

NÁSTIN ČESKÉ HUDBY XVIII. STOLETÍ

JAN NĚMEČEK

NÁSTIN
ČESKÉ
HUDBY
XVIII.
STOLETÍ

STÁTNÍ NAKLADATELSTVÍ
KRÁSNÉ LITERATURY, HUDBY A UMĚNÍ · 1955

Masarykova univerzita	
Filozofická fakulta, ústav hudební vědy	
Přir.č.	55-6051
Sign.	
Syst.č.	241828

Památce

EMILIÁNA TROLDY



13-6051-55
 Filozofické středisko
 Masarykova univerzity
 v Brně, Grohova 7

Motto :

*...hlavním, ano jedině pravým pramenem
pro dějiny hudby jsou dochovaná umělecká
díla čili hudební skladby, jež tvoří vlastní
obsah těchto dějin.*

(Zd. Nejedlý, Všeobecné dějiny hudby I.)

ÚVOD

Tato publikace má být především přehlednou historickou prací o české hudbě 18. století a shrnout v hlavních rysech formou co možná nejpřístupnější výsledky dosavadního bádání.

Osmnácté století není ovšem ani u nás, ani jinde ucele nou epochou hudebních dějin. Nové umění se totiž netvoří vždy právě na přelomu století; proto musíme i v našem výkladu navázat na předchozí období a tradice. Hudba nebyla izolována od ostatního umění, ale měla také mnoho společného s výtvarným uměním, i když se jednotlivá období přesně nekryjí. Stejně tak je třeba vystopovat i její souvislost s literaturou a celým kulturním prostředím, které je zase podmíněno sociálními, hospodářskými a politickými jevy. I hudba je jev sociální. Hospodářské poměry určovaly strukturu společnosti a sociální rozvrstvení v té neb oné době a ani umění není od nich izolováno.

V době pobělohorské se u nás po likvidaci husitství dostaly opět k moci — třeba dočasně — feudální síly. Feudalismus se však střetl s nastupující buržoasií, došlo k rozporům a zápasům. Časem se odbourávají a likvidují staré feudální vymoženosti, upevňují se nové výrobní vztahy, šíří se nové poznatky a rodí se nový poměr člověka k životu a světu, neboť dogmata i abstraktnosti středověkého pasivního pojmání vezdejšího života zvolna podléhají a ustupují konkrétnímu názoru o účelném a pokud možno šťastném žití zde na zemi.

Feudalismus se snažil o návrat starých časů, chtěl zabránit společenským změnám, a proto znovu utužil nevolnictví. To vývoj sice brzdilo a zpomalovalo, ale nezastavilo jej ani nezničilo.

V sedmnáctém i osmnáctém století byla u nás na jedné straně vládnoucí složka společnosti — šlechta a církve — a proti nim na druhé straně stál mohutný blok lidu, jenž většinou žil a trpěl v poddanství. Stejně tak i v hudbě té doby se jeví dvě složky: hudba vládnoucích vrstev a hudba lidová. Lidový projev měl již ovšem svou tradici. Byl vlastně jen zdánlivě umlčen nebo, lépe řečeno, přerušen, ale objevil se znovu jako pokračování husitské historie.

Hudební umění ovládalo především dvorské a šlechtické kruhy, které je horlivě pěstovaly a podporovaly. Vyšší kruhy by byly zprvu rády učinily z tohoto umění svou výsadu. Nedošlo k tomu však hlavně proto, že lidové prvky nakonec rozrušily stereotypní výraz i škrobenost formy a že si skladatelé, žijící třeba i mimo vlast, skoro podvědomě uvědomili, ten více, ten méně, svou příslušnost k národu a k lidu. I v tomto umění se nakonec ozval a objevil člověk bez falše a bez přetvářky, jak se o tom ještě zmíníme.

Dvůr i šlechta se mezi sebou předháněly, aby v kvalitě kapel, oper a hudebních produkcí byly nejlepší; zvaly proto, jak to bylo jejich zvykem již dříve, do svých služeb především cizince. Hudba patřila k dvorským a šlechtickým zábavám, hudební skladatelé se namnoze stali služebníky vlivných feudálů. Nejednou psali na objednávku nebo podle příkazu, nikoli to, co by byli právě chtěli psát. Tím byl často ovlivňován sloh a směr jejich tvorby.

Hudební vzdělání i rozhled šlechty nebyly často valné, mnoho jednotlivců holdovalo hudbě a divadlu jen proto, že to patřilo k dobrému tónu. Nelze ovšem upřít, že mnohé šlechtické rody měly smysl pro hudební umění a že v jejich službách vyrostli výteční hudebníci a skladatelé. Od dob pobělohorských, kdy byly české nekatolické rody vyhoštěny za hranice, byla u nás šlechta většinou cizí, hlavně německá. Ani umění, a zvláště hudba se neobešla

bez cizího vlivu a nápodoby. Na téměř universální ráz tehdejšího umění měl nemalý vliv svým charakterem kosmopolitní feudální řád. Pojem umění národního se vyhraňoval jen pomalu a teprve později, až po roce 1800, kdy se těžiště moci začalo přesunovat z vyšších kruhů na stav měšťanský. V té době bychom tedy zprvu našli v Mannheimu jako v Praze, ve Vídni jako v Itálii téměř touž umělou hudbu, lišící se spíše složkou formální. Tento italsko-německo-český charakter hudby, jemuž holdovala především aristokracie, byl znakem doby. A přece se vždy i v této velké záplavě not objeví nějaký prvek, motivek nebo rytmická figura, které ukazují na českého komponistu.

V 18. století se setkáváme s českým hudebníkem a umělcem na severu i na jihu, na západě i na východě Evropy; působí často na význačném místě jako dirigent, skladatel, virtuos nebo i theoretik. Je to pro nás dokladem značné hudebnosti našich zemí v té době. Tito umělci se nezrodili v aristokratické kolébce, nýbrž vyšli z lidu, a jen jejich nadání a píle je přivedly až do šlechtických sídel. Je proto pochopitelné, že v nich zůstalo něco z domácí tradice, co si přinesli s sebou často až daleko za hranice a oplodnili tak cizí umění našimi domácími prvky, i když byly na první pohled málo znatelné.

Ale i náš venkov byl němálo hudební. Ani v době útla-ku a roboty nepřestal lid hrát a zpívat. Poznáme ještě, jakého druhu byly jeho projevy. Hudebnosti širokých lidových vrstev využila i šlechta, jež přijímala do služeb muže a ženy, kteří již uměli hrát nebo zpívat. Potřebovala je pro své kapely i operní sbory, a tak se služebnictvo cvičilo ve zpěvu a ve hře na nástroje.

Neméně vlivná a rozhodující byla v této době ještě jiná společenská vrstva — církev. O ni, o její autoritu a instituce, zejména o jesuitismus se opíral tehdejší feudální řád. Náboženská ideologie vyhovovala feudalismu jak názo-

rem na neměnitelnost světa, v němž odedávna byli bohatí a chudí, tak poukazem na cíl života mimo tento svět i zdůrazněním poslušnosti nadřazené vrchnosti.

