s názvem tohoto literárního proudu.

Avšak ještě markantnějším příkladem dobového citění je jiný Sternův román - "The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman" /1759 - 67/. Podle Viktora Šklovského je to jakýsi "antiromán, v němž je děj posunován očekáváním událostí, zájem však je přenesen na to, co se obvykle nepopisovalo, na psychologii hrdinů a pohrávání si s čtenářským očekáváním... * 29/

"Sterne analyzuje pózu a vyvozuje z ní konkrétní duševní stav hrdiny. Sterne konkretizuje pózy hrdinů, pohyby vlastní určité situaci..."

Viktor Šklovskij soudí, že "... pózy Sternovy jsou vytvořeny spisovatelem nové doby, člověkem, který žil před buržoasní revolucí a zajímal se především sám o sebe a o své blízké v jejich nových duševních stavech, s nimiž minulost dosud nepočítala".^{30/}

Avšak odkud se vzala tato literární metoda, pracující s analýzou, statickým pozorováním? Nepřipomíná nápadně metody mechanistické přírodovědy?

Forma románu 18. století prodělává mnoho změn, od moralistního románu Samuela Richardsona po tzv. gotický román Horace Walpola na konci anglického osvícenství. Pro náš účel postačí, konstatovat nejcharakterističtější rysy, dokumentující dobové cítění.

V. Typ anglické hudební kultury v 16. - 18. století

Jaká byla anglická hudební kultura od konce středověku do konce 18. století? - Sledujeme-li její vnější formy v tomto období, nelze přehlédnout, že rozvoj typicky anglických projevů zejména světské hudby nastává v Anglii v druhé polovině 16. století v důsledku příznivých sociálně-ekonomických podmínek.

Rušný hudební život koncem středověku v Anglii probíhal zejména na panovnickém dvoře. Již Jindřich VIII. /1509 - 1547/ byl znám svým vztahem k hudebnímu umění. Za jeho vlády lze pozorovat velkou oblibu madrigalů a kánonů, přičemž šlo o tvorbu převážně cizích hudebníků. Vynikající skladatelé těchto žánrů domácí proveniencí se objevují až v době vlády královny Alžběty /1558. - 1603/: William Byrd, Thomas Morley, John Bennet, Orlando Gibbons aj. Tato doba je označována jako "zlatý věk" anglické hudby. Hudba se stává každodenní nutností obyvatelstva "veselé Anglie", nastává velký rozvoj komorní i vokální hudby. Původní jednoduchý tok světské hudby se začíná rozdělovat na jednotlivá ramena, tvořící hudbu nástrojovou - komorní, čistě vokální, anebo vznikající umělou píseň s doprovodem nástrojů, pomalu se přidružuje i hudba jevištní.

Italská operní melodika, importovaná do Anglie, má vliv zejména na charakter anglických "songs".

Oblíbeným doprovodným nástrojem zůstává i nadále loutna, nově se jimi stávají violy. Hra na violy v malých skupinkách, v nichž počet hráčů nepřevýšil číslo 6, sloužila často k potěšení z hudby v rodinném kruhu nebo skupiny přátel. Královna Alžběta holdovala taneční hudbě, lidové či donesené z kontinentu. Takto se v Anglii vedle domácích tanečních forem /hornpipe a dump/ rozšiřují i pavana, gagliarda, allemande, gigue aj., které se tančily buď s doprovodem více nástrojů anebo samotného virginalu, případně virginalu a violy.

Se jmény skladatelů Wil. Byrda, Orlanda Gibbonse, Johna Bulla aj. je spojen i velký rozvoj hudby virginalové. Anglie se takto stává pravlastí klavírní hry.

Další rozvoj anglické hudby je náhle omezen počátkem 17. století. Toto období, kdy Anglie přechází z feudální společensko-ekonomické formace do kapitalistické anglickou buržoasní revolucí, přičemž buržoasie dostávající se k moci je reprezentována tzv. puritány, velmi citelně zasahujícími do způsobu života obyvatel, je obdobím krize anglické hudby, která předznamenává dobu úpadku v tomto a dalším století.

Tato krize je patrná zejména na královském dvoře, kde komorní hudba ustupuje do pozadí a dává se přednost nejrůznějším dvorským hrám, z nichž si získávají oblibu zejména tzv. masques, hry s maskami, žánr nikoliv nový a ne zcela neznámý ani jiným národům. V Anglii se tyto "masques", ač hlavní úloha v nich připadá poezii, blíží dramatické zpěvohře a předznamenávají tak počátky anglické opery. Je zajímavé, že vznik anglické opery spadá právě do období, v němž byla anglická hudba spoutána puritány. Jejich zákaz divadelních představení se totiž vztahoval na hry, ne však na mytologické inscenace spojené s hudbou, jakými byly hry s maskami. Tyto zábavy patřily k zábavám "vyšší třídy", do níž ani vůdce Cromwell zasahovat nechtěl. Cromwell se zasloužil i o rozvoj veřejných koncertů, kam byli zváni vynikající umělci hlavně z ciziny. Takto se Anglie postupně seznamuje s hudbou kontinentální, zejména italskou a francouzskou, a pozvolna mění formy svého hudebního života.

Úplný obrat v typu anglické hudební kultury nastává koncem 17. století za vlády Karla II. /1660 - 1785/. Tento panovník, který ztrávil dlouhou dobu na dvoře Ludvíka XIV. i jinde na kontinentě, buduje na svém dvoře podle francouzského vzoru smyčcový orchestr a zaměstnává množství cizích hudebníků.

Znovu se šíří hudba mezi širší, hlavně střední vrstvy obyvatelstva. Zpěv z listu a ovládání virginalu, loutny či citory patří k vzdělání mladé dámy stejně jako cesta mladého muže po evropském kontinentě k vzdělání budoucího úspěšného gentlemana. Tato domácí provozování hudby však nejsou již tak spontánní jako za dob "veselé Anglie", je to spíše snobská záležitost.

V tomto období, nazývaném období restaurace, se dostává do krize anglická opera a to proto, že byl zrušen zákaz provádění ostatních divadelních her, kterých se nyní obyvatelstvo po více než dvaceti letech abstinence nemohlo nasytit.

Hudba na jevišti se tedy vrací převážně k původní, užité funkci, často jako doprovod k hrám Williama Shakespeara.

Opera ožívá jen čas od času a značnou roli v tomto žánru hrají opět skladatelé cizího původu - třeba Ital Draghi, autor hudby k Shadwellově a Lockově "Psyché", anebo Francouz Louis Grabu /opera "Albion and Albanus"/.

Mezníkem v dějinách operní tvorby v Anglii je "Dido a Aeneas" Henryho Purcella, jemuž vděčí Anglie i za množství jiných významných prací /ódy, písně,

instrument. skladby, chrámová hudba s typickými anglickými formami - "anthems", "services", "hymns"/.

Po smrti tohoto vynikajícího skladatele /+1695/ nastává na počátku 18. století v Anglii období, všeobecně nazývané obdobím úpadku, "temným věkem anglické hudby". Je to opět v souvislosti se sociálně-ekonomickými změnami: Anglie přechází od způsobu feudálního hospodaření k novému, ekonomičtějšímu - sceluje se půda, vzniká průmysl, obyvatelstvo se stěhuje do měst.

Hudba ustupuje ve veřejném životě do pozadí, neboť prvořadou pozornost na sebe strhuje politika, žurnalismus, satira a pamflety. Provozování hudby se ponechává profesionálním hudebníkům. Už to není kterýkoliv dům, z něhož zaznívá hudba kruhu přátel, kteří se sešli k muzicírování, jsou to spíše určité domy milovníků hudby, kde se scházejí občané k pasívnímu poslechu, anebo veřejná místa: předměstské hospody, zahrady. Tak vznikají koncertní pódia ve Vauxhallské, Marylebonské aj. zahradách. Anglie je první zemí na světě, která pořádá veřejné koncerty pro nejširší publikum - poprvé r. 1672 v domě obchodníka Banistra, později ve umíněných zahradách. Od r. 1709 se konají velké hudební slavnosti, jejichž prvotní účely byly dobročinné, avšak tradice setrvala až po dnešní dobu.

Na těchto podnicích se často objevovali cizí umělci. Takto se stalo postupně, že domácí hudba byla téměř přemožena hudbou Francie a Itálie, což je patrné zejména v operní tvorbě. Objevují se vynikající italské zpěváci s brilantní technikou, kterou si získávají obdiv obecnosti, na druhé straně však si svými výstřednostmi vynucují reakci opozice. Takto vzniká r. 1727 "Žebrácká opera" /Beggars' Opera/ skladatele Johna Christopha Pepuše a básníka Johna Gaye, parodie na italskou operu v Londýně, která zasáhla nepříznivě i G.Fr. Händla, jenž uváděl v Haymarket-ském divadle své vlastní opery v italském stylu. "Žebrácká opera" měla vliv nejen na další osudy Händlovy, jenž svou tvorbu zaměřil na oratorium, ale i na celkový vývoj anglické opery, která se pod jejím vlivem mění v tzv. balladoperu.

Nejúspěšnějším skladatelem oper je po Pepuschovi Thomas Arne, skladatel divadla Drury-Lane a učitel Charlese Burneyho. Z ostatních skladatelů té doby lze uvést Williama Boyceho, autora hodnotných chrámových skladeb a oratorií, Johna Stanleyho, Johna Christophera Smitha, "zázračné děti" Williama Crotsche a Samuela Wesleyho. Veškerá domácí produkce však byla zastíněna zjevem Georga Fridricha Händla, jenž si dobyl Anglie po neúspěchu oper zejména svými oratorii.

Máme-li charakterizovat hudební kulturu Anglie té doby, srovnáme ji s celkovou kulturní úrovní.

Paul Henry Láng ve své knize "Music in Western Civilization" srovnává anglickou literaturu, architekturu a hudbu 18. století a dochází k názoru, že je to naprostý nedostatek architektonické představivosti, který charakterizuje anglického ducha té doby. Ve všech zmíněných uměních se tvoří s ohledem na sociální potřeby zejména střední třídy. Je to markantní zejména v architektuře, kde vnější styl příbytků je strohý, zato zvýšená pozornost je věnována úpravě interiéru, jemuž je vlastní podmanivá, domácká atmosféra. V literárních formách nevidíme žádný plán, žádný systém konstrukce. A rozvážná, prakticistní filosofie života, vyhovující nejširším občanským vrstvám, neprospívá ani hudbě. Všeobecně se zde jeví "národní lhostejnost ke konstruktivním principům" /national indifference to constructive principles/. 31/

Nedostatek velkých tvůrčích zjevů domácího původu je nahrazen bohatostí forem hudebního života. Vedle již zmíněných veřejných koncertů a hudebních slavností, při nichž je patrný jistý rys historicismu, vzniká i jiná forma hudebního společenského života, související s typickým rysem pozdního anglického osvícenství - novým zájmem o minulost: r. 1710 vzniká v Londýně "Academy of Ancient Music", ve čtyřicátých letech "Madrigal Society", hudební společnosti, které si daly za úkol obrodit již zapomenutou hudební kulturu. Příznačnou vlastností nejen těchto společností, ale i hu-

debních spolků, v nichž se zpívají typicky anglické sborové skladby "glee" a "catsch", je jejich demokratičnost, setkávají se zde občané z nejrůznějších sociálních vrstev.

Příznivá společenská atmosféra a bohatost forem hudebního života, skýtající vynikající materiální a umělecké příležitosti, znovu láká do Anglie množství cizích hudebníků. Do poloviny století jsou to hlavně Francouzi a Italové, z nichž někteří se zde usazují trvale /Geminiani, Clementi/, postupně přicházejí i Němci a Češi, z nichž nejznámější je G.Fr. Händel, Johann Christian Bach, W.A. Mozart, ke konci století Jos. Haydn, Cramer, Dusík aj.

Shrneme-li výsledky těchto pozorování hudební kultury, která předcházela a provázela anglické hudební historiky Johna Hawkinse a Charlese Burneyho, můžeme si položit otázku, nakolik typ hudební kultury ovlivňuje potřebu hudebně historických prací, nakolik determinuje vznik hudební kritiky a hudebního dějepisectví? Do jaké míry se o to přičiňuje hudba sama a do jaké míry jen její vnější projevy? A do jaké míry pak působí vnější podněty?

VI. Počátky hudebního dějepisectví a vznik hudební kritiky

Dříve než se pokusíme odpovědět na otázku o zvlášt-
nostech vzniku hudební kritiky v Anglii 18. století,
povšimněme si, za jakých předpokladů vznikala hudební
kritika a hudební historiografie i v jiných evropských
zemích. Co bylo impulsem ke vzniku těchto disciplín
a za jakých podmínek se v Evropě vyvíjely? Od které
doby můžeme pozorovat zájem o hudební minulost?

Podle současných amerických muzikologů ^{32/} je
vznik hudebního dějepisectví neodlučně spojen se změ-
nou sociální funkce hudby v novověké společnosti.

Ještě před dvěma sty lety repertoár dvorských
kapel sestával téměř výlučně ze skladeb soudobých auto-
rů, z nichž nejstarší se hrál Corelli, zemřelý v r.1713.

v 16. stol. Palestrina přepracovával skladby
svých předchůdců, žijících pouhých 40 - 50 let
před ním.

O sto let dříve Johannes Tinctoris psal, že ^{je} hudba
ne více než 40 let stará může být považována za cennou.

Středověká společnost nemá zájem o historii umě-
ní. Nicméně i ona má důležitý podíl na uchování vědomí

minulosti skrze symboly umění, sloužící křesťanství. Rituál křesťanského uctívání Boha potřeboval architektonický rámec a sluchovou i vizuální schopnost vnímat umění. Stálou a opakující se částí ročního cyklu liturgie byl monofon. zpěv, jehož počátky sahají až k počátkům samotné církve. Předepsané články doplňující nově komponovaná hudba byla svázána přísnými pravidly.

Tuto hudbu i světskou hudbu té doby /na francouzských dvorech a v italských městech/ neměla společnost potřebovat. V kultuře tohoto druhu bylo tudíž i hudební dějepisectví v našem dnešním moderním pojetí s chronologií skladatelských zjevů a interpretací stylů nepotřebné a nepodstatné.

Zmínky hudebně-historického charakteru byly dlouhou dobu okrajovou částí teoretických traktátů středověkých učenců, opírajících se o autority starověké, později o Boethia s jeho pojetím hudby jako matematické disciplíny, a Quida z Arezza.

Pokud koncem 15. století /Tinctoris/ a v průběhu 16. stol. /Glareanus, Hermann Finck, Zacconi aj./ nacházíme jednotlivé malé odkazy na starší mistry nebo předešlé techniky, jedná se většinou o nedávnou minulost. Mluví-li se o odlehlých oblastech anebo o vzdálených dobách, sahajícím až k počátku hudby, přenášejí se mythy, legendy nebo anekdoty, přežívající až do 17.stol.

Poprvé objevuje minulost humanismus a renesance 15. a 16. stol. svým zájmem o původní raně a pozdně středověké hudební písmo a o antickou řeckou hudbu a hudební teorii /Gaffori, Glareanus, Vicentino, Girolamo Mei, Vinc. Galilei/. Zvláště pro florentskou Cameratu je antická hudba důvodem k obraně nových forem hudby. Protože jenom vědomí antiky v odkazu na současnou praxi směřovalo k objevnému připojení se na tradici, byly dány poprvé předpoklady pro novodobou reakci na historii hudby. Zde má své kořeny i členění celkového vývoje na období antiky, středověku a novověku a představa vývoje jako doby rozkvětu, úpadku a nového vzestupu.

Italští a francouzští humanisté 16. stol. byli plni předsudků a charakteru řecké hudby a o možnostech jejího obrození. Avšak ne všechno jejich písemnictví mělo spekulativní charakter. "De modis musicis antiquorum" /dokonč. 1574/Girolama Mei je pravděpodobně první spis o historii hudby založený na dokumentární evidenci, podobný význam má i zveřejnění hymnů Mesomedových Vincenzem Galileim v jeho "Dialogo della musica antica e della moderna" /Florencie 1581/ a Pindarovy ódy, jejíž starořecký původ je však dodnes sporný, Athanasiem Kircherem v jeho "Musurgia universalis" /Řím 1650, 2 sv./.

Další období vývoje hudebně-historického myšlení je v době, kdy získávají na významu národní a lokální hudební styly, což bylo v jejich době plně pochopeno. Tři nejzajímavější měly svá centra v kontinuitně tvůrčí tradici luteránské církevní hudby, v "conservatori" /původně charitativních institucích/, vychovávajících zpěváky a hudebníky jak pro italskou operu tak pro italskou církev, a ve dvorské kulturní společnosti Francie, řízené dvorem a "Académie Royale de Musique et de Danse". Stranou těchto tří je italská hudební praxe, která užívá jak "stile antico", přetrvávajícího polyfonního vokálního stylu 16. století, tak "stile moderno", každého z nich v přiměřených podmínkách.

V Německu Lutherova církev zdůraznila úlohu hudby /nejen vokální, ale i instrumentální/ v bohoslužbě i ve výchově. R. 1600 Calvisius, jeden z předchůdců J.S. Bacha u sv. Tomáše v Lipsku, vydává pedagogickou práci "Excertationes musicae", jeden z dlouhé řady traktátů luteránské školy, k němuž je připojen náčrtek dějin hudby nazvaný "De origine et progressu musices", zdůrazňující umění polyfonie, zejména Jasq. des Prés, Clemense non Papa, Orlanda Lassa.

V 16. a 17. stol. dochází k uplatnění historického a exaktního přírodovědného myšlení, což se odráží i v novém a komplexnějším chápání hudby.

Tak např. pro teoretika Gioseffa Zarlina /+ 1590/ hudba již není v duchu Boethiově matematickou disciplinou, ale rozpadá se na oblast filosoficko-matematickou /scienza/ a estetickou /arte/.

Zásluhou filosofa René D'escartesa /1596 - 1650/ proniká do hudební vědy vyšší filosoficko-estetické hledisko. V jeho "Compendium musicae" /vyd. 1650/ i v jeho "Traité des passions de l'ame" /1650/ jsou obsaženy základy filosofického zdůvodnění afektové teorie, vysoce módní později v období tzv. baroka.

D'escartovo stanovisko ovlivnilo zejména prvního německého hudebního historika Wolfganga Caspara Printze /1641 - 1717/, autora spisu "Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst" /Drážďany 1690/, kde najdeme kromě chronologicky uspořádaných dat hudebníků jeho generace i zajímavé úvahy o funkci hudby ve společnosti. Biografická data však ještě nejsou zpracována kriticky, přežívá forma legend a anekdot.

V r. 1695 Ital Giovanni Bontempi /1624 - 1705/ jenž je stejně jako Printz praktickým hudebníkem, vydává v Perugii svou "Historia Musica".

Zatímco ještě v 17. století přežívají v hudební historii myty, legendy a anekdoty, v 18. století,

dychtivém po encyklopedické vědě, se shromažďují fakta a data, pokud jich lze dosáhnout. Takto jsou dány předpoklady pro vytvoření kritického hudebního dějepisectví.

17. a 18. stol. je etapou zrodu a rozvoje kritického obecného dějepisectví, takže hudební historiografie se mohla od samého začátku opírat o prověřené odborné metody. Současná německá muzikologie ^{33/} však zdůrazňuje, že hudební dějepisectví šlo svými vlastními cestami a že téměř vždy až dodnes jsou historiky hudby hudebníci nebo milovníci hudby, ale žádný historik: "Es bleibt ein Wesenszug der Mg. Forschung bis in die Gegenwart, das von der allgemeinen Historie aus kann jemals der Zugang zur Mg. gefunden wird".

Snaha o encyklopedičnost je důležitým rysem novověké učenosti a projevuje se již od konce 15. století. V hudební vědě snahou o systematické zvládnutí předmětu a koncepce disciplíny /M. Praetorius, jehož 2. díl "Syntagma musicum", vydané 1614 - 19, je první příručkou organologie s užitím ikonografické dokumentace/, také snahou o lexikografické podchycení současných vědomostí o hudbě: zmíněný již Tinctoris /+ 1511/ se svým uceleným souborem dvanácti traktátů, v 17. stol. velkými encyklopedickými díly shrnujícími teoretické názory své doby jsou "Harmonie

universalis" /1650/ a "Phonurgia nova" /1673/ rovněž již zmíněného Athanasia Kirchera. 18. století přináší "Dictionnaire de musique" /Paříž 1703/ S. de Brossarda, "Musikalisches Lexicon" J.G.Walthera /Lipsko 1732/, což je první universální slovník shrnující v abecedním pořádku věcnou i osobní látku. Patří sem též "Clavis ad thesaurum magnae artis musicae" /Praha 1701/ našeho T.B. Janovky a zejména "Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des arts et des métiers" /35 sv., Paříž 1751-80/ D. Diderota, J.d'Alemberta a J.J. Rousseaua, kteří byli všichni hudebníky.

Biografický slovník "Grundlage einer Ehrenpforte" /1740/ sestavil Němec Mattheson.