Pro někdejší asketismus však doba přece jen nebyla již tak vhodná. Bylo třeba počítat s tím, co přinesla minulá doba a co již pevně zakotvilo ve vědomí člověka — s kladným poměrem k tomuto světu. Proto krása, nádhera nebo lesk bohatství přestaly být opovrženímhodné, naopak, měly působit na fantasmii lidu, roznítit ji a uchvátit. Církevní kruhy, a především jesuité, zvolili tedy nové prostředky; ale náboženství, nebo snad lépe náboženské představy tím však zesvětšely. To se projevilo v umění. Kontrastují tak asketické, k pomíjejícínosti světa zaměřené ideály s pozemskou nádherou obřadů, kontrastuje spojení transcendentálních idejí s materiálními prostředky a způsobem, kterého se používá k zobrazení nadpozemského, jež se mění v pozemské. Tak, oklikou, dospělo umění ke skutečnosti, k pravdivosti, ale zároveň k zesvětštění, ať již umělci zobrazovali oslnivou krásu nebo bídu tohoto světa. Barokní stavitelství a sochařství je toho dokladem: monumentální chrámové stavby se zaskvěly nádherou téměř světskou, sochy a sousoší s náboženským thematem se staly lidsky pochopitelnými. Je tu ztělesněna víra v člověka a v život, vše je naplněno lidskou skutečností.

V kostele čerpal lid naději v lepší budoucnost, zde žaloval Bohu na svůj těžký kříž a lidskou nespravedlnost. Kostel byl útočištěm před pozemským očištěm. Lidová zbožnost byla silnou vzpruhou a pobídkou utlačovaných, lid doufal ve vysvobození nebes. Dokladem toho je i známý „Selský otčenáš“. Ostatně i selská povstání se dala ve jménu Páně!

Lesk a bohatství se projevily i v chrámové hudbě, která tak přispívá k nádheře katolických obřadů. Chrámová a vůbec duchovní hudba se tehdy pěstovala velmi mnoho,

neboť se nehrálo jen o slavných mešních bohoslužbách, ale i o nedělích a svátcích při zpívaných nešporách s orchestrálním doprovodem. Kromě toho byly často konány oratorní produkce v době postní a velikonoční. Církev tedy pěstovala v té době chrámovou hudbu velmi intenzivně a také nástroje se staly nezbytným doplňkem vokální hudby.

Do těchto skladeb se dostaly světské prvky. Během 18. století pronikly sem lidové motivky i celé melodie, s nimi pak i rytmy. České chrámové skladby — především pastorely — zřekly se zároveň znaků liturgických a hledaly nakonec zase jen člověka, tentokrát přímo člověka českého. V tom byla také zásluha našich kantorů.

Z počátku nepřineslo osmnácté století ještě nic ve prospěch lidu. Venkovští robotníci na panském se peticemi i zjevným odporem marně domáhali ulehčení. Do robotních písní vtělili své žaly, satirou si ulevili, revolučními písněmi vyzývali ke vzpouře a ve zbojnických písních opěvovali hrdiny. Selské rebelie měly tedy, jak ani jinak nemohlo býti, ohlas i v hudbě. Vedle nich trvaly a vznikaly ovšem i lidové písně jiného druhu.

Feudální moci se podařilo ještě na čas udržet násilný režim, ale v tomto století již ustupovala do pozadí. Revolučnost českého a slovenského lidu rostla. Vídeňský dvůr, zmítaný v minulých dobách válkami, byl odkázán na podporu šlechty. Ale ani ta zřejmě nebyla dost spolehlivá, proto vláda hledá spásu v reformách hospodářských i politických. Zrušením nevolnictví v r. 1781 ztratila šlechta laciné pracovní síly. Aristokracie neměla dost peněz, šlechtické kapely byly proto pomalu omezovány nebo zanikaly. Šlechtická divadla, která nyní potřebovala platící obecnost, otevřela se vrstvě měšťanské, jejíž účast na veřejném životě stále vzrůstala, a ovšem i řemeslníkům, živnostníkům a třídě dělnické. Buržoasie, která se na aristo-

kracii a její záliby dívala s respektem, napodobovala ji teď v mnohém, i v hudebním diletantismu. Barokní zpěvohra, zprvu ztrnulá a ve vleku dávno přežilých mythických a heroických látek, stává se pravdivější a oproštuje se od zbytečného pathosu. Komická zpěvohra má šleh a vtip. Lid si tvoří své lidové zpěvohry s vesnickými figurkami a s náměty dokonce i časovými. Tak se dostala světská hudba operní i instrumentální daleko blíž k lidu, než tomu bylo dříve. Barok rozvíjel svým způsobem to, co bylo nejdůležitějším poznatkem renesančního umění i vědy, že totiž středem světa je člověk, jeho život a dění.

Na operních jevištích vystřídala italštinu němčina a počátkem 19. století se u nás ozvala i čeština. Zdravé jádro lidu nikdy nepřijalo cizí řeč za svou, udržovalo mateřský jazyk, takže se buditelům podařilo rychle jej povznést na vyšší úroveň. Lid si při tom dál zpíval své písně v naději na lepší život.

Velká francouzská revoluce zanedlouho rozbila starý řád. I v Rakousku byly tedy vládnoucí kruhy donuceny k ústupkům a reformám. Neudržitelnost šlechtických privilegií byla již zřejmá. Jakmile byl reformami pozměněn režim, padla jako přežitek doby i výsada baroka — jeho rafinovaná nádhera. Není náhodou, že s rozkladem výsostně společenské vrstvy směřuje hudba více k obsahovosti a opouští konvenční a málo výrazné fráze vlastní dvorskému prostředí. Aristokracii byla hudba reprezentační nezbytností a zábavou, lidu byla právě tak jako modlitba v době Husově vzpruhou, pobídkou a revoluční výzvou.

Hudba působila stejně jako literatura, třeba se to zdá paradoxní: literatura sice stála mnohem blíže všemu vnějšmu dění, život jednotlivce a kolektivu mohl se v ní obrážet mnohem intenzivněji než v hudbě (tkví to ostatně v samé podstatě literárního projevu, ve slově a myšlence, jimiž literát může své názory vyslovit mnohem jasněji nežli

hudebník tóny), ale neblahé sociální a náboženské poměry působily na tehdejší českou literaturu tak zhoubně, že zůstávala daleko za hudbou, jež neztrácela tolik ve svém privilegovaném postavení na velkoleposti a nádheře, a naopak pronikala všude.

V hudbě je tedy tomu jinak než v literatuře; naše hodnotná hudba se rodila doma jako za hranicemi, kde ji pěstovali čeští emigranti. Hudba světská zaplavovala poměrně snadno města i dědiny (nebylo totiž jazykových a jiných důvodů, proč by mělo být proti ní zakročováno) a hudbu církevní (barokní) propagovaly a šířily zase církevní kruhy, které na druhé straně pronásledovaly českou nekatolickou literaturu. Z toho je zřejmé, jaké výhody měla tehdy hudba proti literatuře.

Barok se ponenáhlu vyžívá, slohově spěje k předklasicismu a ranému klasicismu, v posledních desetiletích 18. století pak k svému vrcholu, k vlastnímu klasicismu. Abychom však pochopili století baroka, musíme jít zpět až k jeho počátkům, k prvním letům 17. století.

*

V našich zemích prošla hudba svým vývojem právě tak jako v jiných oblastech Evropy. Vedle domácí tradice se tu uplatňovaly cizí vlivy podle různých okolností více nebo méně, rychleji nebo pomaleji. Do románského období patří naše nejstarší duchovní písně „Hospodine, pomiluj ny“ a „Svatý Václave“. Doba rytířského gotického středověku přinesla k nám již za posledních Přemyslovců německý minnesang, jenž se tu vyžil až v době Karlově. Ale v době Lucemburků pronikl k nám také již více francouzský vliv, přichází k nám ars nova, nové umění, jež lze nazvat polymelodickým. Současně se objevila i florentská ars nova. Ale tento vícehlas se u nás vžíval jen zvolna a

husitské bouře tento proces nijak neuspíšily. Zapůsobily však svým lidovým duchem na celý náš další národní vývoj. Ani umělé polyfonní umění nizozemské se u nás neprojevovalo nikdy v tak složité a vyumělkované formě jako v jiných zemích. Příčinou toho snad je demokratický ráz hnutí husitského. Zato se bohatě vyvíjela monodická píseň jako projev kolektivní a ve své podstatě svérázný. Význam vokálního vícehlasu rostl v 16. století za prvních Habsburků, kteří zvali na svůj dvůr cizí umělce z Nizozemí, Španěl, Italie a pak i z Německa. To bylo ovšem již období renesanční.

V druhé polovině 16. věku vedlo si v duchovních vícehlasých skladbách dosti samostatně mnoho českých kontrpunktiků strany utrakvistické. Vycházeli sice z nizozemské polyfonie, avšak zároveň i z české řeči (byli to většinou členové literátských bratrstev, jež měla na starost lidový i umělý vícehlasý zpěv). I u nich je oproštění a jednodušší forma znakem lidové domácí tradice, která se projevila neméně i v melodické linii. Kryštof Harant z Polžic, oběť českého stavovského povstání z r. 1620, vrcholný zjev renesanční doby na přelomu 16. a 17. století, byl blízký Filipovi de Monte, jenž dlel vedle jiných hudebních osobností v císařské kapele na dvoře Rudolfa II. Kapely měla i česká šlechta; vedle čistě vokálních sborů existovaly u nás i instrumentální soubory a zejména sbory trubačské. Umění čistě vokální se začalo sdružovat s hudbou nástrojovou. To jsou první počátky baroka, jež zprvu silně podléhá cizím vlivům.

I

ZNAKY HUDEBNÍHO BAROKA BAROK V EVROPSKÉ HUDBĚ

Hudba baroka byla vlastně, pokud jde o způsob hudebního projevu, obdobím generálbasovým nebo obdobím generálního basu; název baroko je vzat z výtvarného umění.¹ Pojmenování se však ujalo, neboť nám jasněji vybavuje hudební díla často zapadlá a skoro mrtvá, spojujíc je s představou obdivuhodných kostelů a paláců barokních měst, kde se tato díla především provozovala.

Všimněme si všeobecných znaků, jimiž se barokní hudba vyznačovala. Začátky hudebního baroka sahají již do druhé poloviny 16. století, tedy ještě do doby renesanční. Za mezník těchto epoch se přibližně pokládá rok 1600. V Čechách a v ostatních našich zemích dochází k tomu o něco později, ale přesto 17. století, zvláště jeho druhá polovina, a dvě třetiny 18. věku jsou dobou největšího rozkvětu baroka.

V čem hledat znaky baroka v hudbě? Musíme vyjít z předchozích slohů. Jak jsme již poznali, byla vokální hudba velmi složitá. Hlasy se podle přísných pravidel vzájemně proplétaly v umělých kánonech a imitacích. Jejich počet byl někdy značný; výraz, vztah mezi hudbou a slovem ustupoval však nejednou do pozadí. Tak tomu bylo v 15. a 16. století, v době bohatého rozvoje polyfonie. Již v renesanci nastalo zjednodušení; zprvu se ještě mísí kontrapunkt s nastupující melodickou frází vrchního hlasu, ale starý způsob techniky cantu firmu, t. j. postup základní

¹ E. Trola, O českých mistrech doby barokní, Cyril LIX, str. 38.

melodie v dlouhých notách v některém středním hlase, vyzdobené a kolorované ostatními hlasy, mizí. Žádá se srozumitelnost textu, což bylo v polyfonické skladbě uvedeného druhu nemyslitelné.

Ale barok jde ještě dále. Zprvu jsou upravovány vícehlasé skladby pro jednohlas s průvodem a později komponovány vlastní skladby s vedoucím vrchním hlasem s doprovodem jednoho nebo více nástrojů. Doprovod se stává harmonickým doplňkem. Tento projev, který se v hudbě ustaluje, je něčím docela novým, i když byl dlouho připravován. A poněvadž základem harmonie je bas, mluvíme o základním neboli generálním basu. Jednotlivé tóny harmonie anebo akordy se ještě nevypisují, nýbrž se označují číslicí. Odtud také název číslovaný bas. Znamená revoluci, i když ne zcela nečekanou. Tento kompoziční způsob si vyžádala praxe a je jím charakterisováno generálbasové období, pravý barok.

Tato revoluce byla nutná především pro útvar, který v hudbě připravovala již renesance a jehož se plně zmocnil teprve barok — pro operu a pro její církevní protějšek, oratorium. Rovněž chrámová hudba přejala všechny znaky, jež charakterisují barok. Také světská nástrojová hudba se intensivně pěstovala.

Barokní melodie nebyla již melodií klidnou, volně plynoucí, nýbrž naopak často vznosnou, průbojnou, se značnými intervalovými výchylkami. Neklid melodie býval podporován ještě pohyblivým basem. Tam, kde nastoupila polyfonní věta, vyhovoval nejlépe útvar fugy. Vedle slova náležitě hudebně recitovaného dospěl barok až ke koloratuře, která se během času stala až příliš virtuosní, ačkoliv zprvu sloužila jen k zvýšení dramatického účinku.

Harmonie byla už bohatší, modulace pestřejší, církevní tóniny ustoupily světskému durovému a mollovému tónorodu, vyhranil se pojem toniky, dominanty a subdominan-

ty. Zdokonalením nástrojů a jejich lepším využitím se dosahovalo větší barevnosti v instrumentaci, uplatnily se již rozmanité polohy smyčcových a akordických nástrojů, zazněly hluboké tóny viol a kontrabasů, skladatelé poznali zvuk vysokých trubek, stavěli proti sobě skupiny nástrojové i sborové, aby dosáhli odlišného zvuku. Záhy bylo využito i instrumentálních efektů, zvláště v opeře: houslí pro zobrazení náboženských výjevů, pozounů a trubek pro válečný ryk. Volil se i různý způsob hry, pizzicato nebo tremolo. Nová byla také dynamika hry. Hlučná místa se střídala s tichými jako protiklad světla a stínu. Možno mluvit o prostorovosti ve smyslu zvukovém. Při formě concerta grossa se dokonce hovořilo o „slyšení“ a „vidění“, což nebylo konečně při střídání dvou složek, t. zv. concerta a concertina (celého orchestru — tutti a sólových nástrojů), nic nepochopitelného. Ještě po doznění baroka se udržovala představa prostorovosti u Mannheimských a ve starší vídeňské škole v t. zv. ritornelových symfoniích.² Důležitým žánrem baroka se stala arie, kterou vytvořila florentská monodie a která se dále tvarově vyhraňovala.

Pracoval tedy barok ve srovnání s předchozí dobou celkem rafinovaně; chtěl a dovedl se zalíbit i oslnit. Zaujal právě vnější novou a nezvyklou formou.

Florentská camerata se stala kolem r. 1600 východiskem nového monodického slohu a především opery.

Opera se vyvíjela ponenáhlu. Již ve druhé polovině 16. století se objevily pastýřské hry a alegorické maškarní výjevy (canti carnascialeschi), spojené s dramatickými výstupy. Brzy nato se dospělo ke skutečné zpěvohře čili opeře. Počátky by však bylo možno hledat ve starých náboženských hrách se zpěvy ještě o dvě století dříve. Opera se

² E. Bücken, Geist und Form im musikalischen Kunstwerk, Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam 1938, str. 152 a n.

opřela ve své nádherné barokní scenerii o velkolepou podívanou, jak ji ve svých počátcích znalo už 15. století: otáčivé nebe s živoucími postavami, zlatokřídlí andělíčky tančící v oblacích, nad nimiž trůnil Bůh, nebeské brány, které se zavíraly a otvíraly, nebeské sféry s hvězdami pohybující se při hudbě v množství světél a pod.³ I zde byl již vlastně barokní pohyb, velkolepá nádhera a fantastičnost. Rozdíl byl snad jen v tom, že se náboženského divadla účastnily masy věřících, podobně jako italských maškarád a průvodů lid, kdežto nová zpěvohra čili hudební drama (drama per musica) byla určena vyšším vrstvám.