Hudební slovníky jsou sice důležitými prameny pro bádání, neobsahují však ještě výsledky bádání o dějinách hudby.

Zájem o minulost se v období humanismu projevuje edicemi starověkých teoretických traktátů, z nichž je významná "Antique musicae auctores septem, graece et latine" /Amsterdam 1652/ Marca Meiboma a "Opera mathematica III" /Oxford 1699/ Angličana Johna Wallise, v níž vydal zejména spisy Pythagorovy školy. Od dob humanismu roste význam velkých hudebních knihoven a archivů.

Počátek kritického hudebního dějepisectví je spojován se jménem Pierre Bourdelota /1610 - 1685/ a jeho "Histoire de la musique et de ses effets", která byla doplněna jeho synovcem Pierrem Bonnetem /1638 - 1708/ a vydána až Jaquem Bonnetem /1644 - 1724/ v Paříži 1715.

Z francouzských prací tohoto typu lze uvést rovněž "Histoire générale, critique et philologique de la musique" /Paříž 1767/ teoretika Charlese Henriho Blainvilleho /1711 - 1777/ a "Essai sur la musique ancienne et moderne" /Paříž 1780/ Jeanna Benjamina de la Bordeho /1734 - 1794/.

Obrovské množství pramenů nashromáždil do své knihovny, která se stala po jeho smrti základem slavné knihovny "Liceo Musicale" v Bologni, františkánský mnich Giambattista Padre Martini. /1706-1784/. Z těchto pramenů kriticky zpracoval svůj spis "Storia della musica", vycházející v Bologni v letech 1757 -1781. Ve třech vydaných svazcích bohužel stačil zpracovat jen dějiny starověku. Martini, ač mnich, byl kombinací historika, skladatele, učitele a praktika, jeden z encyklopedicky vzdělaných mužů své doby. Americký muzikolog Alfred Mann shrnuje historický význam Martiniho těmito slovy: "Thus Martini's role is that of the mentor who established a standart for the student through example rather

that assignment and correction. In this spirit he quotes the writing of his own teachers and of the masters of the past. The manner in which he introduces the student to the great heritage of his art heralds a new age, a thoroughly modern and enlightened approach to musical". 34/

V tomto smyslu Martini představuje nový typ osvícenského vzdělance, jenž má veliký význam nejen jako učenec, ale i jako učitel nové generace, přičemž velký důraz je kladen i na jeho praktické schopnosti hudební. Reprezentuje vytváření nových vztahů mezi hudebním historikem a skladatelem na humanistické bázi.

Jiným hudebním teoretikem nového typu, ač opět mnich, je opat Martin Gerbert, jenž v opatství St. Blaise ve Švýcarsku r. 1774 vydává svoji 2 sv. práci "De cantu et musica sacra". Tato práce je věnována tradicím církevní, zejména klášterní vzdělanosti.

Gerbertovy zájmy byly nesoučasné, avšak jeho dílo má daleko ke scholastické spekulativnosti. Za jeho života byl klášter St. Blaise intelektuálním centrem monasticismu a Gerbert snil o obrození tradice klášterní učenosti. Jeho další práce "Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum" /1784/ a "Scriptorum de musica medii aevi, nova series"

/1864 - 1876/, v nichž jsou zveřejněny texty více než 40 traktátů, jsou dodnes souhrnem základního materiálu pro dějiny hudební teorie po renesanci.

V Německu je zrod kritického hudebního dějepi-
sectví spojen se jménem Joh. Nik. Forkela /1749 -
1818/. Je jediným z hudebních historiků tohoto ob-
dobí, jenž byl členem university, a to ve funkci
"akad. Musikdirektor". Po důkladné revizi středově-
kých učebních osnov se totiž hudba znovu dostává
na university /v Anglii se funkce Professor of
Music datuje v Oxfordu od r. 1626, v Cambřidgi
od 1684/. V osobě Forkelově byl ideálně spojen novo-
dobý požadavek učenosti i praktické hudebnosti.
Forkel zakládá na universitě v Lipsku Collegium
musicum, prevozující hudební díla minulosti, kromě
řady teoretických děl vydává "Allgemeine Geschichte
der Musik" /2 sv., Lipsko 1788 - 1801/ a r. 1802
monografii o J.S. Bachovi, jež měla být úvodní prací
ke kritickému soubornému vydání Bachova díla. Jako
hudební historik je Forkel první, kdo prameny kri-
ticky zpracovává, srovnává, hodnotí.

Velkým edičním podnikem německých badatelů je
"Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der
Musik" /5sv., 1754 - 1762/ Friedricha Wilhelma
Marpurga /1718 - 1795/ a jeho spolupracovníků.

Velkou Británií 18. století v oboru hudebního dějepisectví reprezentují především John Hawkins /1719 -1789/, jenž vydal v r. 1776 v Londýně 5 sv. "General History of the Science and Practice of Music", a Charles Burney /1726 - 1814/, autor "General History of Music" /4 sv., London 1776-89/. Rozbor těchto děl, biografická data a zařazení obou hudebních historiků do celkového kontextu hudebně-historického vývoje a jejich reflexe středoevropských hudebních poměrů je obsahem dalších kapitol této práce.

Těmto obsáhlým hudebním dějinám předchází v 18. stol. v Anglii práce menšího rozsahu, dvě anglická a jedna skotská: A. Malcolm, - "Treatise of Musick, Speculative, Practical and Historical" /1721/, P. Prellieur, - "A Brief History of Music", supp. to his "Modern Music Master" /1738/, J.B. Brown - "A Dissertation on the Rise, Union, and Power... of Poetry and Musik" /1763, Ger. trans. 1769, Ital. trans. 1772/. 35/

A jak se vyvíjí hudební kritika v Evropě? Jak už bylo konstatováno, zájem o současný stav se soustřeďuje zejména ve slovnících a encyklopediích. Kromě toho vzniká kritika žurnalistická a odborná.

Sledujeme-li chronologicky a statisticky, jak se tato kritika vyvíjí v různých zemích Evropy

do konce 18. století, největší počet periodik vychází v Německu. Až do doby Forkelovy a jeho "Musikalisch-kritische Bibliothek" /Gotha 1778 - 1779/ a "Musikalischer Almanach für Deutschland" /Leipzig 1781 - 1783, 1789/ je to celkem dvanáct titulů, počínajíce "Critica musica" J. Matthesona /vych. v Hamburku 1722/, z nichž nejzávažnější jsou "Critischer Musikus" J.A. Scheibeho, vydávaný v Hamburku 1737-40 a v Lipsku 1745 a "Der kritische Musikus an der Spree" /Berlin 1749 - 50/, "Kritische Briefe über die Tonkunst" /Berlin 1759 - 63/ F.W. Marpurga a "Wöchentlichen nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend" /Leipzig 1766 - 69, od r. 1770 pod názvem "Musikalische Nachrichten and Anmerkungen/ J.A. Hillera.

Ve Francii vychází "Sentiments d'un harmonophile sur differents ouvrages de musique" /1756/

M.A. Langiera, "Journal de musique franquaise et italienne" /1764 - 68/, "Journal de musique historique, théorique et pratique" /1770 - 71/ a "Journal de musique par une société d'amateurs" /1773 - 78/. 36/

V Rakousku jen "Der musikalische Dilletante eine Wochenschrift", ed. J.F. Daube 1770 - 73. 37/

Ve Velké Britanii teprve r. 1774 - 75 začíná vycházet "The Literary Part of the Musical Magazine" /později jako "New Musical and Universal Magazine"/, "The Review of the New Musical Publications" 1784 a "The Monthly Musical Journal", red. Thom. Busbym 1801, vše v Londýně. 38/

Srovnáme-li tento stav v Anglii s jinými zeměmi, zejména s Německem, vidíme tedy, že odborné hudební časopisy začaly zde vycházet později. Avšak hudební kritika v Anglii se vyvíjela již na počátku století na masovější bázi v nejrůznějších literárních a populárně-zábavných časopisech: "The Titler" /1707-11/, "The Quardian" /1713/, "The Spectator" /1711-12 a 1714/. Nejstarším časopisem tohoto typu je zde "The Gentleman's Journal, or, the Monthly Miscellany" vydávaný P.A. Motteuxem v Londýně 1692 - 94. Ve Francii je podobným časopisem "Le Mereure Galant", vydávaný již o dvacet let dříve /1672/.

V Anglii tedy, podobně jako ve Francii, jsou počátky umělecké kritiky spojeny s oblibou malých literárních žánrů. Je to zejména essey, v níž se formují počátky kritiky literární / John Dryden - " Essay of dramatic poetics " - 1662, Alexander Pop - " Essay on criticism " 1711 / . A anglické umělecké kritice má význam také filosof Anthony Shaftesbury .

Rozvoj anglické hudební kritiky podnítily boje t.zv.gluckistů a piccionistů a vystoupení Händlovo v Anglii. Na prahu století je známým hudebním kritikem Joseph Addison, v polovině století se rozvíjí hudební kritika vlivem Charlese Avissona, autora spisu " Essay on musical expression " /1752/ a Charlese Burneyho, mimo jiné statě autora studie " Essay on musical criticism " , zveřejněné ve III.díle jeho " History of Music " .

Na otázku, kterou jsme si položili v závěru předěšlé kapitoly - nakolik typ hudební kultury ovlivňuje vznik hudební kritiky a hudebního dějepisectví, nelze zatím na základě těchto faktů jednoznačně odpovědět. V době Hawkinsově a Burneyho byla nejslavnější éra anglické hudební historie již za nimi.

Infiltrace velkých zjevů však podněcovala veřejné

mínění i v publicistice. Zřízení veřejných koncertů a hudebních slavností je symptomem historicismu, který je zřejmý i v ostatních uměních a v celkovém životním stylu té doby. K této otázce se vrátím ještě v závěru své práce.

VII. S i r J o h n H a w k i n s - ž i v o t
a d í l o

John Hawkins se narodil 30. března 1719 v Londýně. Rodina odvozovala svůj původ od proslulého admirála alžbětinské doby Johna Hawkinse, tento původ však nebyl pozdějším genealogickým bádáním potvrzen.

John Hawkins byl synem architekta, sám zprvu studoval architekturu a zeměměřičství, než se rozhodl pro práva. V mládí projevovat volkou píli a vědychtivost. Volné chvíle věnoval hudbě. Není známo, kdo byli jeho hudební učitelé, měl-li vůbec nějaké, avšak jeden z prvních hudebníků, s nimiž se setkal, byl J.Ch. Pepusch. Mladý Hawkins se také setkal s Händlem a dovolil si u té příležitosti zkritizovat jeho skladbu "See the conquering Hero comes", kterou mu Mistr osobně zahrál.

V r. 1742 vydal Hawkins společně s Johnem Stanleyem "Six Cantatas for a Voice and Instruments", k nimž Stanley napsal hudbu, Hawkins většinu textů. To již byl v literárních kruzích znám svými příspěvky do "Gentlemen's Magazine" a jiných časopisů. Bohužel většina těchto příspěvků byla vydána anonymně, takže dnes víme jen to, že se jednalo o prózu i poezii.

Takto pravděpodobně přišel do styku s nejvýznamnějším mužem anglického literárního světa té doby

Dr. Samuelem Johnsonem. Ve věku 30 let se stal jedním z devíti jeho vyvolenců, členů jeho "Thursday - evening Club".

V té době začal pracovat Dr. Johnson na svém slovníku anglického jazyka, jenž vyšel o 16 let později. Můžeme se domnívat, že to bylo právě zde, kde se Hawkins seznámil s metodami práce na vědeckém díle většího rozsahu. Zde také patrně přišel na myšlenku napsat dějiny hudby.

R. 1753 se Hawkins bohatě oženil a velké věno se nedlouho poté dědictvím ještě znásobilo. Hawkins, který takto získal nezávislé postavení, se rozhodl zanechat svého dosavadního právníckého povolání a věnovat se pouze svým koníčkům. Rodina zakoupila dům v Twickenhamu a začala přijímat vybranou společnost. K jejich přátelům patřili: spisovatel Horace Walpole /autor tzv. gotického románu/, herec Garrick, básník Paul Whitehead, astronom George Costard a mnozí jiní. V domě se pořádaly koncerty a literární dýchánky. V této idylce Hawkins pracoval na znovuvydání oblíbené Waltonovy edice "Complete Angler", kterou vydal r. 1760 se svými vlastními doplňky.

O tři léta později vydává osmivazkové dílo zcela jiného druhu: "Observations on the state of Highways, and on the Laws for amending and keeping

them in repair". Je to právnícký spis, v podstatě návrh zákona, který předložil parlamentu. Parlament návrh přijal a Hawkins byl nucen téměř proti své vůli vrátit se do veřejného života jako právník. V r. 1765 byl zvolen do hrabství Middlesex jako předseda správní rady.

Během té doby však stoupl i jeho literární věhlas, takže byl požádán universitou v Oxfordu, která připravovala nové vydání edice Shakespearových děl, aby k ní zpracoval dodatky.

V r. 1770 se slučovala "Academy of Ancient Music" s "Madrigal Society", již byl Hawkins členem a na požádání Akademie napsal pamflet nazvaný "An Account of the institution and progress of the Academy of Ancient Music, with a comparative view of the Music of the past and present time". Pamflet vyšel anonymně.

V dalším roce čekaly Hawkinse zcela jiné starosti. Byl dosazen do hrabství Middlesex jako smírčí soudce. V této funkci projevil zprvu ušlechtilou snahu nepřijímat za své právnícké úkony žádné odměny, když však zjistil, že se tím jen zvýšil počet stížností a sporů, začal vybírat soudní poplatky, které čas od času věnoval místnímu pastrovi, aby je rozdál mezi chudé.

Téhož roku byl poctěn rytířským řádem krále Jiřího III. "za statečnost, věrnost a schopnosti", které osvědčil při revoltách v Brandfordu a Mardfieldu /jednalo se patrně o demonstrace související s politikou J. Wilkese a americkými válkami za nezávislost/.

Z tohoto faktu nelze usuzovat na politické stanovisko Hawkinsovo. Musel své povinnosti vykonávat jako svědomitý úředník.

O kariéru v politice zřejmě nestál. Hawkinsova dcera uvádí ve svých zápiscích, že mu bylo nabídnuto členství v parlamentě, které však odmítl s poukazem na své zaneprázdnění na dějinách hudby. Grove naproti tomu se domnívá, že to bylo nejspíš jeho lakomství, proč se neucházel o členství v parlamentě, neboť toto bylo podmíněno volbami a ty velkými finančními položkami.

Avšak Hawkins věnoval svůj veškerý volný čas a mnoho peněz na své kulturní zájmy. Znovu vydal, tentokrát s Dr. Johnsonem, dodatky k nové edici Shakespearových děl. Navštěvoval nejlepší koncerty. Ve svém domě věnoval pohostinství významným hudebníkům. Nadaný hoch Bartleman byl jeho chráněncem. Po smrti Dr. Pepusche koupil celou sbírku jeho teoretických spisů o hudbě. Měl kolekci skladeb nejlepších

skladatelů té doby. Korespondoval s každým, kdo by mu mohl poskytnout informace k připravovaným dějinám hudby. Mezi mnoha jinými také s Dr. Gostlingem z Canterbury, jehož sbírky obsahovaly mnoho cenného, jinak nedostupného materiálu. Vzájemná korespondence vedla k osobním kontaktům a tak Sir John navštívil Canterbury a nějaký čas tam sbírky Dr. Gostlinga studoval. Ze stejného důvodu ztrávil část roku v Oxfordu, v Bodleinu a v jiných knihovnách a pořizoval si výpisky. Od hudebníků a z Music School v Loudýně sbíral obrázky hudebních nástrojů.

Od této práce byl vyrušen v r. 1775, kdy byl pověřen, aby doručil králi petici o americké válce. Osudy této petice byly podivné, byla mu ukradena, vyšla pak tiskem v časopise Svatojakubská kronika, Hawkins prožil mnoho nepříjemností.

Následujícího roku /1776/ konečně vydal své čtyřsvazkové dějiny hudby, ovoce šestnáctileté práce, pod názvem "A General History of the Science and Practice of Music". Ve stejném roce vyšel I. díl téměř stejnojmenné, dlouho dopředu ohlašované práce Charlese Burneyho...

Ohlas na Hawkinsovu práci se zdaleka nedá nazvat vřelým. Byl zesměšněn svým sokem v satirickém pamfletu, který sice nevyšel tiskem, ale přesto poškodil

jeho pověst. Svůj podíl na ohladném přijetí jeho dějin kromě tehdejšího obecného hudebního vkusu měla patrně také malá obliba Sira Johna ve všech společenských kruzích. Horace Walpole, který mu pomáhal a úspěch mu přál, řekl, že je čestný, morální, ale "nemá žádný švih" a nemá ho ráda ani šlechta ani nižší třída. I jeho přítel Dr. Johnson, z jehož klubu Hawkins odešel pro neshody s některými členy, ho označil jako "a most unclubable man" a vydání jeho dějin jako hazardní podnik.

Dějiny hudby byly věnovány králi Jiřímu III., o což musel Hawkins úředně zažádat již tři léta před vydáním. Když práce vyšla, byl Hawkins poctěn dlouhou rozmluvou s králem v Buckingham House. Král práci ocenil a to bylo patrně také jediné ocenění, jehož se Hawkinsovi dostalo.

Tvrzení jeho dcery, že odmítl čestný doktorát oxfordské university a čestné členství v Royal Society je málo pravděpodobné, neboť universita v Oxfordu si nevedla evidenci čestných doktorátů, ostatně takový titul ani neexistoval. 39/

Konec Hawkinsova života plynul v úředních povinnostech. Jako soudce četl obžaloby proti vůdcům z lidu, kteří napadli domy lordů v povstání r. 1780.

Svou literární kariéru zakončil rovněž neslavně vydáním edice prací Dr. Johnsona a vypracováním životopisu k nim, o což byl požádán společností knihkupců v Londýně jako přítel Dr. Johnsona a vykonavatel jeho poslední vůle. Jeho "Life of Samuel Johnson" obsahuje několik cenných informací, trpí však /podle Grove's Dictionary/ "extrémní žvanivostí a divokou nezávazností". Tento životopis byl tak špatně přijat veřejností jako jeho dějiny hudby. Podruhé již životopis nevyšel a v dalším vydání Johnsonových prací r. 1791 byl dokonale nahrazen prací Boswellovou.

14. května 1789 byl Hawkins postižen záchvatem mrtvice a týden nato - 21. května - umřel ve věku 70 let. Podle vlastního přání byl pohřben v klášteře ve Westminsteru u brány na východ od kostela, na náhrobním kamenu byla vyryta pouze začáteční písmena jeho jména, datum smrti a věk.

Jeho knihovna byla po jeho smrti rozprodána a zachránila se jen sbírka teoretických spisů z pozůstalosti Dr. Pepusche, kterou Hawkins po vydání dějin hudby daroval Britskému museu. Riemann ^{40/} uvádí, že za zmínku stojí jeho monografie "The General History of Arcangelo Corelli", publikovaná v "Universal Magazine" v dubnu 1777. Jiné slovníky ani životopisec Novello se o ní nezmiňují.

VIII. Dr. Charles Burney -
život a dílo

Narodil se 7. dubna 1726 v Shrewsbury. Jejich starý a vážený rod pocházel ze Skotska, dědeček byl hraběcím správcem a sekretářem. Úpadek rodiny zavinil otec James Macburney zběhnutím ze studií a společensky nevhodným sňatkem. Za tyto své poklesky byl vyděděn a nezbylo mu než žít se jako potulný hudebník, herec a kreslíř. Teprve v druhém manželství se usadil ve Shrewsbury a stal se malířem portrétů. Své skotské jméno používal až do smrti, avšak několika ze svých posledních dětí je při zápisu do matriky poangličtil.

Charles byl nejmladší syn a nemohlo mu být dopřáno vyššího vzdělání. Teprve v 11 letech začal navštěvovat "Free School" v rodném městě. Jako třináctiletý dostal královské stipendium do "Free School" v Chesteru a tam také byla poprvé věnována pozornost jeho hudebnímu nadání. Zpíval v kostelním sboru a pod vedením varhaníka Mr. Bakera se rychle zdokonaloval v hudební teorii i praxi.

Chester byl v té době velmi hudebním městem, v němž se na cestě do Irska zastavovali všichni významní hudebníci. V r. 1741 zde strávil několik dní Händel a Burney měl takto možnost poslechnout si

část jeho "Mesiáše" ještě před prvním provedením v Dublinu.

O rok později ukončil Burney studium v Chesteru a vrátil se do rodného města. Jeho nevlastní bratr - varhaník využil jeho pěveckých schopností při veřejném koncertě a šestnáctiletý Charles u něho již zůstal jako jeho pomocník a žák.