Divadelní představení, z nichž se tedy vyvinula první opera, byla oblíbenou společenskou zábavou šlechty. Jakmile se však v nové již společnosti dospělo k myšlence vzkřísit antické drama, i když jeho hudební útvar nebyl dostatečně znám, vznikla nová umělecká forma. Její kolébkou je Florencie, hraběcí domy Bardiho a Corsiho, které hostily a podporovaly básníky i hudebníky. Jacopo Peri a Giulio Caccini na medicejském dvoře byli kolem r. 1600 prvními operními skladateli.

J. Peri se domníval, že Řekové používali pro dramatickou poesii takového výrazu, který byl jaksi uprostřed mezi řečí a zpěvem. Z toho vznikl zpívaný recitativ podobný řeči.

Tak byl z počátku recitativ — stylisovaná řeč — jediným operním výrazem. Teprve pomalu přibývalo zaokrouhlenější melodiky ve florentské opeře a z renesanční opery se stala barokní zpěvohra.

Poněvadž staré Řecko mělo být vzorem, musel být i děj opery převzat z antiky. Přesto se však skladatelé první známé opery „Euridice“ snažili, aby působila pravdivě.

Vládoucí absolutističtí velmožové podporovali umění a nešetřili peněz ani na výpravu, ani na velkolepé provedení.

³ Romain Rolland, Hudebníci minulosti, český překlad Praha 1929, str. 43 a n.

Název opera se ustaloval až od poloviny 17. století. Zatím vystřídal florentskou operu zpěvohra římská, v níž se rozvíjela živější melodika v ariích a duetech, přibývalo sborů a uplatnila se nová, pestřejší instrumentace. Brzy však přestala být opera výhradním majetkem dvorským, neboť obecně se stávalo i zámožnější měšťanstvo. Opera se šíří po italských městech, přibývá divadel; ba italského publika se zmocnila pravá operní horečka. Jen v Bologni bylo na šedesát soukromých divadel! Hrál se všude, kdekdo psal operní texty, i papež Kliment IX. komponoval opery a v klášteřích se konala divadelní představení. V předmluvě k operě „Dafné“ z r. 1608 od Marka da Gagliana čteme, že drama per musica je „nejdokonalejší umění, jež vynalezl lidský duch“.

Benátský sloh omezil sbory; na staré oblíbené náměty se však komponovalo do nekonečna. Kolem r. 1650 se již uplatňuje vliv širšího obecně. Líbily se zaokrouhlené melodické zpěvy, arie, tvořící uzavřený celek. Recitativů bylo již méně. Líbivější melodika vedla někdy až k sentimentalitě a nasládlosti. Obyčejně je však působivá a nemíjí se účinkem. Dokladem je Cestihova opera „Il pomo d'oro“ (Zlaté jablko), provozovaná ve Vídni r. 1667 při svatbě císaře Leopolda. Oslav se ovšem účastnila nejen šlechta, nýbrž i vídeňské obecně. To byla již pravá barokní opera s celou svou složitostí a pathosem, která se vzdává původního renesančního ideálu.

Jestliže se však měnilo složení obecně a opera přestala být výhradně aristokratickou záležitostí, nemohlo nic zabránit tomu, aby do zpěvohry nevnikaly lidové prvky, a to především taneční rytmy. Neapolská opera, jejímž hlavním představitelem je Alessandro Scarlatti (1660—1725), pracovala s lidovou melodií a rytmem a dovedla již zachytit silné vášnivé povahy. Vítězí da capo arie, třídílná forma se střední částí odlišného rázu, jiného

tempa a tóniny a s opakujícím se prvním dílem v nezměněné formě. Při menším útvaru da capo arie dramatickému spádu nevadila; při rozsáhlejších místech však zdržovala dějový postup na jevišti.

Neapolská opera, která bude mít, jak uvidíme, důležitý význam v českém baroku, se vyvíjela dál. Využívalo se v ní i sólových nástrojů a zvukového koloritu. Ale záhy se zase vše zvrhlo v mechanismus, manýru a často až nevкус, když na př. sólový nástroj začal zápasit o prvenství se zpěvákem. Operní forma se stala jakousi šablonou; odzpěvují se arie a čeká se na potlesk. Orchestrální složka při tom klesla na pouhý bezvýznamný doprovod. Zapomíná se na to, že opera má být především dramatem. Pouhou šablonou jistě bylo, když tehdejší estetika předpisovala $\frac{2}{4}$ nebo $\frac{4}{4}$ takt pro dramatické arie a $\frac{3}{8}$ nebo $\frac{6}{8}$ pro arie lyrické a milostné.

Zato francouzská opera se svou zcela odlišnou formou k nám vlastně hned nepronikla. Vznikla ze slavnostních her, baletů a průvodů. A balet se také stal její nezbytnou součástí. Hlavními skladateli francouzské opery, která byla značně závislá na dvoru, jenž určoval její zaměření, jsou Jean Baptiste Lully (1632—87) a Jean Philippe Rameau (1683—1764). Hudebnosti slovního výrazu v deklamaci se skladatelé učili z hereckého pathosu na jevišti. Zato ozdobné kantiléně nepopřávali ve svých dílech místa.

Neapolská a francouzská opera vytvořila odlišný typ přede hry, zvaný sinfonie, která je důležitá pro další vývoj sonátové formy. Neapolští volili části v tempu rychle — pomalu — rychle, Francouzové přidávali k vážnému I. dílu grave rychlý fugovaný II. díl se závěrem. Třeba ještě dodat, že při veškeré aristokratičnosti francouzského dvora mělo k představením přístup i platící občanstvo.

Svou operu měla i Anglie a zvláště Německo, kde byla její střediska v Mnichově, Drážďanech, Hamburku, Berlíně

ně, Lipsku i jinde. Působili zde jako skladatelé a dirigenti Italové Agostino Steffani, Carlo Pallavicino, Giovanni Andrea Bontempi i j. Všude tu vítězilo italské umění a teprve poněmáhlu vznikala i pravá německá zpěvohra.

Italský vliv se uplatnil i v Polsku za Vladislava IV. († 1648). Tím méně nás překvapí, že rakouské země, především střediska jako Vídeň nebo Salzburg, žily za vlády Habsburků zcela ve znamení italských oper a oratorií. Týž vliv zasáhl i Prahu. Ferdinand III. (1637—57) a Leopold I. († 1705) byli dokonce skladateli. Za tohoto ~~panovníka existovala již i vídeňská státní opera.~~ Do Vídně zavítali význační italští komponisté i dirigenti jako Antonio Bertali, Marc'Antonio Cesti, Antonio Draghi a na počátku 18. století Marc'Antonio Ziani. Představení se konala s velkou okázalostí a nádherou. Cestiho opera „Il pomo d'oro“ se hrála po celý rok i pro širší veřejnost.

Nebylo divu, že čeští šlechtici pošilhávali po Vídni a toužili — ovšem marně — po návratu panovníka do Prahy, aby se význam hlavního města Čech opět zvýšil leskem královského dvora. Císař přijížděl do Prahy jen občas, zpravidla tehdy, když Vídni hrozilo nebezpečí od Turků.

V osmnáctém století vznikla i komická zpěvohra. Komické prvky byly ovšem tu a tam ve vážných operách již dříve; pak byla vkládána do vážných oper intermezza a vložky v meziaktí. A z nich vyrostlo nové pásmo o dvou jednáních, které se pak oddělilo jako samostatný útvar komické zpěvohry, jinak též nazývané buffy. Nejznámější byla Pergolesiho „La serva padrona“ (Služka paní) z r. 1733.