Studium u bratra však nebylo nijak vydatné, Charles byl odkázán většinou sám na sebe a na "poučení z příkladu". Denně několik hodin cvičil na spinet a na housle, učil se latině a tanci, psal verše, komponoval. V jeho "Memoirs", psaných ve stáří, jsou zmínky i o lekcích franštiny a o hodinách hry na housle u Niccolá Matteise, hudebníka rakouského původu, jenž se v Shrewsbury usadil. Již v mladém věku si Burney stanovil program překonat vlastní houževnatostí nízký společenský původ a stát se "not only one of the best informed, but one of the most polished, members of society". 41/

Zásadní obrat v jeho životě nastal v r. 1744, kdy se setkal s Th. Aug. Arnem, skladatelem divadla Drury-Lane. Ten se uvolil vzít Burneyho do učení za 100 liber, bylo však nemožné vytáhnout tuto částku ze starého Macburneyho. Arne nakonec rezignoval a usoudil, že učedník, ovládající několik nástrojů a zpěv mu bude i tak dost užitečný.

Je třeba zdůraznit, že nešlo o studium v dnešním slova smyslu, ale doslova o učební poměr se všemi znaky společenské a ekonomické závislosti. Burney otročil u hrabivého Arneho, opisoval noty, hrál v divadle Drury-Lane a na veřejných koncertech ve Vauxhallské zahradě, dával hodiny jeho žákům. Jeho vlastnímu vývoji nebyla věnována žádná pozornost. Avšak dostal se takto do Londýna, kde měl možnost srovnávat nejlepší výkony, hrál pod vedením Händla, měl možnost navázat společenské styky. Po několika letech mladý šlechtic Greville zaplatil za něho 300 liber odškodného Arnemu a Burney se stal jeho domácím hudebníkem a společníkem.

V této době šťastného mládí se Burney mohl konečně věnovat studiu svých starých lásek Händla, Gemianiho a Corelliho, nově se začal zabývat Hassem, Scarlatim, Pergolesim. Poprvé vydal veřejně své skladby - "Six Sonatas for two Violins, with a Bass for the Violoncello or Harpsichord" 1747.

Greville, který často cestoval po evropském kontinentě, se začal chystat na novou cestu a Burney měl možnost odcestovat s ním, avšak k cestě už nedošlo pro jeho sňatek s Esther Sleepe, dívkou z rodiny francouzských emigrantů-hugenotů.

Po svatbě začal herečně pracovat na vybudování nezávislého finančního postavení. Získal místo

varhaníka v ohrámu sv. Dionýza v Londýně i několik žáků z nejvyšších vrstev. Účinkoval na veřejných koncertech v roli doprovazeče, pro divadlo Drury-Lane složil hudbu k dramátům "Alfréd", "Queen Mab" a "Robin Hood"

V roce 1751 se rozhodl opustit na několik měsíců Londýn z důvodu špatného zdravotního stavu své ženy a přijal místo varhaníka v King's Lynn v Norfolku. Pobyt se protáhl na devět let.

Všednější duch by snad rychle za takových podmínek propadl skepsi a provincionální omezenosti, Burney si však i v Norfolku získal nové přátele a pilně se vzdělával dále, nejen v hudbě. Velké knihovny jeho lynnských příznivců mu byly k dispozici a Burney měl možnost poučit se v literatuře, filosofii i přírodních vědách.

Depisoval si se Samuelem Johnsonem, jehož myšlenkou napsat slovník anglického jazyka byl nadšen a získal mu v Lynnu značný počet subskribentů. Prostudoval si také "History of England" Davida Huma, s nímž se později sešel při své první návštěvě Francie.

Když se r. 1760 konečně vrátil do Londýna, navázal na svou někdejší činnost s prohloubeným vzděláním. Začal opět spolupracovat s divadlem Drury-Lane, pro něž přepracoval Rousseauovu operu "Le Devin

du village". Uvedl ji velmi úspěšně pod názvem "The Cuning Man" [= Lstivec, lišák/. Navázal také na svá někdejší veřejná vystoupení, nyní však prováděl vesměs své vlastní skladby. Tiskem vydal triové sonáty, skladby pro cembalo a pro varhany, 8 sonát pro cembalo na 4 ruce.

Takto se Burney pozvolna a houževnatě stával významnou osobností v tehdejší londýnské společnosti. Stal se členem klubu Dr. Johnsona, dopisoval si s Rousseauem i Diderotem, přátelil se s nejznamenitějšími muži tehdejší Anglie: hercem Garrickem, politikem Burkem, Horacem Walpolem, malířem Reynolsem.

Jeho koníčkem byla matematika a astronomie. Byl velmi hrdý na to, že jeho londýnský dům patřil Isaacu Newtonovi.

Burney měl velký osobní šarm, byl oblíbený, elegantní, uhlazený. Šířil /snad úmyslně/ okolo sebe atmosféru vzdělaného, úspěšného a bohatého muže, ačkoli byl ve skutečnosti téměř chud. Po smrti své ženy se sám staral o šest dětí a velmi dbal o to, aby se jim dostalo lepšího vzdělání než jemu. Dvě ze svých dcer zavezl na vychování do Francie /1764 - to byla jeho první cesta na kontinent/, dvě se staly dvorními dámami. Mezi jeho děti patří spisovatelka Fanny Burney /Madame d'Arblay/, syn Charles - uznávaná kapacita

v oboru řeckého písma, syn James - ^damiráal, člen Cookovy výpravy po Jižním moři.

V r. 1767 se Burney oženil podruhé, tentokrát finančně dosti výhodně. Jeho druhá žena byla zámožná vdova po lynnském obchodníkovi, vzdělaná a duchaplná, mající pochopení pro Burneyho umělecké zájmy i snahu o společenský vzestup.

Asi uprostřed své kariéry začal Burney uvědoměle pracovat na změně svého původního povolání. Cítil, že jako hudebník znamená pro svou společnost přece jen příliš málo a jeho největší ambicí muselo tedy být, aby byl přijat jako muž písma.

V r. 1769 začal svou literární kariéru dosti podivně: demonstroval své astronomické zájmy a vydal jako výsledek svých dlouholetých studií v tomto oboru "An Essay towards a History of the Principal Comets that have appeared since the Year 1742". Studie byla publikována anonymně, odborníci soudili, že jí schází více přesnosti.

Avšak hlavní jeho zájem směřoval k napsání "History of Music". Poprvé ho tato myšlenka napadla, když pracoval na překladech "Elemens de musique" d'Alemberta a "Dictionnaire de musique" J.J.Rousseaua do angličtiny a při studiu na odborných otázkách spo-

jených s touto prací silně postádal nějaké kompletnější dějiny hudby v anglickém jazyce.

V témže roce, kdy publikoval svou "Essey o komentách", se Burney rozhodl získat doktorát hudby. Tato snaha byla motivována jednak společenskou ctižádostí, jednak potřebou snadnějšího přístupu k pramenům pro připravované dějiny hudby.

Není známo, do jaké míry musel uchazeč o titul Mus. D. projevít hudebně teoretické znalosti, avšak je jisté, že součástí zkoušky byl projev skladatelské erudice. Burney složil k tomu účelu kantátu na slova 18. žalmu "I will love Thee, O Lord, my strenth" pro sóla, sbor a orchestr. 23. června 1769 byl jmenován Mus. B. a Mus. D. oxfordské university.

Kantáta byla provedena o čtyři léta později v Hamburku C.Ph. Bachem, domnívám se však, že z tohoto faktu nelze usuzovat, nakoľik byla zdařilá. Mohlo jít jen o zdvořilé gesto Bachovo a projev díků za uznání spisovateli tehdy v Německu již známému. Životopisci Burneyovi se shodují, že byl skladatelem jen průměrným a toho si byl Burney pravděpodobně sám dobře vědom.

Doktorát hudby mu otevřel nové možnosti. Vždyť doposud - ve svých třiačtyřiceti letech - nebyl

koneckonců ničím víc než jen módní učitel hudby s jedinou vyhlídkou na kariéru skladatele pro divadlo. Oxfordský doktorát znamenal rozhodný obrat, cestu ke slávě nikoliv jen "as mere musician", ale "as a scholar and a man of letters". Pouhých sedm let mu pak stačilo k evropské proslulosti.

V r. 1770 v rámci příprav k dějinám hudby se Burney rozhodl "uhasit žížeň u pramene a čerpat v Itálii ze zpráv, které nelze získat v Anglii". ^{42/}

Vyzbrojen doporučujícími dopisy se vydal v červnu téhož roku, po odjezdu svých žáků z Londýna, na cestu přes Francii do Itálie. Touto cestou realizoval 44 letý Burney nejen část svých plánů k přípravě dějin hudby, ale i svou dávnou touhu po "Grand Tour".

Z cesty se vrátil v prosinci téhož roku, schvácen revmatismem, ale pln dojmů. O cestě si ovšem psal deník, ale dlouho váhal, má-li jej vydat tiskem. Trh byl cestopisy zaplaven, jak psal časopis "Critical Review": "So many authors, of late years, have been published their travels into France and Italy, that works of this kind are come to be regarded as a stale commodity among the booksellers". ^{43/}

Po poradě s přáteli se rozhodl přece jen deník publikovat, ale vyčlenit z něj partie poukazující k připravovaným dějinám hudby. Tímto šťastným tahem

si zajistil komerční úspěch. Deník vyšel v dubnu 1771 pod názvem "The Present State of Music in France and Italy: Or, the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials fo a General History of Music. By Charles Burney, Mus. D."

Ohlas vzbudila hlavně myšlenka vydat dějiny hudby a způsob, jakým Burney hodlal získat materiál. Ve svých "Memoirs" píše, že obdržel mnoho "letters the most flattering, from the deepest theorists of the science, and the best judgest of the practice of the art of music". 44/

V časopisech vycházely nadšené kritiky, Burney byl líčen jako všestranně vzdělaný muž. Ve všeobecně souhlasném chóru se ozval jediný hlas proti - hlas Thomase Arneho, jenž se cítil dotčen, že byl Burneyem při jeho hudebně historických plánech opomenut.

V srpnu 1771 obdržel Burney dopis z Německa. Ch.D. Ebeling, přednosta a inspektor Obchodní akademie v Hamburku, hudební nadšenec, žádal Burneyho o souhlas k překladu cestopisu do němčiny a současně ho zval k návštěvě Německa.

V r. 1772 vyšel německý překlad v Hamburku pod názvem "Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien". V Německu mělo dílo rovněž nadšený ohlas.

Burney se tedy znovu rozhodl cestovat. Již dlouho předtím se seznamoval s německou literaturou, rok se učil německy, zajímal se o způsoby cestování v této části Evropy, obstarával si doporučující dopisy. Věděl přesně předem, co ho zajímá: italská opera, především. Hlavní zastávkou měla být Vídeň, kde chtěl načerpat co nejvíce informací o Johannu Adolfu Hasseovi a Pietro Metastasiovi, jimž se již dávno obdivoval. Tito měli být "the Heros of my General History", jak píše Burney ve svých memoárech. ^{45/}

Bezprostředním popudem k cestě však byl cestopis Dr. Samuela Johnsona /"Tour of the Hebrides", tehdejší bestseller, s nímž se Burney rozhodl literárně soutěžit.

Udělal si tedy napřed náležitou reklamu v časopise "Monthly Review" a v červenci 1772 se vydal znovu do Evropy. Cesta vedla z Francie přes Nizozemí do Německa, Vídně. Zpět přes Prahu do Drážďan, Lipska, Hamburku.

Koncem roku se vrátil do Anglie a začal připravovat vydání svého nového "deníku z cest", tentokrát netrpělivě očekávaného. Vyšel v květnu 1773 v Londýně pod názvem "The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces", společně s druhým vydáním prvního dílu a s prospektem připravovaných

dějiny hudby. Téhož roku je cestopis přeložen Ebelingem do němčiny jako "Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen, II. und III. Band".

Před vydáním díla se Burney opět radil se svými přáteli o jeho formě. Jelikož Německo bylo v té době vzdálenou, málo známou zemí, radili mu tentokrát, aby se neomezil na poznámky jen o hudbě. A skutečně: fakt, že cestopis obsahuje množství poznámek a pozorování všeobecného charakteru, mu získal daleko více čtenářů než by mu získal cestopis z ryze odborného pohledu, jak sám píše ve svých "Memoirs".

Úspěch v Anglii byl obrovský, časopis "Monthly Review" uveřejňoval úryvky na pokračování.

Díky svému literárnímu stylu se Burney stal rázem uznávanou literární osobností, jak po tom toužil. Uznání přišlo i od takové kritické osobnosti, jakou byl Dr. Johnson, jež nazval Burneyho "one of the first writers of the age for travels". 46/

Zdálo by se, že tento společenský úspěch znamenal i úspěch finanční, avšak veškerý Burneyho zisk činil 450 liber, které vložil do připravovaných dějin hudby.

Oficiální uznání shora od Jiřího III. sice přišlo, nikoliv však ve formě výrazného zlepšení existence. ^{47/}

Ačkoliv byl Burney jedním z nejúspěšnějších učitelů hudby v Londýně, jeho finanční situace byla stále velmi nejistá. Hlavní příčinou byly jeho neúspěchy při četných pokusech dostat místo u královského dvora. V r. 1774 se sice konečně stal "musician in Ordinary in the King's Band", ale tato hodnost mu vynesla jen 40 liber ročně. Bylo zapotřebí mnoha přímluv jeho přátel a zásahu politika Burkeyho, aby konečně v r. 1783, kdy bylo Burneymu už 57 let, dostal místo varhaníka v nemocnici v Chelsea s ročním platem 50 liber. Královského důchodu se Burney dočkal teprve ke svým osmdesátým narozeninám, kdy však současně obdržel vysoké důchody od svých šlechtických přátel.

Tři léta od vydání "German Tour" po vydání 1. dílu dějin hudby prožil Burney ve vyčerpávající práci a těžkých depresích. Ukázalo se, že předběžné ohlášení vydání dějin hudby na rok 1774 bylo neuváženým krokem. Časopis "Monthly Review", v němž byly na pokračování uveřejňovány výňatky z cestopisu, získal na ohlášené dílo mimořádný počet předplatitelů. Senzacitivá veřejnost, neznající způsob práce na vědeckém díle, se dožadovala ohlášených dějin hudby. Několik nadšenců pro cestování, hudbu i literaturu se rozhodlo

spojit po vzoru Burneyho zájmy a výsledky svých pozorování dát Burneymu k dispozici pro připravované dějiny hudby. Tak byl Burney zaplaven příspěvky o irské, španělské, portugalské, provensálské, welšské i ha-bešské hudbě, jejichž autoři se dožadovali využití a zveřejnění.

Při práci na prvním dílu "History of Music" si Burney uvědomil celou tíhu a odpovědnost úkolu, který si dal. Byl si vědom toho, že jeho dosavadní vzdělání je nedostačující. Při práci na prvním díle přijal tedy pomoc svého přítele Thomase Twininga, jenž byl lépe vyzbrojen jazykovými znalostmi, zejména latinou a starořečtinou.

Kromě práce na dějinách hudby se Burney zabýval také vypracováním plánu "Public Music School", která měla být anglickou obdobou italských "Conservatorios", tedy v podstatě sociálním ústavem. Vypracoval návrh ke schválení parlamentu, avšak setkal se s naprostým nepochopením. Byl tím velmi roztrpčen.

Další rána pro Burneyho byla parodie na jeho cestopis pod názvem "Musical Travels thro' England", jejíž autor se podepsal jako Joseph Collier, Organist. Tato parodie vyšla v několika vydáních a přispěla tak k popularizaci Burneyho cestopisu, avšak Burney byl zcela vyčerpán přepracovaností a silným revmatismem,

nepochopením a neshodami s Twiningem, který při spolupráci na I. díle hudební historie silně prosazoval svá osobní stanoviska. Protože subskribenti nepřestali naléhat na brzké vydání "History", nezbylo Burneymu než aby veřejně v tisku omlouval pomalost své práce zdravotním stavem.

25. ledna předložil Burney první svazek své dlouho ohlašované práce králi Jiřímu III., jemuž byla připsána, a 31. ledna bylo dílo oficiálně vydáno pod názvem "A General History of Music". Již tři dny poté začal časopis "Morning Post" uveřejňovat úryvky z této práce a během dvou měsíců začaly vycházet ukázky i v konkurenčních časopisech "Monthly Review" a "Critical Review".

Burneyho "History" byla publikována v roce, kdy vyšly práce takového významu jako Gibbonsova "Decline and Fall of the Roman Empire", Adama Smitha "Wealth of Nations" a Priestleyho "Experiments on Air". Přesto si Burney získal množství čtenářů a jeho kniha byla jednou z nejmódnějších knih roku.

Když vyšla koncem téhož roku práce Johna Hawkinse, byla přijata velmi chladně /viz výše/. Přestože v konkurenčním boji Burney zvítězil, neváhal vydáním "Four Sonatas or Duets for two Performers upon one Piano Forte or Harpsichord", dílkem, jehož obsazení je na tu

dobu neobvyklé, zdůraznit, že na rozdíl od Hawkinse je profesionální hudebník.

Burneyho práce na hudebních dějinách měla velký ohlas i v zahraničí, jak o tom svědčí pochvalné dopisy J.J. Rousseaua, D. Diderota a C.P.E. Bacha, i překlad prvního svazku dějin do němčiny J. Eschenburgem pod názvem "Abhandlung über die Musik der Alten" /Lipsko 1781/.

II. díl dějin vyšel v Anglii r. 1782, III. a IV. společně s novým nákladem I. dílu, 1789.

V r. 1784 se konaly ve Westminsterském opatství velké slavnosti k 100. výročí Händlova narození a Burney byl králem jmenován do funkce zapisovatele. Vydal o těchto slavnostech přepychovou zprávu pod názvem "An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3d, and 5th, 1784. In Commemoration of Handel" /London 1785/. Zpráva byla hbitě ještě v témže roce přeložena do němčiny Eschenburgem.

Pro nás zajímavým dílkem je "An Account of Mademoiselle Theresa Paradis" 1784. Je to vlastně vyprávění a anglický překlad textu kantáty, jejímž autorem je Leopold Koželuh.

V němčině se Burney zdokonaloval u Christiana Ignatia Latrobeho, mladého duchovního "Moravian Circle", jenž byl vychován v Horní Lužici. Jeho znalost němčiny byla Burneymu prospěšná i při setkání s Haydnem r. 1791. Burney, nadšený "Stvořením" vydává k oslavě Haydna 14stránkový pamflet a přátelské styky mezi Haydnem a Burneym pokračovaly při dalších návštěvách Haydna v Londýně.

Událostmi ve Francii ke konci století byl Burney otřesen. Nemohl pochopit, že "osvícené století" takto končí. Jeho vlastní názory na Francouzskou revoluci jsou tyto: "Egalité of condition in Society is impracticable nonsense. Nature has made our minds no more alike than our face and figure. There are tall minds, and tall bodies. Difference of intellect as well as of muscular strenght will always occasion inequality". 48/

Koncem století se Burney zabýval Metastasiem /"Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio" London 1796/, také přeložil Haydnovu hymnu do angličtiny. Rozsáhlým, nikdy nepublikovaným dílem je "Astronomy, an Historical and Didactic Poem", demonstrující obsáhlé vědomosti i básnické schopnosti autorovy.

Na začátku nového století ještě vypracoval hesla o hudbě a hudebnících do "The Cyclopaedia, or, Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature" Abrahama Reese.

R. 1797 doufal v jmenování profesora hudby v Oxfordu, ironií osudu byl však jmenován 21 letý William Crotch, někdejší zázračné dítě, jemuž jako tříletému pomáhal Burney ke slávě.

S novým stoletím se blížil i konec Burneyho života. Ochrvnutí levé ruky v r. 1806 způsobilo jeho izolaci a těžké deprese. Také války v Evropě k nim přispěly, neboť zpřetrhaly jeho dosavadní svazky se sítí dopisovatelů. V tomto duševním rozpoložení pracoval na svých "Memoirs", později vydaných jeho dcerou Fanny, a chystal si poslední vůli. Rodina byla chudá a knihy měly být prodány v dražbě. Burney o tom řekl: "This is my present Hobby".

Přesto všecko neopoměl sledovat hudební dění. Všiml si vydání Forkelových dějin hudby, uvědomil si pod vlivem Wesleyova uvádění děl J.S. Bacha do Anglie, jak tomuto skladateli křivdil,

Zemřel 12. dubna 1814, pět dní po svých 88. narozeninách. Týden nato byl pochován v Chelsea.

Jeho "Miscellaneous Library" byla rozprodána v dražbě a kolekci spisů o hudbě zakoupilo, jak doufal, Britské museum.

IX. Srovnání hudebně - historických prací J. Hawkinse a Ch. Burneyho

Při zkoumání typu anglosaského myšlení a jeho vývoje by se mohlo zdát, že v Anglii 18. století byly všechny předpoklady k vytvoření jednotného typu hudebně-historické práce. Avšak srovnáme-li hudební dějiny Charlese Burneyho s téměř stejnojmennou prací Johna Hawkinse, vidíme, že tomu tak není.

Z životopisných údajů obou autorů vyplývá, že jejich díla byla ve své době přijata naprosto rozdílně: zatímco Burneyho dějiny byly po úspěch "Hudebních cest" očekávány neobvyklým množstvím předplatitelů, Hawkinsovo dílo na knižním trhu úplně propadlo.

Burneyho a Hawkinsovy vzájemné vztahy nás mohou zajímat jako jeden ze symptomů ukazujících nám nejen jejich společenské, ale i umělecké postoje.

Oba se ovšem znali; v různých obdobích patřili oba ke kruhu Dr. Johnsona, jehož práci na Slovníku anglického jazyka mohli sledovat jako příklad dobového zpracování vědeckého díla většího rozsahu. Avšak jejich odlišný hudební vkus se dá posoudit už podle příslušnosti k rozdílným hudebním kruhům: zatímco

Burney pracoval pro divadlo Drury-Lane, Hawkins byl členem Madrigal Society. V druhé polovině svého života žil Hawkins vzdálen od Londýna, což je podle Fétise jedním z důvodů, proč jeho pohled na dějiny byl nesoučasný.

Vnější rozdíl mezi oběma byl znatelný. Burney byl elegantní spisovatel a významný a oblíbený člen společnosti. Hawkins byl nespolečenský a neatraktivní. Všeobecné mínění bylo, že nemůže mít cit pro jemnost hudby.

Zprvu si oba názory vyměňovali a vzájemně si poskytovali informace. Avšak Burney byl první z nich, komu začala vadit konkurence.

I. díl Burneymu vyšel v lednu 1776, Hawkins publikoval koncem roku. V úvodu ke své práci zahrnuje Burneyho do seznamu "předchozích" autorů. Odstavec věnovaný Burneymu je chladný, mírně ironický, ale nikterak odmítavý:

"At the beginning of this present year 1776, the musical world were favoured with the first volume of a work entitled A General History of Music from the earliest ages to the present Period, with a Dissertation on the Music of the Ancients, by Charles Burney, Mus.D., F.R.S. The author in the proposals

for his subscription has given assurances of the publication of a second, which we doubt not he will make good". 49/

Naproti tomu postoj, který zaujal Burney vůči svému soku, svědčí o tom, že Burneymu nebyly cizí tvrdé metody konkurenčního boje. Je to pochopitelné, uvědomíme-li si, že pro Hawkinse bylo vydání dějin hudby jen "hobby", kdežto pro Burneyho "business", otázka existenční.

Burney útočil na Hawkinse v časopise "The Morning Post", měl připraveno ve svém výtisku Hawkinsovy historie mnoho opravných poznámek, kterých chtěl použít k zveřejnění. Napsal satirický pamflet "The Trial of Midas the Second", který sice nebyl vydán, koloval jen v opisech, ale přesto Hawkinse dokonale zesměšnil. Pamflet je dlouhý a stylisticky vytříbený; podstatný je tento verš:

Hence every rule he draws from Gothic works,
From barbrous Jargon unmeaning Quirs,
Produc`in impious and ill-fated Days

When all thy Sacred altars ceas`d to blaze... 50/

Je nutno uznat, že Burney neměl na svou dobu zrovna špatný postřeh, nazval-li Hawkinsovu práci prací gotickou. Vždyť návrat ke gotice, nový zájem o středověk je skutečně typický pro pozdní anglické osvícenství.

Problém Hawkins - Burney zaměstnával v jejich době několik měsíců anglické noviny, avšak ke kritickému zhodnocení se mohlo přikročit až po smrti obou.

Ještě za života Burneyho vychází dlouhá hesla "Hawkins /John/" a "Burney /Dr.Ch./" v "Neues historisch = biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken" 1812 Leipzig, Ernsta Ludwiga Gerbera, avšak chybí hodnotící hledisko. Lexikon skutečně obsahuje jen fakta, ale na svou dobu vyčerpávajícím způsobem.

První hodnotící soud můžeme najít až v "Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique" F.J. Fétise. ^{51/} Kromě pečlivých biografických údajů uvádí Fétis i vlastní, velmi kritické stanovisko. Podle něho se u Burneyho projevuje určitá míra povrchnosti. "Sestavil si rámec a hledal jen co se mu hodilo", píše Fétis: "Il s'était fait un cadre, et ne cherchait que ce qui pouvait y centrer, au lieu de se proposer de l'agrandir, si quelque découverte inattendue venait lui révéler des faits dont ses lectures précédentes n'avaient pu lui donner l'idée". ^{52/}

Burney podle něho ignoroval velice zajímavé památky, které lze nalézt ve francouzských knihovnách, a na důkaz toho uvádí Fétis středověkou hudbu a hudbu

15. století, kterých si Burney jen letmo všiml. A tak největším přínosem Burneyho cest podle Fétise je, že shromáždil krásnou sbírku cenných knih a rukopisů, které jsou stále vzácnější.

Srovnává jeho historii s Hawkinsovou a poznamenává, že byla znamenitější pokud jde o plán, ale často mu ustupuje v detailech a není zproštěna jistých předsudků. Dodává, že Burney přes svou velkou sečtělou nestudoval příliš hluboce kontrapunkt ani "le style fugue", měl jen prostřední znalost vlastních kvalit různých stylů a že absolutně neznal vztahy mezi tóninami a různé systémy harmonie a melodie. Jeho kniha určená pro Anglii má ten nedostatek, že obsahuje příliš mnoho podrobností o francouzské hudbě 16. století, neboť tato hudba neměla vliv na přeměny a pokrok umění v celé Evropě. Nic nedokazuje lépe nepřítomnost zasvěcených pohledů než nudné podrobnosti o divadelních představeních v Londýně, jichž je plný 4. díl jeho historie. Především první dva díly zasluhují podle Fétise chválu.

Burney měl před svým sokem nepopíratelnou výhodu pokud jde o speciální vzdělání pro posuzování uměleckých děl, jejich proměn, vývoje a jejich osudů. Jeho systém byl lepší, zvláště pro dobu, kdy psal, neboť psal historii ve stylu filosofie 18. století. Dalo by se říci, že Hawkinsova historie není vůbec

historií, ale sbírkou dobrých materiálů pro takovou historii, které autor předložil, místo aby jich použil k prokázání svých teorií nebo nějakého systému /v zájmu nějakých závěrů/. Toto dílo, pokud jde o vyložení historie, by bylo dost nedostačující, ale citace textů jsou tak četné, tak rozsáhlé, že tím dílo nabývá značného rozsahu a ceny.

Dále se Fétis věnuje srovnání prvních částí obou děl, které pokládá za podstatné a charakteristické. Burney rozděluje výklad do dvou částí: kritiku a vlastní výklad. Hawkins jen zběžně věnuje pozornost hlavním událostem historie umění v "předběžném výkladu", který zabírá 84 stran jeho knihy. Zbytek díla zahrnuje 5 silných svazků o více než 2500 stranách, v nichž jde o vědecký výklad různých doktrin /teorií/, které se týkají umění v různých obdobích. Kritická část historie řecké hudby v díle Burneyho je obsažena ve vědeckém pojednání o 194 stranách. Zkoumá zde otázky, o kterých se jednalo stokrát, a to o znalosti, kterou mohli mít staří národové o harmonii, o výborných účincích připisovaných jejich hudbě, shrnuje a přejímá vcelku názory p. Burretta; abbé Roussier je mu vodítkem, pokud jde o stupnice a tonalitu. V části historické se omezuje vesměs na překlad práce Burretovy o Plutarchově dialogu, na historii hudby od Martiniho a na několik pojednání ze slovníku J.J. Rousseaua. Lze zpozorovat jisté umění ve způsobu,

jímž dokázal využítkovat těchto materiálů a osvojit si je, aniž by znal prameny. Všechno toto je doprovázeno úvahami a závěry à la Voltaire, Diderot a Ducloss, tudíž filosofické školy tehdy módní.

Hawkins postupuje úplně jinak. Seznámil se s různými systémy tónin a proporcemi hudby starých národů, např. Terpandra, Pythagora, Euklida, Ptolemaia aj. Uvádí texty nebo překlady dlouhých pasáží starých autorů, pak také texty moderních komentátorů. Čerpá z materiálu přinejmenším s erudicí filologa. Pokud jde o závěry a vlastní názory, marně bychom je hledali. Takto napsaná historie není pro čtenáře zrovna nejpřitažlivější, ale je třeba přiznat, že to není dílo doslova zavrženíhodné a může být užitečné. Mnohé z knih, jejichž texty Hawkins cituje, jsou vzácné a jen těžko dostupné. Péče, kterou věnoval tomu, aby extrahoval pasáže týkající se určitých problémů, je velkou pomocí pro vědce, kteří se chtějí zabývat stejnou věcí.

Tyto dvě historie hudby, jak píše Fétis, jsou tudíž přes své nedostatky díly užitečnými v různých směrech a je škoda, že zpočátku byla Hawkinsova přehlížena.

Fétisovo hodnotící hledisko ovšem ještě nezařazuje obě osobnosti do celkového kontextu hudebněvědného bádání.

Jaká hodnotící hlediska v tomto smyslu zaujímají současní muzikologové?

Grove's Dictionary of Music and Musicians 53/
pod heslem Histories neobsahuje hodnotící hledisko vůbec, ale jen seznam hudebně historických prací od Calvisia /1660/.

Podle Riemann-Musiklexikon 54/ znamenají Hawkinsovy dějiny "eine Fülle erstmals erschlossenen Materials bietet, gegenüber der Moderne indessen von Skepsis erfüllt ist". Naproti tomu má obzvláštní cenu kniha Burneyho, zejména svým 4. svazkem o hudbě 18. století, kterou Burney studoval na svých toulkách Evropou v letech 1770 - 1772. Víra v pokrok a vědomí o postavení hudby jej vedly ke skeptickému odsouzení jednostranného zájmu o antickou hudbu /cit. Burneyho výrok "Indeed, I should have been glad to have waived all discussion about it: for... the study of ancient music is now become the business of an Antiquary more than of a Musician"/.

Riemann konstatuje, že Burney sice dělí přehledně dějiny hudby podle období, škol/a věcných problémů a pokouší se je vidět jako součást celkového kulturního dění, avšak jeho definice hudby jako "an innocent luxury" nedává žádný podnět k rozvoji hlubší koncepce.

Naproti tomu Američan Palíca 55/ soudí, že právě toto pojetí hudby přes zdánlivou mělkost představuje pozitivní estetický pohled a že podle přijatého názoru své doby je tato definice hudby v souladu s Burneyho cílem restaurovat hudbu do kulturních a intelektuálních kruhů společnosti.

Hawkinsův pohled na dějiny hudby byl naopak nesoučasný. Vzdálen kulturního centra dělil svůj život mezi psaní a záležitosti Justice, což je příčinou toho, že v jeho knize je málo informací o současném hudebním dění a je psána v nezajímavém starodávném duchu. Nazval svou práci historií "vědy a praxe" hudby /History of Science and Practice of music/ a svůj úkol viděl jako "zkoumání zásad a dedukci pokroku vědy ... úzce spojené s civilním životem" /the investigation of the principles, and a deduction of the progress of a science ... intimately connected with civil life/. Avšak pozoruje, že hudba "zřídka kdy byla pochopena většinou tak dobře, než aby mohla být považována za pevný předmět ne kritiky, ale střízlivě diskuse. Nedostatek porozumění hudbě a nemožnost klidné diskuse o ní připisuje obecnému rozšíření Burneyho oblíbeného kritéria vkusu namísto rozumu založenému na objevených principech.

Palička vidí styčný bod mezi Burneyem a Hawkinsem v jejich humanismu, v jejich přesvědčení o rozvoji a pokroku v lidské společnosti a lidském rozumu. Oba tito Angličané jsou spolu s Italem G.B. Martinim, Švýcarem M. Gerbertem a Němcem J.N. Forkelem vyčleněni z řady hudebních dějepisců právě na základě svého moderního humanistického vztahu k hudbě. Tito "pionýři", kteří na rozdíl od pouhého shromažďování faktů tvořili své práce spíše pro historické než pro praktické účely, vytvořili první jasnou linii chronologie skladatelů a stylů. The work of the pioneers provided the earliest extensive anthologies of music compiled for a historical rather than a practical purpose, and the first clear outlines of a chronology of composers and styles.^{58/} Všech pět mělo nějaký stupeň předpokladů vlastního pohledu na dějiny hudby, ale všechny spojovalo přesvědčení, že je možný pokrok a vývoj v lidském cítění, vyjadřování a dorozumívání.

Z hlediska výběru tématu této práce nás může zajímat otázka, v čem je tedy onen přínos, vlastní pohled obou hudebních historiků. Anglie 18. stol. na dějiny hudby? Je v jejich pohledu něco specifického, něco typicky anglického? Nakolik byly jejich

myšlení a jejich způsob práce ovlivněny tradičním anglickým empirismem? Jaké jiné dobové proudy přicházející do Anglie z kontinentu mohly ovlivnit jejich hudební vkus, teoretické a estetické postoje? A konečně do jaké míry se jejich úhel pohledu projevuje při hodnocení hudby a hudebníků střední Evropy?

John Hawkins vyložil své teoretické názory v úvodních kapitolách své knihy, nazvaných "Authors Dedication and Preface" a "Preliminary Discourse".

Že si byl autor vědom jisté specifičnosti svého pohledu na dějiny hudby, o tom svědčí úvodní věta: "History of Music by any but a professor of the science, may possibly be looked on as a bold understaking ...^{59/}

Poprvé v historii se "vědou o hudbě" nezabývá teoretik, jak tomu bylo u středověkých autorit, ani hudebník, ale vzdělaný laik, anglický gentleman, jenž svou snahu předložit dějiny hudby netolik úzkému kruhu odborníků, ale i široké veřejnosti ospravedlňuje svou láskou k hudbě a svým dlouholetým, třebaže neprofesionálním studiem jejich zákonitostí.

Podívejme se blíže, jaké je pojetí této "vědy o hudbě" /Science of music/, prož Hawkins v koncepci svých hudebních dějin spojuje tento pojem s "hudební

praxí" /Practice of music/: Je toto pojetí "science of music" ještě středověké anebo naznačuje Hawkins nové cesty hudebněvědného bádání?

Z užití tohoto pojmu bychom mohli soudit, že Hawkinsovi nebylo ještě nikterak vzdáleno středověké pojetí hudby jako součásti "artes liberales", podle jehož je "ars musica" pojata jako "musica scientia" zatímco středověká hudební praxe byla součástí "artes mechanices". Avšak ze samotného spojení obou pojmů - "science of music" a "practice music" v názvu Hawkinsovy práce lze usuzovat, že zde jde o přechod modernímu pojetí hudby v jejích dimensích teoretických i praktických a že tudíž dějiny hudby nemohou být pouze dějinami teoretického bádání, ale také dějinami hudební praxe. Co o tom píše Hawkins sám? Jak už bylo řečeno výše, pro Johna Hawkinse je hudba záležitostí spíše racionální než citovou, založenou na objevených principech, všeobecných a universálních zákonech, stejně jako matematické pravdy.

Zkoumáme-li principy harmonie, zjišťujeme, že jsou všeobecné a universální a proporce, z nichž harmonie sestává, jsou založeny na základních formách: koule, krychle, kužel. Je zvykem, že je jmenujeme symetrií, krásou, pravidelností, ale imagi-

nace přijímá navíc potěšení. V přírodě je několik věcí, které je hudba schopna napodobit, ale tyto jsou natolik nezajímavé, že se můžeme odvážit vyslovit, píše Hawkins, že jak její principy jsou založeny na geometrických pravdách a zdají se vyplývat z nějakých všeobecných a univerzálních zákonů přírody, tak její výtečnost je vnitřní, absolutní a vrozená: "... its principles are founded in geometrical truth, and seem to result from some general and universal law of nature, so its excellence is intrinsic, absolute, and inherent" a je rozhodnuto pouze Boží vůlí, že všechny věci jsou uspořádány v čísla, váhy a máry: "resolvable only into His will, who has ordered all things in number, weight, and measure" 60/.

Tento názor, třebaže se odvolává podobně jako středověké autority na Boží vůli, je svým způsobem zdůrazňování zákonů přírody již názorem člověka nové doby, anglického osvícence, čerpajícího z tradice renesance a z metod newtonovské mechanistické přírodovědy.

Newton je Hawkinsovi autoritou, kterou cituje ve své "Preliminary Discourse": "And Sir Isaac Newton, speaking of the examination of those ratios that afford pleasure to the eye in architectural

designs, says it tends to exemplify in all the works of the Creator. And farther he gives it as his opinion, that some general laws of the Creator prevail with respect to the agreeable or displeasing affections of all our senses. 61/

Newton cituje častěji na důkaz "přiroz. řádu" proti vykonstruovaným teoriím.

Je-li prvořadým úkolem "science of music" výzkum principů dedukce pokroku vědy, jsou tedy i dějiny hudby dějinami především vědeckých systémů.

Z tohoto hlediska nemůže být ovšem pro Hawkinse důležité zabývat se hudbou primitivních národů, neboť " ... has not its foundation in science or system, or to know are the sounds that most delight a Hottentot, a wild American, or even a more refined Chinese? 62/

Je nutno odstranit nespočetné předsudky týkající se hudby, které rozšiřují ti, kdož jsou neznalí vědy nebo se mýlí v jejím charakteru a cíli. Je nutno poukázat na rozličné výtečnosti hudby a prosazovat její důstojnost jako vědy hodné cvičení našeho rozumu i schopnosti slyšení. Je nutno zkoumat její principy založené na universálních a nepromě-

ných zákonech, využít výsledků studií a zkušeností nahromaděných v dlouhé posloupnosti dědictví věků, každý detail je nezbytný k větší spolehlivosti vědy a poskytnutí základů pro kritiku. A může být také o ní jednáno jako o odvětví literární historie, jejíž dosavadní nedostatky odhalil již Lord Bacon.

"History is Natural, Civil, Ecclesiastical, and Literary; whereof the three first I allow as extant, the fourth I note as deficient. For no man hath propounded to himself the general state of learning to be described and represented from age to age, as many have done the works of nature, and state civil and ecclesiastical without which the history of the world seemeth to me to be as the statue of Polyphemus with eye out, that part being wanting which doth most shew the spirit and life of the person. And yet I am not ignorant, that in divers particular sciences, as of the jurisconsults, the mathematicians, the rhetoricians, the philosophers, there are set down some small memorials of the schools, authors, and books and so likewise some barren relations touching the invention of arts or usages." 63/

Francis Bacon je Hawkinsovi kapacitou i v oboru hudby. Vyčleňuje ho jako jediného z řady anglických

autorů pišících o hudbě /William Temple, Dryden, Addison, Milton aj./, k jehož hudbněvědnému vzdělání nemá výhrady: "Lord Bacon, in his Natural History, has given a great variety of experiments touching music, that shew him to have been not barely a philosopher, an enquirer into the phenomena of sound, but a master of the science of harmony, and very intimately acquainted with the precepts of musical composition." 64/

Dosavadní autory pišící o hudbě rozděluje Hawkins do tří skupin: v první jsou ti, kteří založili principy vědy na spolehlivých matematických proporcích, v druhé jiní, kteří ji zpracovávají systematicky a s pohledem k praxi. Třetí skupina uvažuje o zvuku z hlediska lékařů a z různých jevů vysvětlují způsob, jakým se tvoří hudební nadání a komunikace v oblasti hudby.

Ale komu jsme zavázáni za postupné zdokonalení umění, kdy byly doby jeho rozkvětu, jaké zábrany a překážky se mu kdy stavěly v cestu, kdo jsou jeho příznivci a jeho nepřátelé, jaké jsou charakteristiky nejvíce vynikajících profesorů, málo jsou tito autoři schopni nám říci, píše Hawkins. Stejně málo jsou schopni předat nám znělosti předpisů takovým způsobem, abychom byli schopni porozumět vědě. Je to proto, že muži písma byli zklamáni nespočetnými omyly po-

kud se týče hudby, a když se opovážili hovořit o ní, odhalili obrovské neznalosti. V průběhu klasické výchovy nabyli tito nejen zálibu v kráse řecké a latinské poezie, ale i uhlazenost a vzdělání, opravňující je k posouzení jejich výtečností i chyb stejně tak v malířství může pozorné studium prací vynikajících umělců podporováno studiem posudků dovést až k pověsti znalce. Avšak jen několik, vyjma mistrů vědy, je schopno zasvěceně diskutovat o osobitosti hudby, natož skutečně si všimnout, v čem je její největší výtečnost, její účinek na lidskou mysl.

Často se chybuje tím, že hudbě jsou připisovány stejné vlastnosti jako poezii a malířství. Pokud jde o vzájemné vztahy poezie a hudby, hudba pomáhá poezii zvyšovat citové účinky. Avšak nedá se říci totéž o vlivu poezie na hudbu: síla účinku hudby je založena neadekvátně poezii na zcela jiných výrazových prostředcích.