Komické zpěvohry se rychle šířily, neboť zpracovávaly látku z lidového prostředí, dovedly zapůsobit a šlehnout svou satirickou tendencí, třebaže ani zde nechyběly náměty výhradně dobrodružné, pohádkové a exotické. Hlavní rozkvět buffy nastal však až ke konci baroka.

Buffa, jinak zvaná žertovná zpěvohra, často uplatňovala písňovou formu arie. Lehké rytmy vystřídaly někdejší pathos a těžkopádnost. Komická partie byla svěřována basu, který rychlým parlandem a rozlehlými intervaly budil veselí. Veseloherní libretista C. Goldoni volil ještě ženskou intrikánskou osobu, často v roli komorné. Vítanými prostředky buffy byla mohutná finale a četnější ensembly. I nástroje, klarinety a podobně podtrhovaly humor. S tím vším se však u nás shledáváme až v druhé polovině století.

Současně s operou se pěstovalo i oratorium, jež se lišilo od opery především tím, že nebylo prováděno scénicky, ani v divadle, ani v kostele nebo na koncertním podiu. V 17. století bylo v Itálii oratorium dvojího druhu: latinské a italské. Počet oratorií rostl do nekonečna a jejich provádění nebyla méně významná než premiéry zpěvoher. Textovou předlohou byly látky starozákonní i novozákonní. Sólová čísla nabyly záhy převahy nad sbory, a jak ani jinak při jejich počtu nemohlo být, upadla do šablonovitosti. Neapolským vlivem vymizel v polovině 18. století testo — vypravěč.

Ve Vídni bylo oratorium pěstováno hlavně v 17. století za Ferdinanda III. a Leopolda I. (Leopold I. na př. dal provést své oratorium v r. 1660.) Mimo to byla o velikonocích zpravidla u Božího hrobu provozována sepolcra, která se podobala oratoriím, měla však některé formální zvláštnosti. A zase se uplatňovali ve Vídni benátští skladatelé, jmenovaný již Draghi, Bertali, Ziani. Od rozhraní 17. a 18. století pokračoval vývoj vídeňského oratoria již částečně vlastní cestou.

Ještě samostatnější formu mělo oratorium v protestantském Německu. Nebylo možno, aby bylo přijato nezměněně, tak jak je vytvořila katolická Itálie. Vlašské vlivy zde tolik nezapůsobily, naopak vytvořil se nový protestant-

ský chorál, který skladatelé dovedli uplatnit i v chrámové kantátě, oratoriu a pašijích.

Byly pěstovány i samostatné hudební instrumentální formy. Spojením skladeb rozmanitého rytmu, tempa i nálady vznikaly první suity, při nichž se Německo, Anglie, Itálie ba i slovanské země, zvláště Polsko, vzájemně doplňovaly. Rozkvět suity patří již ovšem do století osmnáctého.

Neobyčejně se rozrostla hudba varhanní i klavírní, která vytvořila opět vlastní epochu v Itálii, Francii, Německu a Anglii. V 17. století se začal také rozlišovat sloh klavírní od varhanního. Skladatelé se snažili využít zvláštností a technických vymožeností klavíru. Než k tomu ovšem došlo, předcházela dlouhý vývoj; clavecin nebo clavicembalo nemělo v té době totiž ještě dokonalosti dnešního klavíru. Také loutna zapůsobila nemálo na klavírní techniku. Objevila se i myšlenka vícevěté klavírní skladby, a to především zase v Itálii. Arpeggia, rozložené akordy, brilantní běhy a později rozmanité ozdoby charakterisují novy barokní sloh.

Ani jiná nástrojová hudba nebyla ovšem opomíjena, neboť Itálie vytvářela také sólovou a triovou sonátu, t. j. skladbu zpravidla pro jeden nebo dva smyčcové nástroje a klavír. Varhanní skladba měla své velké mistry především v Německu, kde byly protestantské modlitebny docela vhodným místem pro přísný sloh fugy i jiných forem.

Barokovým útvarem bylo rovněž concerto grosso, které však má pro naše úvahy podružný význam. Podobalo se dvojsborovému útvaru. I zde byla dvě tělesa, ovšem orchestrální, stavěna proti sobě: menší concertino a druhé, silněji obsazené (tutti), zvané také concerto grosso. Skladatel pracoval ve snaze po zvuku, po zabarvení. Jestliže se dříve, totiž v době renesance a také již před ní, sdružovaly nástroje příbuzného zvuku, žádal barok zvukovou

rozmanitost. Bylo tu něco podobného jako u varhan, kde se jasně odlišovaly jemné a ostré rejstříky. Hudba chce hovořit kontrasty. Záhy se samostatně uplatnily i jednotlivé nástroje a ovšem i jejich technika, což vše přispívalo k rozvoji koncertního slohu.

Monumentální barok tím však vnesl do ~~církevní hudby~~ nový styl. Vzorem se staly jednak vícesborové skladby benátského původu, pěstované na př. Virgilem Mazzochim v chrámu sv. Petra v Římě, nebo skladby se sbory, umístěnými na několika kůrech nebo galeriích, eventuálně i v kopuli, jednak i skladby psané pro velký počet zpěvních hlasů a také pro ohromný počet hlasů instrumentálních. Příkladem může být mše Orazia Benevoliho († 1672), zkomponovaná pro vysvěcení salzburského dómu r. 1628, jejíž partitura je psána na padesáti čtyřech osnovách, nepočítaje drnkací nástroje. K dvěma osmihlasým vokálním sborům se připojují jako doprovod dva sbory po šesti violách, šest dřevěných nástrojů, sedmihlasý sbor žestů, dva sbory po čtyřech trubkách a tympany s varhanami. I ti, kdož psali jen pro zpěvní hlasy a capella, tedy bez nástrojového doprovodu, volili rovněž velký aparát. Francesco Valentini († 1654) napsal církevní kánon pro devadesát šest hlasů.

Mohutný reprodukční aparát, proplétající se hlasy, nádhera a velkolepost jsou jednak dokladem transcendentálního, abstraktního náboženského myšlení, jednak ve značné míře snahou po velkoleposti i hledání nových výrazových prostředků. Vlastní barok, který se ani v duchovní hudbě nezříká světských prvků, volil i při vši pompéznosti později prostředky mnohem prostší.

V Mnichově, ve Vídni i v Salzburgu ovládla kůry italská hudba; podobně tomu bylo i u nás. Hráli se především benátští mistři Antonio Caldara a Antonio Lotti, jimž se blížil vídeňský Joh. Josef Fux. Jejich skladby se k nám do-

staly záhy a jejich vliv se ztrácí teprve po dvacátých a třicátých letech 18. století. Ostatně nejeeden z Italů se účastnil pražského hudebního života (působili totiž na kůrech našich kostelů). Jejich sborové, většinou ještě polyfonní skladby benátského ražení se liší od pozdějšího slohu neapolského, jehož vpád do našich zemí nedal na sebe dlouho čekat.

Víme již, že neapolské operní arie byly plastičtější, že se také nejednou blížily lidové melodice. Arie tohoto druhu, a tím i její forma da capo vnikaly i do církevních skladeb. Na kůr si razily cestu jednotlivé sólové nástroje a bohatší koloratura.

Takový je asi v hrubých rysech obraz hudby, která byla do počátku 18. století provozována za hranicemi Čech.