Na důkaz tohoto tvrzení uvádí Hawkins několik příkladů, kdy básníci ke svým ódám vybírali dodatečně ke zvýšení účinků skladby nejlepších skladatelů, komponované však již dříve ke zcela jiným účelům. Také básníci starověku přihlíželi pouze k harmonii svých veršů, co můžeme tedy předpokládat o hudbě k jejich ódám jiného, než že to byla pouhá recita-

ce, nikoliv ve skutečných hudebních intervalech, ale s takovými postupy hlasů, jaké potřebovala skupina herců, když chtěla dělat silný dojem na posluchače.

Síly hudby a poezie jsou rozličné, to nezbytně vyplývá z toho, že mohou existovat nezávisle na sobě. Příklady jsou četné jak u básníků neschopných artikulovaných hudebních zvuků, tak u hudebníků postrádajících talent pro poezii.

Poezie i malířství mají schopnost popisovat, takže hudba je schopna imitovat např. zpěv ptáků nebo rozličné zvuky v přírodě, avšak zdá se, že tato její schopnost ve srovnání s jinými není podstatná.

Hawkins uvádí několik příkladů hudebních skladeb - např. Kuhnauovy sonáty nazvané Biblické historie, z nichž jedna má znázorňovat boj Davida a Goliáše, Buxtehudeho suity pro harpsichord, jejichž názvy reprezentují charakter planet, Vivaldiho Roční doby, Händlovu dílo Izrael v Egyptě a dodává "But these powers of imitation, admitting them to exist ing all the various instances above enumerated, constitute but a very small part of the excellence of music ... The truth is, that imitation belongs more properly to the arts of poetry and painting than to music"65/

Pokud se týče působení hudby v dřívějších dobách na lidské vášně a její schopnost vyprovokovat k činům zoufalství, může být řečeno, píše Hawkins, že v historii se zachovaly nikoliv nejdůležitější příklady těchto činů, které by moderní doba byla schopna bezvýhradně přijmout. Avšak jsou jiné historiky, které uvádějí v pochybnost lidskou důvěru, tak například historiky o vyloučení z nemoci, jmenovitě z ischiasu, epilepsie, horeček, štípnutí zmijí a morové nákazy silou harmonie ^{66/} - vynikajícího lékaře Bagliviho, Thomase, Browna, Dr. Meada. Všechno to se ukazuje jako bajka, podvod, počítající s oklamáním věřících a sloužící účelům lidí zamýšlejících ovládnout zemi.

Zřejmý cíl těchto poznámek, píše Hawkins, je přivést až k srovnání staré a moderní hudby, a k důkazu méněcennosti nynější. Stejným způsobem dělají takoví lidé rozhpdčí nad charakterem lidstva a stavu lidských způsobů ve vzdálených i dnešních dobách, posuzující události starodávné historie, činy hrdinů, z každé nejmenší stopy usuzují na nynější zkaženost lidstva a vyzvedají moudrost zákonodárství.

Příklady omylů, jsou nutné k porozumění vzdělanosti, což by mělo být úkolem historie, a je těžké naříkat, píše Hawkins, že hudba poskytuje

více příkladů těchto omylů než kterákoliv jiná věda. Nelze nepoznamenat, že jedním z nich jsou nejisté a protikladné úsudky o objevu konsonancí, o nichž několik pisatelů soudí, že jsou vynálezem Pythagora, podle jiných Dioklecia. Avšak tento názor, který získala největší důvěru lidstva, jelikož jeho autorita je odvozována od Pythagorovy školy, je prokazatelně chybný. A rovněž vynález souzvučné harmonie /nebo-li jak my to nyní nazýváme hudba v hlasech/ je přičítán mnohdy starověku, avšak neexistuje o tom důkaz. Jiní prohlašují, že je to vynález moderní doby, avšak toto je nutno přičíst nikoliv jednotlivci.

Ve svých úvahách o úkolech historie se Hawkins opět opírá o "Natural History" Francise Bacona, z něhož cituje: " But a story of learning, containing the antiquities and originals, of knowledges and their sects, their inventions, their traditions, their diverse administrations and managings, their flourishings, their oppositions, decays, depressions, oblivions, removes, with the causes and occasions of them, and all other events concerning learning, throughout the ages of the world, I may truly affirm to be wanting.

Proto chce Hawkins psát nejen o principech hudby, ale i o známých hudebnících, kteří prospěli

lidstu: "For the insertions of biographical memoirs and characters of eminent musicians, it may be given as a reason, that, having benefited mankind by their studies, it is but just that their memories should live: Cicero, after Demosthenes, says that bona fama propria possessio defunctorum^{68/} V rozličných příkladech ze životů nejlepších profesorů umění je v krátkosti historie umění: takže i anekdoty, které se vzdáleně vztahují k nim, mohou popisovat dřívější zvyky a způsoby, avšak ōtenáři je musí brát jen z hlediska oživení knihy: ... the insertion of anecdotes that have but a remote relation to it, or that describe ancient modes or customs of living, the author has less to say these must be left to the judgment of his readers, who cannot be supposed to be unanimous in their opinions about them.^{69/}

Metoda, kterou chce Hawkins užit k psaní svých dějin hudby, jak o tom hovoří v "Author s Dedication and Preface", má být založena na vysvětlení základních doktrin a vyprávění zajímavých událostí a shitorických faktů sestavených v chronologických seriích, s takovými příležitostnými poznámkami a důkazy, aby mohly sloužit ilustraci toho a autenticitě onoho: "The method pursued for these purposes will be found to consist in an explanation of fundamental doctrines, and a narration of important evens and historical facts,

in a chronological series, with such, occasional remarks and evidences, as might serve to illustrate the one authenticate the order.^{70/}

S těmito jsou promíchány různé hudební skladby, mající znázornit příkladem rozmanitost stylů, která je společná hudbě i mluvě či psanému jazyku, i manifestovat postupné zdokonalení v umění kombinování hudebních hlasů. Materiály, které jsou použity, musí být nutně velmi rozmanitého charakteru a v hojném množství: "The materials which have furnished this intelligence must necessarily be supposed to be very miscellaneous in their nature, and abundant in quantity ...^{71/} tamtéž.

Hawkinsovy "různé druhy hudebních kompozic" zahrnují asi 150 skladeb a, jak píše Palisca, jsou téměř všechny dříve neznámé. Hawkins takto formuje první přesnou antologii hudby v příkladech, která je koncipována mnoha pozdějšími historiky, zejména pro rozsáhlé citace z teoretických děl.

A tak, díky "a new enterprise in the history of arts" stojí tato práce zaslouženě vedle více specializovaných "Exemplare" /1774-75/ Padre Martiniho, Groseho "Antiquities" /1775/ a Percyho "Reliques of Ancient English Poetry" /1765/^{72/}.

Odkud vzal Hawkins vzor pro svou formální koncepci dějin hudby v příkladech s ikonografickou dokumentací?

Můžeme se domnívat, že se inspiroval "Syntagma Musicum" Michaela Praetoria, prvním dílem, kde bylo ikonografické dokumentace použito?

O Praetoriu se zmiňuje na str. 590. Kromě životopisných dat uvádí:

" ... Besides These he composed a work, intended to consist of four volumes in quarto, but only three were printed, it is entitled Syntagma Musicum, and contains a deduction of the progress of ecclesiastical music from its origin to the author s own time, with a description of the several instruments in use at different periods".

O existenci "Syntagma Musicum" tedy Hawkins bezpochyby věděl, zůstává však nejasné, proč odsud nečerpal ke své vlastní práci.

Je velmi pravděpodobné na základě jeho znalostí díla J.A. Komenského, že podnětem k formálnímu zpracování dějin hudby s užitím příkladů a obrázků mu byl Komenského "Orbis pictus", jež velmi vysoko hodnotí 73/.

"To this description of the musical instruments by Ottomarus Luscinus that contained in the Orbis Sensualium Pictus of Johannes Amos Comenius may be considered as a supplement, the brevity of which letter is amply atoned for by its perspicuity. Comenius's design in this little work was to instruct youth as well by sensible images, as the names of things, and under the article of Musical Instruments he has given the names and uses of thirty, with as precise a delineation of their perspective forms as half a page of a small volume would do. The following character of this inestimable little book in the Sculptura of Mr. Evelyn exhibits but a faint representation of its excellence, speaking of the arts of sculpture, and their tendency to facilitate instruction, he says: What a specimen of this. Jo. Amos Comenius in his Orbis Sensualium Pictus gives us in a Nomenclator of all the fundamental things and actions of men in the whole world, is public: and I do boldly affirm it to be a piece of such excellent use, as that the like was never extant, however it comes not yet to be perceived. Sculptura, or the History of Chalcography, chap. V."

Komenskému věnuje další odstavec s životopisnými údáty, přičemž uvádí, že se narodil na Moravě a přišel r. 1641 do Anglie, aby pomáhal na plánu reformování vyučování mládeže, nazývá ho "a very learned, ingenious, and pious man."

Odkud čerpal Hawkins prameny ke své práci? Uvádí především Bodleiánskou knihovnu, o níž je známo, že obsahovala skvostnou sbírku středověkých rukopisů. Dále uvádí knihovnu obou universit, music-school v Oxfordu, British Museum, soukromé knihovny a sbírky památek a rukopisů v Londýně a Westminsteru. Data si ověřoval v mnohých matrikách po celé zemi.

Také uvádí, že korespondoval s učenými cizinci, "and such communications from abroad as suit with the liberal sentiments and disposition of the present age^{74/} .

Jako své spolupracovníky označil Dr. Pepusche, jenž provedl výběr hudebních skladeb, Dr. Williama Boyceho /korektury/, varhaníky Dr. Cooka, Mr. Overenda skladatele Johna Christophera Smitha /dešifrace starých notací a transkripce do moderního notačního systému/. Je tedy "General History of the Science and Practice of Music" do značné míry dílem kolektivu.

Své názory vyložil Hawkins v "Author's Dedication and Preface" a v "Preliminary Discourse" a vrací se k nim vesměs jen v poznámkách pod čarou. Ve vlastním obsahu knihy se snaží o nestrannost a věcné tlumočení textů vybraných teoretiků.

Citace jsou velmi přesné, vždy uvádí kromě autora celý název díla, číslo knihy nebo kapitoly, stranu. Příklad ze str. 10: † Vincent. Galilei, Dial. della Musica pag. 127.

Příklad ze str. 16: + Merseu, Harmon. lib. VI, De Generibus et Modis, pag. 100 /vzbrané pasáže jsou vždy velmi dlouhé/. Knihy, z nichž cituje, uvádí buďto v poznámkách pod čarou /viz předcházející příklady/, anebo přímo v textu. Příklad ze str. 16: ^Boetius de Musica, lib. IV., cap. III, gives an account of the ancient method of notation in the following words: - The ancient musicians.⁴ Příklad ze str. 17: "... but Kircher, in his Musurgia, tom I, pag. 541. from a manuscript...."

Jak již bylo řečeno výše, obsahuje kniha ikonografickou dokumentaci. Hudební nástroje, které jsou vyobrazeny, jsou rovněž stručně popsány slovně, přičemž Hawkins uvádí, odkud informaci čerpal. Příklad na str. 95: "The Hebrews had also an instrument, described in the Schilte Haggiborim, called Macraphe d Aruchin, consisting of several orders of pipes, which were supplied with wind by means of bellows it had keys, and would at this time without hesetation be called an organ. See fig. 44" - Následuje obrázek nástroje, v poznámce pod čarou je uvedeno, že nástroj popisuje rovněž

Kircher a Printz, jenž zase čerpá z Johanna Schütteruse, a přesné údaje o jejich knihách. Hawkins nepopisuje nástroje podrobně, omezuje se jen na princip.

Podobný způsob citace volí Hawkins při úvahami o matematických základech hudby a používá velkého množství tabulek a diagramů dokumentujících názory teoretiků. Př.: /str. 32/: "Ptolemy, the most copious, and one of the most accurate of all the ancient harmonicians, has treated very largely of the genera and has, for the reason above given, adopted the number 60 for the measure of the tetrachord he has represented the Aristoxenean constitution of the six species by the following proportions" (následuje tabulka číselných poměrů).

Stejně tak je tomu s ukázkami hudebních skladeb, které, jak už bylo řečeno, jsou převedeny většinou do moderního notačního systému. Starý způsob notace v ukázkách volí Hawkins jen tam, kde chce dokumentovat vývoj. Př.: str. 274, epitaf J. Dunstaba v bílé mensurální notaci, aj.

Text knihy není suchopárny, jak by se mohlo mylně vyvodit z toho, že je zde užito obsáhlých pasáží z děl významných teoretiků a úvah o teoretických systémech. Četné ukázky hudebních skladeb, ta-

bulky, diagramy, obrázky hudebních nástrojů zpestřují formu knihy, takže nemá charakter nezajímavé vědecké publikace. Text je navíc zpestřen anekdotami, citacemi z dopisů významných osobností a v mnoha případech i rozsáhlými ukázkami poezie básníků starověkých /Ovidius - str. 92,91, Virgilius - 91, aj./ i moderních /většinou ang. autorů/ vždy však je tato poezie funkční - má dokumentovat dobové cítění. Jak již bylo řečeno, dějiny hudby jsou Hawkinsovi především dějinami vědy, problémy praxe jsou až druhořadé. Hudební praxí rozumí umění kompozice:

"By practical music we are to understand the art of composition as founded in the laws of harmony, and deriving its grace, elegance, and power of affecting the passions from the genius and invention of the artist or composer ...^{175/}

Z tohoto pojetí vyplývá, že dějiny hudby začínají pro Hawkinsa teprve starými Řeky.

Archeologických aspektů si ovšem nevšímá, jen ojediněle cituje z děl teoretiků zmínky o hudebních nástrojích /např. na str. 73 cit. Pollux, lib. IV, cap. IX - o monochordu u Arabů, trichordu u Asyřanů, pentachordu u Skytů, atc./ Podobně ojediněle si všímá i hudby primitivních národů /Indiáni v Pe-

ru aj./, aby dokázal, že jejich hudba nemá žádný systém.

Text celého díla je rozdělen do 20 knih s CXCVII kapitolami, tyto kromě římských číslic nemají žádné jiné označení.

Klíčem k rozčlenění na kapitoly je řešení teoretických problémů s přihlédnutím k jejich využití v praxi. Kapitoly se dále člení podle dílčích problémů s přihlédnutím k chronologii a k určitému území. Vlastní text autor zpracovává tak, že nadhodí problém a na svou dobu vyčerpávajícím způsobem uvede veškeré prameny k dané problematice, uvede stručnou charakteristiku a biografii učenců, kteří o problému psali, uvede obsáhlé citace z jejich děl.

Píše-li o skladatelích, kteří jsou zároveň teoretiky, více ho zajímají jejich díla teoretická než hudební. Tak např. u Praetoria se zabývá "Syntagma Musicum", skladatelskou činnost jen shrne: "The musical compositions of Praetorius are very numeros, and consist of motetts, masses, hymnus, and other offices in the church service."^{176/}

Podobně u J. Ph. Rameaua, jehož nazývá "the Newton of Harmony", vyjmenovává v první řadě spisy teoretické, několik odstavců věnuje životopisu a rozličným historikám, ba i rozboru jeho teoretických názorů, o skladatelské činnosti se však zmiňuje v poměru k ostatnímu stručně: "His musical compositions consist of sundry collections of lessons for the harpsichord, and his operas, the names whereof are as follow: /následuje 22 názvů oper/" 77/.

Jakých užívá Hawkins pojmů, nakolik dovede vyhmátnout stylové rozdíly?

Co znamenal pro Hawkinsa pojem "styl"? Tímto termínem se zabývá na str. 623 v kapitole CXXX, v odstavcích věnovaných Girolamu Frescobaldimu: "Of many musicians it has been said, that they were the fathers of the particular style, as that Palestrina was the father of the church style, Monteverde of the dramatic, and Carissimi of the chamber style: of Frescobaldi it may as truly be said that he was the father of that organ-style which has prevailed not less in England than in other countries for more than a hundred years past, and which consist in a prompt and ready discussion of some premeditated subject in a quicker succession of notes than is required in the accompaniment of choral harmony. Exercises of this

kind on the organ are usually called Toccatas, from the Italian Toccare, to touch and for want of a better word to express them, they are here in England called Voluntaries ; 78 /

Je tedy pojem styl Hawkinsovi spojen se zvláštnostmi toho či onoho druhu hudebního umění, s názvy skladeb, které vznikaly s postupným objevováním technických možností hudebních nástrojů, přičemž Hawkinsovi neunikají podstatné znaky těchto hudebních druhů. Důležité je také, že Hawkins pojem styl spojuje s osobitostí toho či onoho skladatele. Smysl pro rozlišení hudebních slohů však Hawkins nemá a zbytečně bychom hledaliv jeho díle termíny jako " barok" nebo " klasicismus" atp., jeho době ovšem nez námé.

Celé rozdělení dějin hudby je na "starou" a " novou " hudbu - " ancient" a " modern music". Hawkins píše, že "...difference is to be found between the modern and ancient musical system ...", 75 nikde však blíže nevysvětluje, co je myšleno těmito pojmy a v které době končí " stará " a začíná " nová" hudba. Termín " ancient " znamená v angličtině starý, starodávny, starobylý, též starověký, antický; " the ancient " jsou starověcí národové .

, Do jaké míry chápe Hawkins hudební dění přítomnosti? Jeho kniha končí kapitolami o Corellim, Händlovi a Geminianim, tedy o skladatelích, kteří v době vydání knihy (1776) jsou již mrtvi: Corelli + 1713, Handel +1759, Geminiani +1762. Jak přiznává Hawkins v závěru knihu, neměl naprosto chuť psát o soudobé hudební produkci, která je mu cizí a nepochopitelná: "In the original plan of the foregoing work, it was for reasons, which have yet their weight with the author, determined to continue it no farther than to that period at which it is made to end", nicméně je nezbytné pohledět na přítomný stav hudby z hlediska míry dokonalosti, k níž v této době dochází: "It nevertheless appears necessary, on a transient view of the present state of music, to remark on the degree of perfection at which it is at this time arrived ...^{81/}

Hawkins míní, že nová doba je mnohem lépe vyzbrojena k tvoření dokonalého umění než stará, poněvadž lidstvu jsou již známy zákonitosti přírody, dle nichž se má i hudební tvůrce řídit. Tak například "as to the philosophy of sound, or the doctrine of phonics, it appears that ancients were almost strangers to it: this is a branch of its investigation!"^{82/}

Skepticky se staví Hawkins proti spudobým tendencím hudební kritiky zachytit subjektivní dojmy; citová zkušenost je podle něho nesdělitelná: "At this day we extol the excellencies of a favourite singer, or a celebrated performer on an instrument, in all the hyperbolical terms that fancy can suggest and these we often think too weak to express those genuine feelings of our own which we mean to communicate to others".

Veškeré citové afekty spudobé hudební produkce jsou pomíjející; jen mistři jako Purcell, Händel, Geminiani a Corelli mohli být ještě hodnoceni podle zásad dokonalosti, avšak "who now remembers, or rather does not affect to forget the music that pleased him last year?"^{83/}

Jaké terminologie Hawkins používá? K označení hudebních druhů a žánrů užívá těchto pojmů: air /allemande, anthem, ballad, bouree, canon, cantatas, cantata spirituale, canzone, canzonet, carols, catches, chacone, chorusses, Christian Church music, church music, concerto, concerto grosso, concert of viols, concertsof violins, courant, drama, dramatic-music, fantasias, freemens song, fugue, French opera, galliard, gavot, hornpipe, hymns of the Greek Church, instrumental

music, italian opera, madrigals, madrigali spirituali, mass, motet, opera, oratorio, passacaglio, psalm-singing, romances, romanesca, rondeau, saraband, serenades, solo-church music, solo-motets, sonata, songs-ancient, symphonic music, symphonies, table-music, toccato, Venetian concert, water music, aj.

V jakých souvislostech používá zejména pojmu "instrumental music", "songs", "symphonia", "symphonic music", "symphonies" ? Reaguje jimi na soudobé hudební dění?

"Symphonia" /str. 269/ :

"The Symphonie is an instrument of musyke ..."
jedná se o citaci z traktátu "De Proprietatibus Rerum", vydaného Stephenem Batmanem r. 1582.

"Symphonic music" - str. 99, 103, 108, 633, 902 -
termínu užito v původním významu.

"Symphonies" /str. 767/ :

" ... as Dr. Tudway relates, king Charles II.
commanded such as composed for the chapel to make
also Symphonies and Ritornellos to many of the
anthems in use ..."

Také termínu "songs" je užito většinou ve spojení
s "ancient" /str. 186-204, 368-379, 707, 754, 785,
797, 799, 812, 820, 830, 864, 880/. Píše však
také o "songs" anglických autorů /např. str. 767,
"Samuel Akeroyd, Thomas Blagrave/.

"Sonata" : na str. 332 píše o "Sonata di Chiesa"
a "Sonata di Camera".

na str. 706 - "That elegant compositions
the Sonata, had its rise about the middle of the
17 th century"

na str. 755 uveřejňuje ukázkou "Sonaty"
Henryho Purcella.

O "Instrumental music" hovoří na str. 333:
"The earliest intimation touching the origin
of instrumental music in parts, is contained in
a book written by Thomas a Sancta Maria, a Spanish
Dominican".

Termín "instrumental music" je mimoto ještě
několikrát použit, např. str. 335: "... concerts
of instrumental music, as had already been mentioned,
were then scarcely known ..." - míněny nástroje
různého druhu, poznámka se týká skladatele Guicciardi-
niho. Posledním skladatelem, u něhož používá vý-
razu "instrumental" je Geminiani, jímž končí
"History of Music". Také termín "opera" je na-
posledy užito v této souvislosti. / O počátcích
opery píše na str. 523 - 529 podle Riccoboniho
"Reflexions historiques et critiques sur les
differens Théâtres de l Europe", používá také
výrazu "musical drama" a podotýká, že termín byl
převzat od starých Řeků a Římanů/.

Do jaké míry zkoumá Hawkins vývoj institucí? Na str. 446 píše o "Accademis de Fillaemonici" v Itálii, na str. 662 o "Académie Royale of Paris", o "Academy of Ancient Music" v Anglii /673, 805, 837, 860, 861, 885/, o královské akademii na Haymarketu /860, 872/, o "Academy of Arcadians" /842/, o "Chapel Royal" /272, 467, 548, 565, 693, 718, 761, 767/, zajímají ho církevní instituce /"Churches, as seminaries" - 556/, francouzská opera /781/, italská operní scéna na Haymarketu v Londýně /860/, "Leipsing Music-school" /855/, "Madrigal Society" /887/, "Merchant patrons of Music" /333/, "Music-houses" /799, 762/, "Musicians Company" /481, 695/ i "Amateur musicians" /806/ a "Amateur-music at Oxford, in Anthony Wood's time" /680/, "Music-school" /128, 358/, "Music-meetings in Oxford" /680, 699/, "Music printing" /379, 423, 469, 675, 687, 735, 800, 804/, "Royal residences" /762/, "Royal Society of London" /724, 737/, "St. Paul's cathedral" /577, 800, 852/, "St. Paul's school" /172/, etc.

Používá přídavného jména "musical" ? Často tohoto výrazu používá? píše o "musical intervals", "Musical notation", etc., na str. 627 píše o "musical illustrations, curious".

Jakým způsobem na svých "Dějínách hudby" pracoval Charles Burney?

"A General History of Music" Charlese Burneyho sestává celkem ze čtyř knih. První a druhá jsou věnovány dějinám hudby od dob antiokého Řecka do konce patnáctého století (viz počátek této kapitoly), kde je stručně pojednáno o těchto knihách z hlediska Fétisova/, třetí a čtvrtá se zabývají dějinami hudby od počátku 16. století do doby vydání díla, tedy asi do druhé třetiny 18. století.

Pro nedostatek pramenů a také z hlediska výběru tématu mé práce se budu zabývat pouze III. a IV. knihou a to kapitolami, týkajícími se "Music in Germany".

Jak pracuje Burney s textem? - III. i IV. kniha jsou rozvrženy po 12 kapitolách, jimž předchází ve III. knize "Essay on Musical Criticism" a ve IV. knize "Essay of the Euphony or Sweetness of Languages and their Fitness for Music".

Kapitoly jsou řazeny za sebou s přihlédnutím k chronologii a geografii, avšak hlavním klíčem k rozčlenění na kapitoly jsou věcné problémy, které se vyskytovaly v průběhu dějin hudby. Ta např.

III kapitola III. knihy je nazvána "Of the State of Music in Italy during the Sixteenth Century: including an Account of Theorists, with the Progress of Practical Music in the Church, as well as of Madrigals, Ricercari, or Fantasias, and Secular Songs, of that Period". Anebo VIII. kapitola IV. knihy je nazvána: "Progress of the Musical Drama at Naples, and account of the eminent composers and School of Counterpoint of that City".

Na rozdíl od svého vrstevníka Hawkinse věnuje mnohem více pozornost dosavadním i rozvíjejícím se formám a žánrům, zajímá se o operu, oratorium, církevní hudbu, madrigal, kantátu, vývoj hudebních nástrojů, způsob provozování hudby v té či oné zemi, nejvýznamnější zjevy hudební teorie i praxe. V názvech kapitol se často objevuje slovo "Progress" - osvícenec Burney je přesvědčen o možnostech pokroku na poli hudby. Užitím tohoto slova můžeme měřit Burneyho náklonnost k tomu či onomu druhu hudebního umění v té či oné zemi. Tak užívá termínu "Progress", píše-li o hudbě v Anglii za krále Jindřicha VIII. a královny Alžběty, o církevní hudbě v Itálii během 16. století, o hudbě v Německu /in Germany/ a ve Španělsku v 16. století, o houslích v Itálii, o

oírkevní hudbě v Anglii za Purcella, o oratoriu o italské opeře v Anglii, hudobním dramatu /Musical Drama/ 18. století v Bonátkách, v Neapoli, o současné hudbě v Německu /in Germany/.

Naproti tomu píše-li o Francii, užívá termínu "State" /Of the State of Music in France during the Sixteenth Century - Of the State of Music in France during the Seventeenth Century/, v souvislosti s Holandskem užívá termínu "Concerning" /Concerning the Music of the Netherlands during the Sixteenth Century/, v souvislosti se soudobou Anglií píše o "General State of Music in England during the present Century" - kap. XII. /díl IV. atp.

Pokud jde o geografickou sféru jeho zájmů, Burney se ovšem omezuje na hudbu evropskou. Země, jejichž hudební kulturu bere v úvahu od 15. do 18. stol, jsou tyto: Anglie, Itálie, Španělsko, Nizozemí, Francie, Německo /England, Italy, Spain, Netherlands, France, Germany/.

S prameny pracuje Burney nikoliv staticky, jako Hawkins, ale dynamicky; vzhledem k tomu, že jeho "History of Music" je psána podobně jako jeho deníky z cest narrativním literárním stylem, přizpůsobuje Burney informace z cizích děl svému záměru: nejen poučit, ale také bavit čtenáře.

Burney se ovšem netají tím, že spoustu údajů načerpal u jiných, vždyť jeho cesty po Evropě byly podniknuty za tím účelem. Bohužel ne vždy jsou jeho citace přesné. Uvádí sice autory a jejich díla, dosti často rok vydání a místo, málokdy však příslušnou stránku, odkud informaci čerpal. Př. : Mr. Marpurg says, that his works /píše o Frobergerovi/ will be always models for regular good fugues" - poznámka pod čarou: Art de la Fugue, Berlin, 1756.^{84/}

Anebo: "In 1728, Heinichen, whom Marpurg calls the Rameau of Germany, published a treatise on Accompaniment and Composition, which is very much admired for its clearness and science" - poznámka pod čarou: Von dem General-Bass in der Composition.^{85/}

Přesný není Burney ani při citacích z vlastních děl: "Of Fr. Benda, first violon to the King of Prussia, a very sincere eulogium has been inserted elsewhere ..." - poznámka pod čarou: German Tour, Vol. II.

Jinde však jsou citace velmi přesné: "About the year 1660, Andreas Hammerschmidt/, born in Bohemia, and organist of Zittau, in Upper Lusatia, by his performance and compositions acquired great reputation, particularly by his motets,

which during the last century, according to Scheiben, were sung by authority in every church and school" - pozn. pod čarou: Critischer Musikus, Leipsig, 1745, p. 178.

Anebo: "Several particulars concerning the use of Music in Germany, during the same century, may be gathered from Montagne, who travelled through that country, in 1580. At Kempten, in Bavaria, he says, that, "the Catholic church of this city, which is Lutheran, is well served; for on Thursday morning, though it was not a holyday, mass was celebrated in the abbey, without the gates, in the same manner as at Notre-Dame, in Paris, on Easter-day, with Music and Organs, at which none but the priesthood were present" - pozn. pod čarou: Journ. d un Voyage, Tom.I.p.102.

Zda Burney se věnuje popisu jednotlivých nástrojů, nelze na základě materiálu, který je k dispozici, jednoznačně říci. Na str. 207 v kapitole o německé hudbě 16. století cituje už zmíněného Montagna, jenž cestoval Německem v roce 1580 a zmiňuje se o houslové hře v kostelích, a poznamenává: "This circumstance is mentioned to prove, that the v i o l i n was then a common instrument in Germany". K tomu poznámka vydavatele pod čarou: "The instrument mentioned may have been a violin, but the violin could not have been a

common instrument in Germany so early as 1580."^{86/}

Stručný popis nástroje by zřejmě odstranil nedorozumění. Stejně tak je tomu i s problémem notace; pokud lze soudit z kapitol, které jsou k dispozici, problém notace byl Burneymu vzdálen.

Položme si otázku, nakolik je Burney schopen vyhmátnout stylové rozdíly?

Jako jedna z nejtypičtějších ukávek Burneyho kritického ducha nám^{DO} slouží část kapitoly o charakteru Händlovy hudby z Burneyho dílka "An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey, and the Pantheon, May 26 th, 27th, 29th, and June the 3d, and 5th, 1784. In Commemoration of Handel" London 1785, jež vydal u příležitosti oslav 100. výročí narození skladatele:

"Vím ovšem, že se říkalo, že Händel není první a původní vynálezce různých druhů skladeb, jimiž si získal tak velké jméno. Nejdříve by se však měl blíže vysvětlit smysl slova původnost a teprve potom jím označovat výtvar nějakého umělce. Největší a nejodvážnější hudební průkopník může udělat jen to, že nejlepších myšle-

nek, kombinačních nápadů a výsledků svých předchůdců využije, nově je sestaví, uspořádá a podle svého vlastního génia k nim přičiní vše, co velkého, příjemného, radostného, působivého nebo jinak libivého z nich může vytvořit. Handel to učinil způsobem nejbohatším a nejznamenitějším.

... Jsem také přesvědčen, že nejlepší z jeho italských operních árií předčí stylovou rozrůzněností a vynalézávostí doprovodů árie všech starých i současných skladatelů celé Evropy, že jeho skladby pro housle mají víc ohně než Corelliho, a jsou rytmicky propracovanější než Germinianiho, že svými hutnými, mistrovskými a velkolepými varhanními fugami, jejichž téma je vždy nanejvýš přirozené a libé, překonal Frescobaldiho a samého Johanna Sebastiana Bacha i ostatní Němce, kteří se v této obtížné a nesnadné formě nejvíce proslavili. A stejně jsem si jist, že všichni nadaní a nezaujatí skladatelé každého národa, když slyší nebo čtou jeho ušlechtilá, majestátní a vynikající moteta a sbory oratorií, musí ochotně a s obdivem přiznat, že od dob vynalezení kontrapunktu se mezi pracemi nejslavnějších mistrů s ničím podobným nesetkali*.

Jiná ukázka - tentokrát z hudebního cestopisu: "Jeho dnešní hra /míněn C.Ph. Em. Bach/ potvrdila mé mínění, totiž že je nejen největší skladatel proklávesové nástroje, jaký kdy žil, nýbrž i nejlopší hráč z hlediska hudebního výrazu. Jiní snad mají stejně dokonalou techniku, výrazem se mu však nevyrovná nikdo. Myslím, že má větší teoretické znalosti než jeho otec a že ho předčí i v modulaci".

Tento poněkud zarážející náhled na osobnost J. S. Bacha ve srovnání s jeho náhledem na G. F. Handla i C.Ph. Em Bacha se dá do jisté míry vysvětlit okolností, že Burneymu téměř do konce života nebyla známa většina Bachových skladeb, jak vyplývá z jeho životopisu i cestopisu. Příslušná kapitola cestopisu kromě několika málo životopisných údajů, historiky o uměleckém souboji s Marchandem a odkazech na německé autory píšící o osobnosti tohoto skladatele - Quante a Marpurga - obsahuje pouze tento stručný odstavec o Bachově díle: "Kromě četných vynikajících církevních skladeb napsal r i c e r m a r i, skládající se z preludií a fug pro varhany ve všech 24 tonách na dvě, tři a čtyři témata, i n m o d o r e c t o e t c o n t r a r i o . Téměř všichni soudobí varhaníci v Německu studovali

podle jeho školy, stejně jako většina pianistů podle školy jeho syna, vynikajícího Carla Philippa Emanuela Bacha, nyní kapelník v Hamburku, známého dlouho pod jménem Berlínský Bach^{89/}.

Zajímavý hodnotící soud nejen J.S. Bacha, ale i G.F. Handla, o němž je v předchozí ukázce psáno v superlativech, obsahují Burneyho Dějiny hudby.

"In organ-playing and composition, Handel and Sebastian Bach seem not only to have surpassed their contemporaries, but to have established a style for that instrument which is still respected and imitated by the greatest organists in Germany. The harpsichord Music of these great masters gave way, about the middle of the century, to the more elegant and expressive compositions of C.Ph. Emanuel Bach, who was soon imitated so universally in Germany by writers for keyed - instruments, that there have been few works published for them since, which are not strongly tinged with his style, those of Wagenseil, Schobert, and Schultz excepted, but Goo, Benda, C. Fach, Fleischer, Ernst Benda, Reichardt, etc., etc. are strong Bachists".^{90/}

Zde jsou Händel i Sebastian Bach hodnoceni velmi vysoko a je zde zdůrazněno, že jsou zakladateli stylu, který je napodobován největšími varhaníky Německa, nicméně mnohem výše než oba je hodnocen C.Ph.E.Bach pro svou eleganci a větší působivost. Výjimkami, které nebyly ovlivněny stylem C.Ph.E.Bacha, jsou jmenovaní Wagenseil, Schobert a Schultze, ostatní jsou podle Burneyho "silní bachisté."

Zakladatelé stylů a autoři revolucí v německé hudbě 18.století jsou v History^v hodnoceni takto: Keyser a Händel neměli na začátku století mezi svými krajany žádného vážného soupeře. Avšak kolem roku 1740 si však novým stylem získali oblibu u publika Hasse a Grauna: " The founders of styles, and authors of revolutions in the Music of Germany, during the present century, seem to have been the following: Keiser and Handel, at the beginning of the century, seem to have had no formidable rivals among their countrymen. However, about the year 1740, Hasse and Graun acquired the favour of the public by a new style. Gluck, John Christian Bach, Misliwecek, and Gasman, were next in favour; and at present Schwanberger, Nauman, Reichardt, Schuster, Seydelmann, Rust, and Gresnich, are in possession of most the German theatres, where operas are performed in Italian. " 91/

Takto hodnotí Burney hudebníky " in Germany during the present century. "

K doplnění ukázka hodnotícího soudu skladatele tentokrát italského : " Scarlatti byl první, kdo se odvážil

dát ve svých skladbách fantazii takový rozlet, že překročil pravidla, která byla vyvozena z bezvýznamných skladeb v době dětství hudby; smyslem těchto pravidel bylo zřejmě udržet umění co nejdéle v tomto stadiu dětství. Předtím byl z r a k nejvyšším soudcem nad hudbou, Scarlatti však věnoval všechnu svou pozornost s l u c h u ."^{92/}

A nakonec ukázka, prozrazující, že Burney se zajímal i o hudbu lidovou:

" Pan L Augier mi přezpíval úryvky české, španělské, portugalské a turecké hudby, kde bylo dosaženo zvláštního účinku synkopami, porušením přesného časového dělení / contre temps /. Jakmile se zahraje tak přesně, jak je u umělé hudby obvyklé, tento účinek zmizí ." ^{93/}

Jaké závěry můžeme vyvodit z těchto nikoliv náhodně volených ukázek ve smyslu výše položené otázky/nakolik je Burney schopen vyhmátnout stylové rozdíly / ? Burney je bystrým pozorovatelem a má cit pro rozdíly v hudbě jednotlivých národů. Jeho pozorování neujde ani hudba lidová . Dějinami hudby jsou však pro něho, jak bylo již výše řečeno, dějiny hudby toliko evropské, a to hudby umělé. Jeho hodnotící soudy jsou nezávislé na hodnotících soudech autorů, z nichž čerpal, i současníků, s nimiž přišel do styku na svých cestách, nicméně jeho vkus je zcela poplatný obecnému vkusu jeho doby. Věvodící hudbou té doby je hudba italská.

Často čteme u Burneyho výrazy " styl " , " zakladatel stylu ". Co je však podle Burneyho styl ?

Sám nikde tento výraz teoreticky neobjasňuje .
Všimněme si však, že téměř vždy spojuje tento výraz s přídavným jménem " nový " . A že skladatelé, které hodnotí nejvýše , jsou vždy "zakladateli nového stylu. Třebaže sám poukazuje na opatrnost při použití slova originalita v souvislosti s hudebním uměním, třebaže originalita nespočívá podle něho v tom, že skladatel vymyslí novou hudební formu, přece jen zdůrazňuje novost použití toho či onoho prostředku, větší míru účinku. Tak Händel " má víc ohně než Corelli", "více rytmu Geminiani etc. ". Tak kolem roku 1740 vznikl v Německu " nový styl " skladatelů Hasseho a Grauna, poplatných italské hudbě - všimněme si, jak přesně označuje Burney dohu vzniku nového stylu.

Samotné použití termínu " vynálezce " v oboru hudební kompozice, třebaže Burney sám poukazuje na ošemetnost užití tohoto výrazu, prozrazuje, že dějiny hudby jsou Burneymu zcela v duchu doby , v duchu osvícenského racionalizmu a mechanistické přírodovědy, dějinami vynálezů, podobně jako technika a přírodní vědy.

Jen takto se dá vysvětlit, že mu byl vzdálen J.S.Bach, jehož kontrapunktické umění bylo přežitkem předešlé doby. Hudba podle Burneyho vyrůstá z období dětství / z nedokonalosti / do období dospělosti, dokonalosti, jehož vrcholem je soudobá hudba

italská a skladatelé komponující v jejím duchu.

Příznačné v tomto smyslu je Burneyho hodnocení hudebnosti na dvoře Friedricha Velikého, o němž se můžeme dočíst v Cestopise, ^{94/} kde se setkáváme s termínem " národní styl " /national style/.

" Bylo by nespravedlivé popírat, že v Berlíně žili a dosud žijí hudební skladatelé, kteří jsou vynikající. Pokud však jde o v š e o b e w n ý a n á r o d n í styl ve skladbě i ve způsobu hudebního přednesu, je tak uzpůsoben podle j e d i n é - h o v z o r u , že odmítá všechno, co je nové a geniální.

Ze všech hudebních mistrů, kteří byli v pruských službách déle než třicet let, odvážil se jen C.Ph.E. Bach a František Benda být původní; ostatní jsou napodobitelé. Dokonce i Quantz a Graun, kteří byli tak často napodobováni, psali podle Vinciho a Vivaldiniho. "

A zcela jasně o tom, jak si představuje opravdu kvalitní hudbu nového stylu, hovoří Burney na jiném místě Cestopisu; ^{95/} ukázka nám poslouží zároveň k demonstraci, jak vysoko canil našeho Františka Bendu: " Zmíním se ještě několika slovy o tom, jak velké zásluhy má mistr

Benda o hudbu. Jeho styl není styl Tartiniho, Somise, Veraciniho nebo některého jiného slavného představitele některé hudební školy, které znám; je to jeho vlastní styl a vytvořil si jej podle vzoru, který by měl studovat každý instrumentalista, totiž dobrý zpěv.

Vidíme tedy, že Burney měl cit nejen pro postižení stylových rozdílů v hudbě jednotlivých skladatelů, ale i pro postižení nových prvků teprve se rodícího hudebního slohu, mnohem později nazývaného klasicismus. U Burneyho bychom ovšem tento výraz, stejně jako výraz barok či rokoko, marně hledali.

Jakých jiných pojmů Burney používá? - Již v názvech kapitol se setkáváme s těmito pojmy: Madrigals, Ricercari, or Fantasias, Secular songs, Recitative, Musical Drama, or Opera, Sacred Musical Drama, or Oratorio, Opera Buffa, or Comic - opera, Intermezzi, or Musical Interludes, Cantatas, or narrative Chamber - Music.