II

PRVNÍ A DRUHÉ OBDOBÍ BAROKA V ČESKÝCH ZEMÍCH

OPERA

V Čechách lze dělit hudební barok přibližně na tři období. První — přípravné — zaujímalo by asi léta 1600 až 1650, to znamená, že se u nás opozdilo asi o půl století proti Itálii, kde má svou kolébku. Druhé období, 1650 až 1730, znamená rozkvět a vyvrcholení. Třetí etapa probíhá asi v letech 1730—70, tedy již v době, kdy se hlásí počátky klasicismu. Je dozníváním baroka a jeho konečnou fází.¹ Jednotlivá období souvisí s důležitými fakty sociálně politickými, to jest se stavovským povstáním, s bělohorskou bitvou r. 1620 a jejími následky včetně třicetileté války, která pro nás skončila nešťastným mírem vestfálským v r. 1648. Ke konci 16. a na počátku 17. století jsou ve dvorských službách cizí umělci, čímž se k nám dostal nizozemský vícehlas, ovšem opožděně, a pak i italská monodie i madrigalová technika. Politické nepokoje zabraňují, aby se tyto cizí vlivy soustavněji uplatnily i v české tvorbě. Pro florentskou operu, tehdy novinku, nebylo zatím u nás vhodných podmínek.

Po likvidaci stavovské vzpoury bylo upevněno nevolnictví, jak to určil Leopoldův patent z r. 1680. Šlechta je na vrcholu své moci, určuje styl i formu umění. Vrchnosti mají čas věnovat se hudbě; jsou tu všechny předpoklady

¹ Dělení podle J. Racka: Duch českého hudebního baroka, Brno 1940, str. 14.

pro využití a vyvrátní italského slohu, dostává se k nám benátská i neapolská opera v celém rozsahu svých idejí i techniky, která tak proniká i do jiných forem, především do hudby církevní. Tato je ve službách rekatolisace.

V letech čtyřicátých 18. století nastal zlom; vláda Marie Terezie byla již dobou počínajícího období manufaktur a pomalého rozkladu nevolnické éry. Projeví se to i v slohovém přetváření dosud vládnoucího baroka. Lid už nestojí zcela stranou, domáhá se důrazněji svých práv, zní častěji jeho revoluční píseň a na venkově v letech čtyřicátých až padesátých počíná kantorská muzika s lidovým ohlasem i náplní. Lidové prvky neapolské opery mísí se s domácími. To je již třetí období. Tehdy dochází k selským bouřím a k zrušení nevolnictví (1781). Nová fáze, klasicismus, souvisí již s rozkladem feudalismu.

Nelze pochybovat, že by se byly hudební poměry v Čechách vyvíjely jinak, kdyby nebylo politických událostí, které přivodily nešťastnou porážku na Bílé hoře r. 1620, a po ní dlouhých válečných útrap třicetileté války. Právě srdce Evropy, Čechy, utrpěly třemi válečnými desetiletími nejhůře. Zde válka začala a zde se také skončila. Zvolení vzdorokrále Fridricha Falckého, Bílá hora, kruté potrestání odboje Ferdinandem II., poprava sedmadvaceti českých pánů, exekuce, vyhnanství, konfiskace, pustošení měst i venkova, příliv cizí šlechty, r. 1627 obnovené zřízení zemské s novými politickými a náboženskými úpravami a po r. 1648 vypovězení dalších významných českých osobností za hranice, mezi nimi i Komenského, to vše následovalo rychle za sebou, tlumilo kulturní život v Čechách i na Moravě a vedlo k posílení feudalismu a k utužení poddanství na šlechtických panstvích. K moci se u nás dostaly znovu cizí síly na úkor domácích. —

Po odchodu exulantů byla domácí česká literatura na pokraji záhuby. Hudba na tom byla poněkud lépe, byla

ovšem pod cizím vlivem. Italská šlechta k nám přinesla již v prvním desetiletí 17. století italskou hudbu, v dalším desetiletí k nám pronikla monodie. Dokazuje to sbírka světských i církevních skladeb v pražské universitní knihovně. Sborník obsahuje madrigaly a moteta florentského slohu, kde se střídají ariosní místa s recitativem. Pořídil jej r. 1612 cís. rada Fr. Godefridus Troilus à Lessoth. Najdeme však doklady i pro hudbu nástrojovou. Psaly se taneční suity, které na př. kontrapunkticky pěkně pracoval Valentin Otto, kapelník chrámu P. Marie před Týnem v Praze v r. 1611.

Z domácí produkce se přihlásil *Jan Sixt z Lerchenfelsu*, jenž vytiskl v Litoměřicích r. 1626 — tedy po prvních válečných událostech — partituru svého „Magnificat“. Výtisk obsahuje ještě kromě madrigalů jiné církevní skladby autorovy.² Jsou psány italskou technikou; v „Magnificat“ střídá skladatel sóla se sborem a doprovází je čtyřmi violami, při sborových částech i pozouny. Skladba vyšla k oslavě vítězství nad Dány a je dosud nejstarším známým dokladem domácí církevní tvorby s instrumentálním doprovodem. Sixt býval zpěvákem v kapele Rudolfa II. a stal se kanovníkem ve Staré Boleslavi, později na Vyšehradě a u sv. Víta.

Italští hudebníci se objevili i ve službách církevních hodnostářů. U olomouckého biskupa a kardinála Fr. Dietrichsteina, známého šířitele protireformace, působil počátkem 17. století italský skladatel Claudio Cocchi, jehož nástupcem byl patrně Carolus Abbate, minorita z Janova. R. 1637 potkáváme tu Giov. Battistu Alovisiho z Bologně, jenž věnoval téhož roku svých dvanáct mariánských antifon („Corona stellarum“) poutnímu kostelu P. Marie v Mikulově, který patřil k panství Dietrichsteinů.

² Sborník v Nár. knihovně ve Vídni a v archivu strahovském. Částečný opis v Troldově sbírce v Nár. museu v Praze.

Nálezy dvou mešních skladeb domácích autorů, které jsou psány generálbasovou technikou, dokazují, že tento způsob italské kompozice se u nás přenesl do církevních domácích skladeb také v druhém desetiletí 17. století. První ze skladeb, „Missa super cantate a 8 vocibus“, je od *Joana Kozelského*, o němž dosud nevíme nic bližšího, druhá, „Missa concertata a 8 vocibus concinenda super Exaltabo Domine“, od roudnického rodáka *Jana Kryštofa Rybnického* († 1639), který byl od r. 1623 členem benediktinského řádu a opatem kláštera v Kladrubech.

Rekatolisaci prováděl především jesuitský řád, který v podstatě usměrňoval i chrámovou hudbu. Velkolepost a nádhera, které se již trvale usídlily v kostelích, bývaly při slavnostních příležitostech ještě okázalejší a podobně tomu bylo při dvorských operních barokních představeních. Rostl i počet skladatelů oratorií; byli to ovšem hlavně skladatelé cizí, jak je poznáváme z programu duchovních koncertů, pořádaných především v Praze. Ale skvělá barokní bohoslužba se rozšířila i na mešní a nešporní liturgii. Obřadní symbolika katolické církve tomu dobře vyhovovala.

Církevní hudba dosáhla u nás nebyvalé úrovně a pomáhala přivádět lid znovu do lůna katolické církve. Tvořila tak přímý kontrast k prostotě českobratrské církve, již stačily při bohoslužbě jednohlasé písně nebo jednoduché sbory, kdežto katolické baroko přineslo i nádherné spojení hlasů s orchestrálním aparátem.