V kapitolách věnovaných německé hudbě 16.-18. stol. pak užívá ještě těchto termínů k pojmenování hudebních druhů a žánrů:

- masses / str. 207 - Alex.Utendal /
- motets / str. 207 - Alex. Utendal, Jacob Haenel,
Handl, or Gallus, str.457 - Andreas Ham-
merschmidt /
- french songs / str. 207 - Alex. Utendal /
- cantiones / str. 207 - John Knefal /
- cantiones sacras / str. 207 - Alex.Utendal /
- fugues / str. 207 -Elias Nich. Amerbach, Leon
Hasler, Jacques Paix /
- concertanti /str. 207 - John Knefal /
- interludes /na str. 207 cituje Montagna " Journal
d un Voyage", kde se piše o praxi v
luter. kostelech/
- fantasia /str. 457 - John Jacob Froberger /
- solas for a Violin and Base/ str.462 -Henry John
Francis Biber /
- violin sonatas /str. 462 -Becker , Biber /
- violin concertos / str. 956 - Fr. Benda /
- trios for violin, solas for violin /str.956-Fr.
Benda /
- opera /str.462 - Keiser /
str.944 -John Benoncini, Graun, Agricola
str.946 - G.Benda, Handel, Hasse, Graun, Gluck
str.951 - Gluck, Joh. Chr. Bach, Gassman, Misl-
wecek, Mozart, Naumann, Ployel, Rei-
chardt, Rust, Gresnich, Seydelmann,

Schwanberger, Fleischer/

- opera overtures / str.945 - Jomelli /
- comic opera / str.945 - Hiller, str.956 G.Benda/
- musical dramas /str.945 - Jomelli /
- organ playing and composition/str.951 -Handel,
J.S.Bach /
- sonatas for the harpsichord / str.956 - G.Benda /
- harpsichord pieces /str.956 -Geo.Benda, Schobert /
/ str.960 - abbé Sterkel /
- duodramas / str.956 - Geo.Benda /
- symphonies / str.945 - Holtzbaur, the elder Stamitz
Filtz, Cannabich, Toeski, Fräntzel
str.956 - Fr. Benda /
- symphonic composition /str.956 -" fragments of
symphony " G.Benda -míněma
Ariadné /
- recitative / accompanied / - str.956 -G.Benda /
- allegros, adagios, intermezzi /str.960 - J.Haydn /

Srovnáme-li Burneyho pojetí obecných dějin s pojetím Hawkinsovým, je téměř shodné. Pro oba jsou dějiny střídáním panovníků, oba při líčení historie hudby postupují ode dvoru ke dvoru v časových celcích, které jsou charakteristické způsobem vlády a tím i určitou hudební kulturou. Zatímco Hawkins přejímá informace zprostředkovaně - z děl

jiných autorů, Burney se rozhodl alespoň přítomnost zaznamenat přímo. V říjnu 1770 píše svému příteli Garrickovi : " ...the one was to get, from the libraries to the v i v a v o o e conversation of the learned, what information I could relative to the music of the ancients; and the other was to judge with my own eyes of the p r e s e n t s t a t e of modern music in the places through which I should pass, from the performance and conversation of the first musicians in Italy . 96/

Podobně píše v předmluvě ke svému cestopisu:

" I determined to hear with my o w n ears, and to see with my o w n eyes. Learned men and books may be more useful as to ancient music, but is only l i v i n g musicians that can explain what l i v i n g m u s i c is. " 97/

Materiál, který Burney nasbíral na svých cestách, měl být použit v připravovaných Dějinách hudby, avšak Burney se snažil z těchto cest vytěžit maximum společensky i literárně . Proto hudebním dějinám předcházely cestopisy a redakce " Monthly Review ", kde cestopisy na pokračování vycházely, neváhala ujistit čtenáře, že i Burneyho Hudební dě-

jiny¹⁾ budou psány přitažlivou formou, kterou daleko předčí svou dobu.

Zatímco Hawkins píše v předmluvě ke svým hudebním dějinám o metodě, kterou hodlá použít, Burney si otázku metody neklade, termín "metoda" se u něho nevyskytuje. Na rozdíl od Hawkinsa, jenž chce pokračovat v tradici středověké učenosti s přihlédnutím k novým možnostem vědy, je pro Charlese Burneyho zpracování hudebních dějin záležitostí především literární. Mnohem více než otázky přesnosti faktů ho zajímají otázky literárního stylu. Přestože sám zdůrazňuje subjektivní prožitek jako nutnost získání objektivních informací, motivací mu byla jeho společenská ctižádost, touha ve společnosti - kde jako hudebník znamenal příliš málo - uplatnit se jako vzdělanec, t. j. muž písma.

Jeho Cestopisy i jeho Dějiny hudby předcházela obrovská reklama a nebyly určeny úzkému kruhu odborníků, ale širokému okruhu čtenářstva. Jak sám řekl, fakt, že "German Tour" obsahovala také nehudební materiál, mu získal mnohem víc čtenářů než jen studenty a milovníky hudby a umožnil vstup do vyšších společenských kruhů: ".... procured me more readers than mere students and lovers music.

My publicati^on was honoured with the approbation of the blue - stocking families at Mrs. Vezeys , and Mrs. Montagu s and Sir Joshua Reynolds , where I was constantly invited and regarded as a member ... " 98/

Podle Burneyho životopisce R. Lonsdaleho nic neukazuje jasněji moment, ve kterém se Burney změnil z profesionálního hudebníka na muže s literárními ambicemi, než jeho vstup do literárních kroužků řízených osobnostmi jmenovanými v předešlém citátu. Zde se Burney zúčastnil okázalých setkání spisovatelů, umělců, státníků, cestovatelů, učenů a vzdělaných šlechticů.

Do jaké míry měla anglická společnost této doby vůbec povědomí o kulturní úrovni našich zemí? Jaké byly předpoklady styků anglických hudebních historiků Charlese Burneyho a Johna Hawkinse s hudebním terénem našich oblastí? Jak se jejich zájem o hudbu střední Evropy odrazil v jejich dílech? A jaký je reflex na tyto zmínky u nás?

X. Předpoklady styků anglických hud. historiků s hudebním terénem našich oblastí, jejich hodnotící sou -
dy a zpětný odraz v naší li -
teratuře.

Vzájemné kulturní styky mezi našimi zeměmi byly až do 18. stol. velmi sporé. Působila zde jednak vzdá - lenost, jednak nedostatek komunikačních prostředků. A konečně zájem jedné země o druhou byl velmi slabý.

Chtěl-li anglický autor z doby alžbětinské na - značit pohádkový ráz díla a zbavit se kontroly o po - drobnostech místního koloritu, zvolil si Arkaadii, Ardé - ny nebo Čehhy. Bohemia byla symbolem pro vše vzdálené, pohádkové, neznámé.

Tak je do Čech položen děj rytířských románů " Parismus " a " Parisenus " Emanuela Forda /+1607/. Markantním příkladem je Shakespearova " Zimní pohádka. " Ještě v roce 1769, kdy vydává Laurence Sterne svůj román " Život a názory pana Tristrama Shandyho ", nechává vy - právěť jednu z postav románu , kaprála Trima, nekonečnou a nikdy nedokončenou povídku o českém králi a jeho sedmi zámcích.

Solidních zmínek není příliš mnoho. Přestože cestování bylo velkou modou vyšších vrstev v obou zemích a v Anglii bylo absolvování "Grand Tour" nezbytnou součástí výchovy nejen šlechtice, nýbrž i každého mladého gentlemana, vzájemné styky mezi příslušníky našich zemí byly spíše ojedinělé. Podle zachovaných cestopisů a podle životopisných zpráv o tom, kam chodili mladí lidé z obou zemí za školským vzděláním nebo za společenským vytříbením, věděli Angličané i Čechové do té doby mnohem více nejen o Itálii a Španělsku, nýbrž i o Turecku, Egyptu a Palestině.

Do Čech na svou "Grand Tour" přijel koncem 16. stol. slavný básník Sir Philip Sydney a několik málo jiných urozených návštěvníků, do Anglie se naopak dostali Karel st. ze Žerotína, Václav Budovec z Budova, Vilém Slavata a Karel z Lichtensteina .

Z Anglie to však nebyli jen šlechtici, kteří se při svém putování dostali až do Čech. Roku 1576 vyšla pro potřebu "kupců, faktorů a šlechticů" příručka Richarda Rowlandse "Pošta světa", která m. j. popisovala Prahu, a to nejen její pamětihodnosti, ale i trhy, zmiňovala se o vzdálenosti od jiných měst a podávala návod, jak v Čechách cestovat. Koncem 16. stol. cestoval Čechami

těž Fynes Morison, autor " Itineráře po Evropě ", jenž barvitě popsal Prahu i Moravu.

Duchovní Samuel Lewkenor, rovně proslulý cestovatel té doby napsal " Discurs ne zcela neužitečný o všech těch městech, v nichž kvetou privilegované university " /1600/ , kde jsou pro nás velmi zajímavé zmínky o universitě Karlově a universitě v Olomouci a chvála pohostinnosti zejména Moravanů.

V historii do konce 18. stol. jsou dvě velká období, kdy lze hovořit o významu Anglie pro naše země: doba husitská/Wycliff/ a doba pobělohorská, kdy v Anglii hledalo útočiště mnoho našich Českých bratří.

Sympatie a širší povědomí anglické veřejnosti lze datovat od r. 1613 , kdy Fridrich Falcký pojal za choť princeznu Alžbětu, dceru prvního Stuartovského krále Jakuba I.

O událostech kolem roku 1620 v Čechách byla anglická veřejnost pravděelně informována a to nejen z několika desítek různých Zpráv z Čech, ale i Novin z Prahy, Dopisů a jiných periodických listů. V boji mezi Evropou katolickou a protestantskou , jehož první stadium se odehrávalo na našem území, stálo anglické veřejné mínění na naší straně.

Rozborem české otázky se zybýval i tehdejší kanc-
léř, filosof Francis Bacon, jeho pamflet tiskem však už
nevyšel. Většina podobných pamfletů různých autorů, jichž
bylo napsáno asi 20, vyšla pro zákaz Jakuba I. anonymně.

Těsně po bitvě na Bílé Hoře vyšel cestopis básníka
Johna Taylora /*Taylor's Travels to Bohemia*/, jenž popisuje
ještě předbělohorské Čechy. Po Bílé Hoře zájem Angličanů
o Čechy ochaboval. Ještě roku 1626 vyšla první anglická
mapa Čech Johna Speeda, na níž je zajímavé, že obsahuje
českou místopisnou námenklaturu.

Nejznámějším Čechem se stává Valdštejn, jehož ro-
mantické osudy i smrt našly ohlas u anglických kronikářů.

Na anglické půdě se poznenáhlu začínají uchytovat
exulanti z Čech i Moravy, kteří sem přišli přes Holand-
sko. Přichází velký grafik Václav Hollar, vznikají zde
literární díla Václava Klementa Žebráckého a Jana Sic-
tora Rokycanského. V Oxfordu působí filosof Jiří Ritschel.
Nejvýznamnější z nich je však Jan Amos Komenský. V době,
kdy přichází do Anglie byl již znám po celé Evropě svými
knihami " *Janua lingwarum reservata* ", *Janua rerum* a
" *Didactica magna* " z let třicátých. Cestu sem mu vymohl
jeho ctitel a propagátor Samuel Hartlib, vzdělaný kupec,

jenž dosáhl v roce 1641 od parlamentu pozvání Komenského k poradám o založení budoucí Royal Society.

Angličanům byl sympatický Komenského důraz na metodický postup a na věcné, induktivně podávané vzdělání. Komenský znal filosofický systém Francise Bacona a odvolával se naň v několika svých knihách/" Faber fortunae sive ars consulendi sibi ipsi " 1637 a " Pan-shophie diatyposis " 1643 /.Své názory o úkolu, jímž byl pověřen v Anglii, shrnul do knihy " Via lucis ", vydané v roce 1688, ale zpracované v době jeho pobytu v Anglii od září 1641 do června 1642.

Koncem 17.století se tvoří nový poměr Británie ke střední Evropě.Dočasné spojení s Holandskem za Viléma II. a boj s Francií za Ludvíka XIV.vedlo ke spojení s rakouskými Habsburky, kteří byli rovněž ohroženi francouzskou expanzí.Na pevninu odešli po vyhnání Stuartovců jejich četní šlechtičtí stoupenci, zejména irského a skotského původu, kteří často zakotvili ve službách katolických Habsburků a někdy i luteránských Hohenzollernů.Po vymření větve španělských Habsburků se vytváří " velká aliance " - svazek Anglie, Holandska a Rakouska proti Ludvíku XIV.

Avšak povědomí Angličanů o českém království, jež

figurovalo v titulech habsburského spojence ,bylo velmi chabé.Prameny k poznání tehdejších Čech se dají doslova spočítat:

Až roku 1696 vyšel anglický překlad cestopisu Charlese Patina,francouzského antikváře, jenž byl v Čechách v šedesátých letech a popsal barokní Prahu a její cenné umělecké poklady.

Lady Mary Wortley Montagu, která navštívila Prahu cestou do Turecka v r. 1716,našla v ní jen známky úpadku a provincialismu.

Stopy znalostí Čech bylo možno najít i v mnemotechnické příručce Richarda Graye z r. 1730.

V době války o Slezsko, v níž měla Marie Terezie Anglii na své straně,vznikly u příležitosti obležení Prahy r. 1742 nové popisy Prahy i s plány.

Ve stejné době byla založena u Leedsu osada Fulneck a na jiných místech Anglie podobná střediska " Moravanů ", často spojena se školami.Tak měly idey Českých bratří pokračování v " Moravian Circle ", která přetrvává v Anglii dodnes.

Popis Prahy je obsažen v učebnici Jamese Bucha - nana z r. 1753 /The Complete English Scholar,Part II/, o české válce psal ve své "History of England" David Hume.

Z českých hudebníků do konce 18.stol. cestovali také jen nemnozí.Jediný hudebník, který o své cestě -

nikoliv však do Anglie - podal zprávu ve formě cestopisu, byl Krištof Harant z Polžic, janz vydal v r.1608 " Putování aneb Cesta z Království Českého do města Benátek, odtud po moři do země svaté, země judské a odtud až do Egypta ... " .Tento však za možnost cestování vděčil svému šlechtickému původu.

Česká hudební kultura se zcela jistě do Anglie dostala po Bílé Hoře prostřednictvím Českých bratří. Nemůžeme však bez pramenného materiálu posoudit, nakolik mohla česká reformační píseň ovlivnit církevní hudbu anglickou, zejména protestantskou.

Výrazněji se migrační proudy začaly projevovat v Anglii a Irsku až koncem 17. a v 18.století. Jan Ráček ve své " České hudbě " uvádí, že v Londýně působili J.L.Dusík/1760 - 1812/,Gottfried Finger /nar. kolem 1650/,Leopold Jansa/1795 - 1875/,Vojt. Jírovec/1763 - 1850 /,Ant. Kammel/1730 - 1788/ a Karel Stamic/1745 - 1801/. V Dublinu pak ještě Fr. Kočvara /zemř. 1791/ a Joh.Sig.Kusser /1660 - 1727/. O migraci německých hudebníků do Anglie nemáme dost zpráv; nepochybně byl největší osobností G.F.Händel, jenž zde žil v letech 1712 - 1759.

Do jaké míry se migrační proudy projevovaly opačně - z anglosaských zemí na území střední Evropy ?

Až do 18.stol.vzájemné styky nebyly příliš časté a prolínání hudebních kultur téměř nepatrné.Kromě vzdálenosti mezi oběma oblastmi a nedostatku komunikačních prostředků zde hrála roli i odlišnost hudebních kultur a v neposlední řadě i fakt , že prvořadou pozornost na sebe strhovala hudba Italie,Francie,Nizozemí.

Koncem 16.století si získává v Evropě věhlas anglická loutnová hudba,jejímž nejvíce representativním představitelem je John Dowland.Všichni skladatelé pro loutnu byli zároveň výkonnými umělci a jako takoví pořádali někteří z nich velká turné.John Dowland měl veliké úspěchy nejen ve Francii a Italii,ale i v Německu

Z četných vynikajících skladatelů - virginalistů-alžbětinské doby cestoval John Bull,který se usadil v Nizozemí.V Praze se usídlil již v době Rudolfa II.
Charles Luyton,varhaník a skladatel císařské kapely.

Ukolem této práce není zabývat se podrobně migračními proudy mezi hudebníky Anglie a střední Evropy.Pro nedostatek pramenů nelze ostatně tuto otázku ani řešit.
Pro náš účel postačí konstatování,že angličtí hudebníci

cestovali do ciziny vesměs z podobných důvodů jako hudebníci naši - převážně z důvodů existenčních a uměleckých. Menší roli než u nás hrál faktor náboženský, naproti tomu mohli být ovlivněni tamější módou cestovat.

Podle Josefa Polišenského ^{99/} jediným Angličanem, jenž nám zanechal zprávu o Čechách druhé poloviny 18. století, je Charles Burney.

Byl Burney před svou cestou obeznámen s poměry ve střední Evropě včetně českých zemí ?

Jeho životopisec Lonsdale uvádí na základě informací z deníku jeho dcery, že Burney se před svým odjezdem řádně poučil z literatury i z korespondence a dlouho se učil německy. Pravděpodobně přečetl důkladně cestopisnou literaturu týkající se těchto oblastí, poněvadž ve svém Hudebním cestopise píše : " Někteří cestovatelé tvrdili, že si česká šlechta vydržuje ve svých domech hudebníky ..." ^{100 /}

Cituje, odkud informaci čerpá : Thomas Nugent, *The Grand Tour*, sv. II, 1749 . Tato poznámka svědčí o tom, že v 18. století zdaleka nebyl jediným cestovatelem po Čechách. Nicméně v 2. pol. 18. stol. a zejména po 7leté válce povědomí anglických občanů o situaci u ná

bylo velmi chabé, jinak by Burney nepopisoval pro své čtenáře tak podrobně místní poměry.

V naší literatuře hudebněvědné i jiné zakotvila tradice, že Burneyho hodnocení české hudby je jednoznačně kladné, dokonce je mu připisován výrok " Čechy-konservatoř Evropy " .

Výčet zmínek o Burneyovi zde nemůže být úplný pro nedostupnost pramenů a rozsáhlost citací. Proto se zde omezím na nejzávažnější či nejmarkantnější příklady

Poprvé se česká veřejnost mohla seznámit se jménem Charlese Burneyho v časopise Dalibor, roč. 4/1861/, kde v číslech 34, 35, 36 s krátkou předmluvou Karla Petra Kheila ml. a patrně v jeho překladu vycházely na pokračování úryvky Burneyho cestopisu pod názvem " Burneyova hudební cesta po Čechách ". V r. 1879 se objevuje v Daliboru jméno hudebního cestovatele znovu a to v článku Jiřího Gutha " Dr. Charles Burney a jeho soud o stavu české hudby ve věku předešlém ", jenž obsahuje stručné biografické údaje a nový překlad příslušné kapitoly cestopisu.

Oba tyto překlady lze označit za seriózní, jsou

dosti přesné, patrně podle anglického vydání z r.1773, z něhož autoři vynechali některé pasáže. Řčení o Čechách jako o konservatoři se zde nevyskytuje.

Burneyho jako pramen použil Dlabač ke svému " Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien " /Praha 1815/, kde jej cituje v dodatcích na str. 18.

Podivnou informaci nám předává " Nástin české hudby " Jana Němečka / Praha 1955/, kde na str. 37 čteme: " Ba i cestovatel a spisovatel Charles Burney, jehož ještě poznáme, hrál hoboje. " -Jedná se o slavnostní provedení Fuxovy opery Constanza e fortezza u příležitosti korunovace Karla VI. r.1723; Burney měl tehdy 3 roky. Němeček uvádí, že informaci o této korunovaci čerpal z Joachima Quantze, jenž byl slavnosti přítomen. Němečkova kniha obsahuje o Burneym zmínky ještě na str. 154, 228, 320 a 347, které tentokrát prozrazují znalost Burneyho cestopisu, ačkoliv nelze souhlasit s poznámkou na str.154: " Úroveň našich kůrů v oné době musela být i na venkově značně vysoká. podivoval se jí i anglický hudební myslitel Charles Burney, který cestoval po Evropě a v r. 1772 prošel Čechami. "

Burney si poslechl varhany toliko v Praze v chrámu sv. Víta, kde o hře neznámého varhaníka hovoří

jako o výborné, v klášteře u sv. Kříže, kde působil Se-
ger. U sv. Mikuláše si vyzkoušel pravděpodobně varhany
sám, poněvadž píše, " že klávesy jdou ztěžka ". Z ven-
kovských varhaníků slyšel pouze Dusíka/Johann Dulsick/
v Čáslavi, o němž hovoří rovněž velmi příznivě. Avšak yt
tyto náhodilé kladné soudy nelze generalizovat.

Stručnou zmínku o Burneym obsahují "Dějiny ev-
ropské hudby " Graciána Černušáka/Praha 1964/, kdežto
Nejedlého " Dějiny české hudby"/Praha 1903/ neobsahují
zmínku žádnou.

Jan Racek v " České hudbě " /Praha 1958/ v ka-
pitole o českém hudebním klasicismu ,odstavci " Lite-
rární svědectví o české hudebnosti " na str. 138 -
139 věnuje velkou pozornost Burneymu, cituje několik vět
z anglického vydání cestopisu, avšak píše! " Anglický
hudební spisovatel a cestovatel Charles Burney navští-
vil r.1772 Čechy a byl tak překvapen vyspělostí a in-
tenzitou české hudební kultury, že ve svém spise The
present state of Music in Germany, the Netherlands and
United Provinces /2 sv., Londýn 1773 - 1775/ nazval
Čechy konservatoří Evropy a označil tuto epochu české
hudby za zlatou dobu české hudební kultury. "

Ve stejném duchu je heslo Burney Ch. v " Malé hudobné encyklopédii " / Bratislava 1969 / str.89 :
" ..Čechy označil za konzervatorium Evropy", článek Oldřicha Pulkerta v Hud.rozhledech XXII/1969/ nazvaný " Budeme se učit od Angličanů ? " / V zájmu objektivity musím ovšem poznamenat, že takový názor o našich zemích začali shodou okolností nejvíce rozšiřovat právě Angličané, jako na př. Charles Burney, který se měl vyjádřit o Čechách jako o konservatoři Evropy . " / ,
zmínka v knize Jana Weniga " Prahou za hudbou " / Praha 1973 / na str. 82 / " Známy anglický hudební spisovatel Charles Burney nazval sice v 18.stol. Čechy konservatoří Evropy ... " / .

Dokonce i v " České moderní hudbě " / Praha 1970 / Vladimíra Helferta čtena na str. 185-186: " Je třeba čísti anglický hudební cestopis Charlese Burneye /1773/ o tom, jak na školách se děti učily hře na klavíru, hobofagotu, abychom pochopili, jak vyspělá hudební praxe prostoupila veškerou půdu naší země. Není proto divu, že Čechy byly tehdy zvány konservatoří Evropy ... " .
Tvrzení samotného Burneyho " projel jsem celé království české od jihu k severu " / I crossed the whole kingdom of Bohemia from south to north / ¹⁰¹ / nelze brát příliš vážně. Vždyť z jeho deníku vyplývá, že na našem území - počítaje v to i cestu přes Moravu a dobu strávenou

V Praze-pobyl všehovšudy na našem území 3 dny :
16.-18. září 1772.

Nebyl to šlechtic s neomezenými časovými možnostmi, byl to učitel na prázdninách, spěchající nejkratší cestou z Vídně přes Prahu a Sasko do Londýna, kde ho začátkem října očekávali jeho žáci. Pravděpodobně využil krátkých přestávek v místech, kde byli přepřaháni koně jeho dostavníku a navštívil několik škol, které bývaly tehdy hned vedle poštovních stanic.

Je třeba si uvědomit, že do Čech se dostal pouhou náhodou na zpáteční cestě a že i pro jeho "German Tour" platí věta, kterou řekl Pétis o jeho cestě do Francie : " Il s'était fait un cadre , et ne cherchait que ce qui pouvait y centrer ...". 102 /
Nebyla to česká hudebnost, co Burneyho při jeho cestě na kontinent zajímalo nejvíce.

Do jaké míry mohl mít cit pro pochopení národnostních rozdílů uvnitř " Germany "? Pro označení Čech užívá názvu " Bohemia", pro označení Moravy " Moravia", pro Rakousko " Austria ". O Šlezsku v ce -

stopise nehovoří. Co pro něj znamenají tyto pojmy?

Německo - " Germany " je pro něj územním teritoriem s nejrůznějšími mocenskými nesjednocenými útvary, čemuž nasvědčuje i rozvržení jeho cesty. Putoval ode dvora ke dvoru, od města k městu. Mluví-li o "Bohemia", má na mysli určité teritorium, nikoliv národ s kulturou určitého typu. V té době byly Čechy i Morava již součástí státu Marie Terezie, provinčními zeměmi císařství, Burney však píše o " kingdom " Bohemia, termín, pod nímž existovala naše země v povědomí průměrného anglického občana. Pro nás není bez zajímavosti, že Burney se nemohl domluvit německy v zemi, kde se běžně hovořilo " the Slavonian dialect " ^{103/}, jak píše.

Právě proto, že neznal jazyk našich zemí a že pobyl na našem území velice - krátkou dobu, svá pozorování o české hudobnosti mohl zevšeobecňovat jen s porovnáním výroků a svědectví jiných. Tak na str. 14 anglického vydání westopisu cituje slova Segerova o školství v Čechách, na Moravě, v Uhrách a části Rakouska, od Segera má také informace o vzdělání Myslivečkově.

Na jiném místě Burney píše : " I had frequently been told, that the Bohemians were the most musical people of Germany , or, perhaps, of all Europe ; and an eminent German composer, now in London , had declared to me, that if they enjoyed the same advantages as the Italians, they could excel them." 104 /

Je tedy zřejmé, že Burney není autorem výroku o hudebnosti Čechů ; oním skladatelem v Londýně , od něhož Burney získal informaci, je pravděpodobně Johann Christian Bach. Citovaný výrok je úvodem k úvaze à la Shaftesbury, tehdy módního filosofa, jehož tzv. morální filosofie dala literátům podnět k úvahám o lidské přirozenosti a " mravech národů ".

Burneyho nekritické přejímání výroků jiných mu způsobilo po vydání " German Tour " mnoho nepříjemností. Žádná z jeho poznámek mu nezpůsobila větší potíže než věta, která nebyla ani jeho vlastní. V prosinci 1772 obdržel dopis od Luise Devisma, britského zástupce v Mnichově, jenž napsal : " If innate Genius exist, Germany is certainly not the seat of it, but is it that of perseverance and application.". Burney velice nemoudře ocitoval tuto poznámku ve svém cestopise se souhlasem autora, aniž by jej však jmenoval, přičemž jejího autora označil jako výborného pozorovatele lidské povahy. Použil také jiné poznámky z tohoto dopisu, podle níž se 16 letý Mozart jeví jako " one further

instance of early fruit, which is more extraordinary than excellent." 105 /

Tyto poznámky stejně jako jeho popisování poměrů v Německu a v Čechách vyvolaly protesty v Anglii i v Německu. Angličan James Hutton, jenž cestoval Německem o něco dříve než Burney, četl cestopis v " Monthly Review " a rozhořčeně Burneyho žádal, aby opravil příslušné pasáže. Burney chladně odpověděl : " I know not what interest you may have in the honour of Germany, but it cannot be stronger than mine for my own honour ... " 106/ Hutton podle něho neznal poměry v Sasku a v Čechách po sedmileté válce, přesto Burney přiznal, že nemyslel ani tak na to, jak jeho vyprávění potěší obyvatele Německa, jako spíše na to, aby podal věci jednoduše a takové, jaké jsou, zkrátka že jeho poznámky jsou otevřené a jasné, stejně jako když si je zapisoval na místě do svého poznámkového bloku.

Protestoval rovněž C.D.Ebeling z Hamburku, překladatel a vydavatel jeho " Italian Tour ". Burneyho nakonec urážlivé poznámky o německém géniu mrzely, stejně jako ukvapený soud o mladém Mozartovi, v druhém vydání jeho cestopisu v Anglii již nevyšly, pasáže o bídě v Německu a zejména v Čechách však

odmítl upravit. Ebelingovi na jeho vlastenecká slova odpověděl : " I love England - am proud of Breathing the same air as Locke, Newton, Milton, Dr^yden - Shakespeare etc. I bless myself in the liberrty of oujr Government, and the Happiness it puts in oulr power ...". Nicméně jeho dopis Ebelingovi končí slovy, aby pro čtenáře v Německu udělal jeho knihy tak stravitelnou a chutnou, jak jen může. 107 /

Ebeling ovšem knihu přepracoval, avšak Burneyho stejně neminuly výpady ze strany Němců, zveřejněné zejména v Reichardtových " Vertraute Briefe eines aufmerksamen Reisenden".

Tato nedorozumění mohou být pro nás poučná : dokumentují, jak málo rozuměl Burney klíčovému německému nacionalismu. Tím méně mohl zdůrazňovat naši českou hudebnost.

Prohlašuje sice o sobě hrdě, že je Angličan, avšak tato slova jsou reaktivní a vyplývá z nich, že být Angličanem znamená především svobodu myšlení.

Do jaké míry jsou jeho výroky o české hudebnosti vskutku pozitivní ?

Z jeho úvah je zřejmé, že největší zásluhu obecné hudební vzdělanosti v našich zemích přičítá školství, tehdy jezuitskému. Nejsou to však jen české školy, o nichž píše. Na str. 23 angl. vydání cestopisu z r. 1773 se dočteme: " It would be tiresome to the reader were I minutely to describe all the music schools which I entered in my way through Austria , Moravia, Bohemia and Saxony ". Obyvatelé všech těchto zemí jsou zahrnuti v následujícím odstavci pod pojem " Germans " a Burney shrnuje výsledky svých pozorování touto úvahou: " Upon the whole, however, it is manifest, from these schools, that it is not nature , but cultivation, which makes music so generally understood by the Germans, ... ".

Tato věta je v posledním českém překladu cestopisu z r. 1963 přeložena takto : " Tyto školy potvrzují skutečnost, že pěstování a nikoli příroda způsobují, že je v Čechách tolik hudebníků, pěstování hudby přispívá k tomu, že mají v této zemi hudbu tak rádi, že se v ní tak dobře vyznají. Češi mohou být nazváni vzdělanými, protože dovedou číst, a stejně jsou vynikajícími hudebníky, protože dovedou hrát na hudební nástroje, obojí je jednou z hlavních složek všeobecného vzdělání ".^{108/}

Jak již bylo uvedeno, v anglickém vydání není

řeč o Češích, nýbrž o Germans, přičemž lichotivá slova o vzdělanosti a vynikající muzikálnosti naprosto chybí. Naopak, výrok, jemuž je výše citován, pokračuje již zmíněnými nešťastnými poznámkami o německém genu. ^{109/}

Srovnáme-li tento překlad s originálem, nemáme důvod domnívat se, že Burney hodnotil českou hudebnost přehnaně vysoko.

Slova, týkající se provozování hudby ve školách jsou ostatně dosti kritická: " I shall only say, that in general, the performance of the scholars in them was rude and couarse, and that perfection feems never aimed at amongst them ." ^{110/}

Odstavec pokračuje Metastasiovyými slovy o chabém vedení v těchto školách a o " the Gothic power " v mnoha částech Saska a Čech. Termínem " Gothic " Angličané označovali nejtemnější středověk, nejhlubší zaostalost. Vyskytne-li se zde přesto všecko občas geniální nadání, obvykle uzraje v cizí zemi, píše Burney: "... now and then, indeed, a man genius among them, becomes an admirabl musician whether he will or no; but when that happens , he generally runs away, and fettles in some other count where he can enjoy the fruit of his talents ." ^{112/}

Burney oceňuje spíše kvantitu hudební výuky a

a hudebnosti než její kvalitu u nás, třebaže o některých zjevech jako Seger, Stamic, Dusík hovoří v cestopise velice kladně a třebaže ocenil možnost učit se hudbě od mládeže. Často citovaný výrok " Čechy - konzervatoř Evropy " připisovaný Burneymu, nenajdeme ani v jeho " Cestopise " ani v " History of Music " . Bohužel nemáme k dispozici všechny pramenné materiály včetně korespondence , abychom mohli zcela vyloučit možnost takového výroku, nicméně je velmi málo pravděpodobné, že Burney něco takového vyslovil. Vždyť co znamenal v jeho době pojem " konzervatoř " ? Sám se o tomto pojmu zmiňuje poprvé v " Italian Tour " a píše jej c o n - s e r v a t o r i o , proloženě, jak vždy uváděl nové pojmy. Toto slovo neproniklo v jeho době ani do Anglie ani k nám. Jak je známo, konzervatoře u nás byly zakládány teprve začátkem 19. století. V 18. stol. v Itálii termín sice označoval instituci hudební, ale charitativního charakteru: nalezinec, /chudobinec, /sirátčinec, kde byli nadaní sirotci vychováváni jako zpěváci i hudebníci pro operu i pro církev.

Burney se snažil podobnou instituci /včetně jejího sociálního účelu / založit po svém návrhu z Itálie v Anglii pod názvem " Public Music School " . Bohužel, jeho návrh byl parlamentem zamítnut.^{112/}

Zmínky o hudebnících našich oblastí v Burneyho "History of Music" nejsou příliš četné. Umělecké zjevy naší provenience zahrnuje Burney do kapitol o německé hudbě. Při jejich výčtu si zároveň povšimneme, jakým způsobem Burney označuje národnost. V kapitole "Music in Germany during the XVI century" jsou jmenováni:

str. 207 : Alexander Utehdal .. is German composer

- John Knefal .. a German composer
- Jacob Haenel, Handl, or Gallus, a native of Crain in Germany
- Elias Nich. Amerbach, Leon Hasler, and Jacques Paix ... původ neuvádí

V kapitole "Music in Germany during the XVII century" str. 457 :- John Jacob Froberger .. as the greatest performer on the organ in Germany ...

- Andreas Hammerschmidt, born in Bohemia, and organist of Zittau, in Upper Lusatia ... he is called the glory of Germany /informaci převzal od Walthera
- Schein, Scheidt, Schütz, Kindermann, Scheideman and Reincke

str. 462 :- Henry John Francis Biber, vice Chapel-master to the Bishop of Salzburg

- Godfrey Finger, a Silesian, who was many years in England ..
- Keiser .. was born at Weissenfels 1673 ..

V těchto kapitolách Burney čerpá, jak uvádí v poznámkách pod čarou, z Kirchera, Marpurga, již zmíněného cestovatele Montagua, Walthera, Matthesona.

V kapitole "Music in Germany during the XVIII century, kde, jak už bylo řečeno, postupuje po panovnických dvorech a mnoho místa věnuje zejména provozování italských oper a italským skladatelům, z domácích jevů jmenuje tyto :

str. 944 : - Dresden ,Berlin -

- Telemann, Graun, Agricola, two Bandas,
Emanuel Bach, Hasse

str. 945 : Mannheim -

- Holtzbauer, the elder Stamitz, Filtz,
Cannabich, Toeski, Fräntzel

Leipzig _

- Johann Adam Hiller

str. 946 : Brunswig -

- G. Benda, Schwanberger, Fleischer

Na této straně se dále zmiňuje o skladatelích v Německu, které označuje " great opera composers" :

Händel, Hasse, Graun, Gluck; kromě těchto vyjmenovává ty, jejichž opery byly provedeny v Itálii: John Christian Bach, Gasman, Misliwecek, Mozart, Naumann, Schuster a jiné: abbé Sterkel, Pleyel, Reichardt, Rust, Greenich.

Následuje seznam jmen, o nichž Burney píše, že jsou

" vocal composers " anebo " instrumental composers " , přičemž mnozí z nich komponují vokální i instrumentální hudbu: Telemann, Handel, Sebastian Bach, the concert-master Graun, Emanuel Bach, Kirnberger, Francis and George

Benda, Quantz, Mützel, Holtzbour, and J. Stamitz; dále
jmenuje v abecedním pořádku : Abel, J. Christ. Bach,
Cannabich, Cramer, Ditters, Eckard, Eichner, Filtz,
Fischer, Fröntzl, Graaf, Haydn, Hofmann, Koefler,
Lidl, Mozart, Pleyel, Rosetti, Schobert, Schroeter,
Schwindl, Ch. Stamitz, Toeski, Vanhal, and Wagenseil."

Kromě těchto jsou mnozí, kteří jsou málo
známí v Anglii : Kuhnau, Heinechen, Schmidt, Krieger,
starší Fasch/ the elder Fasch/, John Caspar Fischer,
jehož Marpurg nazývá " the Couperin of Germany",
Janitsch, Hoeckh, Neruda, Krause, Nichelman,
Schaffrath, Fasch junior, Wolf, Zelenka, Graupner,
Stölzel, Homilius. " Among the younger instrumental
composers, of whose works we know but little,
the chapelmaster Reichardt, Schultz, and Ernst
Benda, the son of George Benda of Brunswick, merit
a distinguished place ." / str. 947 /

Dále Burney poznamenává, že již bylo pozorováno,
jak učení hudbě zároveň se čtením a psaním v obecných
školách v Německu dává obyvatelům příležitost
objevit génia hned v mládí a pěstovat jej. K této
výhodě přistupuje množství instruktivních a kritických
knih o hudbě, jež zde během posledního století vznikly

a jež musí z každého čtenáře, který má uši, udělat hudebníka a kritiky .ze všech, kteří jsou schopni porozumět. Chronologicky vyjmenovává nejdůležitější z těchto děl / Fuxe, Barona, Heinichena a j./, nejvýše z nich cení Waltherův " Musikalisches Lexicon". Jako autory děl teoretických jmenuje i C.P.Em.Bacha, Leopolda Mozarta, Agricolu. Poznává, že jmenované a mnohé další traktáty a pojednání o hudbě spolu s nekonečnými spory autorů a jejich vzájemným přísným posuzováním činí zájemce o hudbu v severních částech Německa spíše moudrými a výběravými než šťastnými. Zmiňuje se i o hudebních měsíčních a ročenkách. Těžko se ^{to} srovnává se současným náboženským klidem v Německu a s pokrokem lidského myšlení, píše Burney, ale zdá se, že obyvatelé protestantských zemí Německa velice neochotně přiznávají zaslouženou chválu hudebním dílům a názorům katolíkům a naopak. Skladby Bachů, Grauna a Bendů jsou proto málo známy ve Vídni a naopak - v Berlíně či v Hamburku jsou skladby Wagenseilovy, Hofmannovy, Dittersovy, Gluckovy Haydnovy, Vaňhalovy a Pleyelovy nejen méně hrány a oblíbeny než ve Vídni nebo v Mnichově, ale i ve Španělsku, Itálii, Francii, Anglii. Pánové Mattheson a Marpurg, kteří toho napsali tolik a dobře o hudbě ostatních částí Německa, sotva pamatují, že existuje nějaká Vídeň, a přece tohle město dlouho

zaměstnává nejlepší lyrické básníky, skladatele a zpěváky Evropy. Soupeření mezi německými protestanty a katolíky pravděpodobně přetrvává z období dlouhých náboženských válek v zemi. Bylo sice omezeno politickými nařízeními, ale v srdcích některých obyvatel stále ještě žije.

Na dalších stranách se Burney zmiňuje o zakladatelích stylů v německé hudbě a vyjmenovává řadu skladatelů, přičemž je dělí do skupin podle toho, jaké druhy skladeb převážně komponují / viz předešlá kapitola /. U žádného z nich neuvádí místo narození, pouze v několika případech uvádí působiště. Skladatelé, jimž věnuje více pozornosti, jsou tito : / str. 956 /:

- Fr. Benda, u něhož vyzvedá "cantabile styl"
- Geo. Benda, jehož Ariadne hodnotí velmi vysoko / u obou Bendů odkazuje na svůj cestopis, kde o nich psal více /
- Schobert, po právu zaujímající místo v anglických hudebních dějinách pro své skladby pro spinet, které pro Anglii objevil Burney v r. 1766
- Haydn, o němž hovoří v superlativech a dobře postihl zvláštnosti jeho tvorby
- Gretry, jenž je považován Němce za jejich autora
- Neumann, komponující stylem připomínajícím italský, ale bez jiskry pro ty, kdož obdivují originalitu

- Mozart, jenž ohromil celou Evropu svým talentem v dětství a i nadále je zázrakem hudebního světa,
- Charles Stamitz, syn velkého Stamitze z Manheimu, má všecek oheň svého otce a drží krok s dobou bez² otrockého napodobování některého stylu ,
- Kozeluch, obdivuhodný mladý skladatel z Vídně, jehož skladby si získaly oblibu i v Anglii ; jsou většinou kompaktní , vkusné, harmonicky psprávné a imitace Haydna jsou v nich méně časté než u jiných mistrů této školy,
- abbé Sterkel, jenž necestoval po Itálii nadarmo; i když jeho skladby nejsou příliš originální, nesou méně stop Bacha nebo Haydna než skladby těch jeho krajanů, kteří nebyli v Itálii; i když nejsou tak solidní a původní jako skladby Kozeluchovy, jsou lehčí k hraní a srozumitelnější pro neškolené posluchače,
- Schultz z Berlína, výborný skladatel a vytříbený pisatel o hudbě,
- Reichardt, aduševnělý autor a skladatel, velký obdivovatel Händlův a patriotický a rozhodný kritik.

Z tohoto výčtu / jména cituji tak, jak je Burney v " History " píše / je zřejmé, že Burney nevěnoval mnoho pozornosti původu skladatele. Přitom naše skladatele hodnotí vesměs dosti vysoko.

O kapele v Mannheimu píše na str. 945, že kolem roku 1759 za kurfiřta Palatina byla považována za nejkompletnější a nejsehranější v Evropě. " Symphonies " zde tvořili kapelník Holtzbauer, starší Stamitz, Filtz, Cannabich, Toeski a Frantzel. Tato díla byla oblíbena na každém koncertě a nahradila operní předehry i koncerty pro nástroj a orchestr svou větší celistvostí a oduševnělostí. I když se zpočátku zdálo, že symfonie jsou jen o málo víc než vylepšené operní předehry Jomelliho, byly ohněm a géniem Stamitzovým dovedeny až k novému druhu skladby. Zdá se, že "...taste, spirit, and new effect produced by contrast and the use of *crescendo* and *diminuendo* in these symphonies, had been of more service to instrumental music in a few years, than all the dull and servile imitations of Corelli, Geminiani, and Handel, had been in half a century ."

Tolik ke zmíenkám Charlese Burneyho o hudbě a hudebnících střední Evropy a k jeho hodnotícím soudům.

Zmínky Johna Hawkinse týkající se hudebního terénu střední Evropy rovněž nejsou příliš četné. V porovnání s ostatním textem jeho " History of Music " zabírají jen asi 5 % knihy.