Konec prvního období českého hudebního baroka spadá do doby, která byla pro české obyvatelstvo politicky i hospodářsky nejtěžší, do doby po třicetileté válce. Výtvarné umění bylo v té době mnohem dále. Italští výtvarní umělci usídlili se u nás již v době renesanční. Ale i zde zanechala třicetiletá válka stopy a brzdila rozvoj, takže až po vestfálském míru r. 1648 se mělo nahraditi vše, co bylo

dosud zameškáno. Celé rody italských umělců se účastnily staveb na české půdě, chrámy a honosné šlechtické paláce jen rostly. Jsme v době, kdy se císař trvale usídlil ve Vídni a kdy se česká šlechta marně pokoušela o jeho návrat na pražský hrad. Nešlo však jen o slávu města a o prestiž země. Do Vídně plynulo i množství domácích peněz, cizí prostředí mělo vliv na naše země a šlechta se mu přizpůsobovala stále více. Tak se vlastně rozdělila šlechta i kněžstvo na dvě skupiny, českou a německou, a jen ti, kdo tušili nebezpečí, přiklonili se k národní myšlence. Z počátku jsou známá hrabata a knížata Lobkovicové, Černínové, Harrachové, Kinští, Valdštejnové, Martinicové, Kolovratové a j. v úzkém styku s vídeňským dvorem. Ale na přelomu 17. a 18. století vřelý a blízký vztah ke dvoru ponenáhlu mizí. Už za nástupce Leopolda I., císaře Josefa I. (1705 — 1711) nebylo na císařském dvoře českého šlechtice, který by byl blízkým rádcem císařovým. Válka o dědictví španělské si vyžádala velkého nákladu a Čechy musely přispět značným podílem. Šlechta se rozešla s dvorem také proto, že na ni měly být uvaleny mimořádné daně, které platil dříve jen sedlák. Český šlechtic nařikal nad sebou i nad vysávávaným českým královstvím. Odcizení mezi českou šlechtou a císařským dvorem se prohlubovalo. Český velmož, sám jsa odstraněn z vlády, těžce nesl moc německých, italských a španělských rádců, kteří měli na krále vliv. To bylo již na samém prahu vrcholného baroka, v prvních desetiletích 18. století.

Praha i jiná místa v Čechách, hlavně různá šlechtická sídla, honosila se již během 17. století četnými barokními stavbami, jež napodobovaly severoitalské umění. Teprve později toto umění zdomácnělo a dosáhlo světové umělecké úrovně. Podobně tomu bylo i v hudebním umění. Vedoucí úlohu měli zprvu mistři cizí, takže hudební umění bylo značně internacionální.

O rozkvět a nádheru barokní hudby se opět přičinil kostel a palác, církev a vrchnost, jesuité, dvůr a šlechta, někdy i přímo jako její mecenáši a podporovatelé. Pro nový směr byly typické dvě významné události, ke kterým došlo v Praze v první třetině 18. století: korunovace Karla VI. r. 1723 na českého krále a prohlášení Jana Nepomuckého za blahoslaveného v r. 1721 a o osm let později za svatého. Při obou těchto příležitostech, světské i církevní slavnosti, zazářila Praha v nebyvalém lesku veškerého barokního umění, především hudebního.

Je pravda, že celá tato kultura, zvláště umění výtvarné, vyrostla z krvavých mozolů porobeného lidu, je však třeba mít také na paměti, v jakém ideovém ovzduší tehdejší Čechy žily. Pro Komenského a České bratry byly paláce a chrámy opravdu zbytečným přepychem, neboť všechna krásná sloupoví, schodiště i kopule znamenala pro ně jen smyslový požitek a přelud; pravý chrám mohl být vytyčen jen v čistém lidském srdci hledajícím Boha. Ale o sto let později, ve století osmnáctém, byly již situace země i smýšlení lidu poněkud jiné, i když snaha po uvolnění ujařmeného lidu trvá. Protireformace už hluboko zapůsobila. Ti, kteří byli jiného náboženského vyznání, opustili zemi, a ti, kteří zbyli, se podrobili. Lid byl veden katolic-ky: byl zbožný, imponovaly mu chrámy a kamenné sochy, zprohýbané ozdoby i přepychové oltáře.

Italská benátská a později i neapolská hudba tu zdomácněla právě tak jako italské výtvarné umění.

Rekatolisace z počátku postupovala pomalu. Do roku 1620 byla z měst vlastně katolická jen Plzeň a České Budějovice. Teprve pak nastal rychlý zlom a násilné pokatoličtění. Vyjdeme ze dvou středisek: na jedné straně dvůr a šlechta, na druhé církev. Současně však budeme sledovat kulturní a sociální prostředí, z něhož barok vyrůstá.

Téměř celé 17. století přálo rozkvětu šlechtických erbů.

Tehdy „vál příznivý vítr“ ode dvora ve prospěch šlechty a byla potlačena selská povstání a bouře v r. 1680 i v letech devadesátých.

Za třicetileté války, v době své slávy vystavěl Albrecht z Valdštejna podle plánů Itala A. Spezzia tři nejkrásnější paláce v Praze. Italští stavitelé obohatili Prahu také palácem Černínským, arcibiskupským letohrádkem v Troji, Toskánským palácem na Hradčanech i Lobkovickým na Malé Straně. Výzdoba paláců a sochařské práce přivolaly opět umělce italské, někdy také německé, kteří ostatně byli stejně odchovanci vlašské školy. Zejména Bernard Braun, mistr tyrolského původu, přispěl k výzdobě paláců hraběte Thuna, Clam-Gallasů i Velkopřevorského, Buquoyského a jiných. Barok si rád pro svá díla volil náměty alegorické, ať v sochařství nebo v hudbě. Na zámku hraběte Šporka (Sporcka) v Kuksu vidíme sochy, jež zosobňují „Ctnost“, „Neřest“ a „Blahoslavenství“, a v jiných zámcích, na př. v Královské zahradě, dramaticky vypjatý „Zápas dne s nocí“. Rozumí se samo sebou, že i malířství se hojně uplatňovalo.

Praze se otevřel pohled na krásné terasovité zahrady, ozdobná schodiště, terasy, balustrády a vodotrysky. Barok se stal pražské gotice silným soupeřem a nabyl pozvolna převahy. Oblíbili si jej ti, kdo měli v rukou moc, ale i ti, kdo milovali umění.

Pro jedinečně krásnou polohu nad Vltavou byla by se jistě sláva Prahy šířila rychleji a její kulturní význam by jistě byl předčil i okolní země rakouské i německé, kdyby byla zůstala královskou residencí. Byla by jistě měla stálou pražskou operu, k jejímuž zřízení vlivem politických událostí zatím nedošlo. Praha se na operu mohla dívat jen zpozzdálí; pouze při zvláštních příležitostech sem zavítala v 17. století opera italská. Zpráva o operním představení r. 1627 na pražském hradě, kdy byla provozována u příle-

žitosti korunovace Ferdinanda II. italská „pastorální komedie“ se zpěvy a s doprovodem smyčců, dokazuje, že dvůr nemohl být bez opery a že dvorských slavností při příležitosti panovníkovy návštěvy v Praze, spojených se zpěvohrou nebo s baletem, bylo asi více, i když jsou zprávy jen skoupé. Zato je zachována partitura tříaktové komické opery ve Vídni žijícího skladatele Benátčana Antonia Draghiho „La pazienza di Sokrate con due moglie“ (Utrpení Sokratovo s dvěma manželkami). Celá zpěvohra měla jen patnáct výstupů a její označení „scherzo drammatico per musica“ dokazuje, že šlo o žertovnou komedii staršího způsobu na text Minatův. Libretista zpracoval oblíbený italský motiv mascherat — manželský spor. Komicky byly pojaty osoby dvou hašteřivých manželek. Sokratovy žáky zpívali kastráti, Xantippu, zlou ženu, pro zvýšení komičnosti muž. Objevily se tu již lidové prvky, figurky byly živé, bez pathosu a bez mystického zatěžkání. Byla to vlastně první komická zpěvohra, která byla provedena v Praze roku 1680. Také balet, příkomponovaný vídeňským skladatelem Heinrichem Schmelzrem, měl přispět k náladě. Skoro nadměrné využití dechových nástrojů mělo pak nemalý vliv i na kompozice jiných skladatelů, zejména také v hudbě církevní.

Domácího operního skladatele zprvu vlastně nebylo. Proto nás zaujme emigrant *Gottfried Finger* z Olomouce (kolem 1650—?), jenž odešel do Anglie a po tříletém pobytu se stal asi r. 1688 kapelníkem krále Jakuba II. Připojil se k anglické operní hudbě, která tehdy kladla důraz na sbory, a spolu s anglickým skladatelem Danielem Purcelem vytvořil operu „*The Rival Queen's*“, jejíž premiéra byla r. 1677. Finger psal v Anglii kromě vážných i komických zpěvoher také hudbu k činohrám. Kolem r. 1700 se s ním shledáváme již na pevnině. Ve Vratislavi získal titul komorního hudebníka a r. 1717 byl knížecím anhaltským

kapelníkem. V duchu doby komponoval triové a sólové sonáty. Některé byly vydány tiskem v Amsterdamu.

Druhým emigrantem byl *Johann Sigmund Kusser* (též *Cousser*), rodem z Prešpurku (Bratislavy), 1660—1727. Byl synem tamního varhaníka Joh. Kussera, jenž se odstěhoval do Stuttgartu. Jde zřejmě zase o německou rodinu. Joh. Sigm. Kusser meškal v Paříži, kde poznal opery Lullyho, a po kapelnické dráze v Německu vedl v letech 1694—95 hamburskou operu. V l. 1696—1704 rychle vystřídal kapelnictví v Norimberce a Stuttgartu a pak odešel zprvu jako učitel hudby, později i jako chrámový kapelník do Anglie a Irska, kde v Dublině zemřel. V jeho německých operách „Julie“, „Cleopatra“, „Ariadna“, „Porus“ a j. z let 1690—93 se mísil italský operní styl s francouzským. V jeho orchestrálních suitách se jevil vliv francouzský.

Dvůr se musel bavit i v době, kdy se utekl do Prahy před morovou nákazou (1679—80). Nevyhledával však pro představení české síly, nýbrž vzal s sebou z Vídně i celou dvorní kapelu. Leč tato ojedinělá dvorská představení nemohla uspokojit Prahu. I šlechta a měšťanstvo žádali své. Proto se od počátku 18. století uskutečňovaly zájezdy italské operní společnosti *Giov. Fr. Sartoria*. Italský impresario složil hudbu k vlastnímu libretu „La rete di Vulcano“ a dal ji provést v Praze. Pokusil se také o text k operě „Libussa“, k níž složil hudbu *Bartolomeo Bernardi*. Hudbu neznáme, libreto však nemá s českou pověstí o kněžně Libuši nic společného. Přemysl se změnil na markomanského knížete *Přibyslava* (*Pribislaus*), jenž přijde na Libušino sídlo jako zahradník. Libuše má své generály, je tu plno dvorských intrik a opera se neobejde ani bez alegorických postav a antické mythologie, což bylo obvyklé v úvodních výstupech italských oper z první poloviny 17. století.

Ke ~~konci druhého desetiletí~~ 18. století převzal úlohu hostujícího operního ředitele známý skladatel benátské školy a ředitel drážďanské opery Antonio Lotti. Není pochyby, že Praha byla svědkem italského zpěvoherního repertoáru a jeho vlastních děl.

Mezitím nastoupil již na habsburský trůn Karel VI. (1711—40), jemuž trvalo skoro dvanáct let, než si rozmyslil, zda se má dát korunovat také na českého krále, ačkoliv v Uhrách tak učinil hned za rok po svém nastoupení.

Rok 1723, kdy měla být konečně provedena korunovace a svatováclavská koruna vložena na hlavu Habsburka, vítala šlechta jako rok svého sblížení s dvorem, nového navázání styků a uznání zvláštního postavení zemí koruny České. Bylo třeba připamatovat panovníkovi sebe, svou moc, bohatství i služby. Proto bylo připraveno tak skvělé uvítání. Aristokracie se nechtěla dát zahanbit. Praha se topila v lesku a nádheře. A zase nemohlo být skvělejší a pro královský dvůr milejší slavnosti nad korunovační operní představení. „Stálost a síla“ — Costanza e fortezza — tak znělo císařské heslo. Na toto thema napsal Ital P. Pariati libreto a dvorní vídeňský kapelník a skladatel Johann Josef Fux (1660—1741), kterého Praha znala už dříve z jeho církevních skladeb, složil hudbu.

Architekt Giuseppe Galli Bibiena postavil poblíž královského hradu v přírodě obrovské jeviště, kde se mohly předvést velkolepé bitvy, a dvůr, šlechta i měšťanstvo těšit pohledem na barvitě tance a na dav účinkujících v pestrých krojích. Divadlo pojalo na čtyři tisíce diváků. Bylo se opravdu nač dívat při této opeře, snad nejskvělejší ze všech, jaké byly dosud provedeny v Evropě. Počítalo se i s efekty, jež mohly působit jen při umělém osvětlení. Představení trvalo 28. srpna 1723 plných pět hodin, od osmé hodiny večerní do jedné po půlnoci.

Podkladem libreta byla historie z antických dějin, boj, který vedl Porsenna o Řím ve prospěch krále Tarquinia. Šlo spíše o vážnou alegorii, o vyzdvižení dvou hlavních ctností, stálosti a statečnosti, jak mužů, tak žen. Opera měla dramatické i lyrické momenty, ale i mnoho přepjatého a přeexponovaného, verše byly často násilné a chudé. Fux byl tehdy nemocen a nemohl se ujmout taktovky; zastoupil jej skladatel Caldara, jenž svými skladbami, hlavně církevního rázu, patřil rovněž k významné benátské škole. Také Fuxovu skladbu poznamenalo benátské prostředí. Recitativu připadla opět velká úloha, v jeho výrazném provedení záležela charakteristika i úspěch zpěvohry; ovšem seccorecitativy, které se podobaly mluvě a měly rychlý spád, byly přece jen poměrně chudé a doprovázeny jen clavicembalem. Fux ještě nedovedl využít recitativu *accompagnata* tak jako Conti nebo Caldara.

Toto Fuxovo dílo charakterisovaly trojdílné arie se sólovými nástroji, v nichž se střídala polyfonie s homofonií, málo duet, ale zato četné čtyřhlasé až pětihlasé charakteristické sbory benátského typu, baletní finale, dvojsborový orchestr v předehře i zvukomalebné efekty. Hlavní role ovšem podle tehdejšího zvyku zpívali kastráti.

Úspěch byl zaručen: vídeňští pěvci, dvorní soubor, vynikající kastráti, na dvě stě hráčů orchestru — kromě vídeňských dvorních hudebníků byla velká většina z Prahy a z různých šlechtických kapel, ba vypomáhali i cizinci a studenti —, mohutné sbory pražských chrámů, vše velmi přesně nastudováno a s neselhávajícím účinkem, to vše přinesla a Praze připravila slavnostní opera „*Costanza e fortezza*“. Slavnostní pražské premiéry se zúčastnil i Johann Joachim Quantz (1697—1773), který se později stal známým flétistou Fridricha Velkého v Potsdamu. V době pražské premiéry se teprve učil a byl právě na odchodu do Itálie, kde se z hobojisty stal flétistou. Zanechal zprávy,

jak bylo představení provedeno. S ním byl v Praze kromě jiných i pruský kapelník a skladatel Karl Heinrich Graun, dále Gottlieb Muffat, Antonio Caldara, Marc' Antonio Cesti, Giuseppe Tartini, Francesco Maria Veracini, abychom vyjmenovali aspoň hlavní představitele hudebního světa. Ba i cestovatel a spisovatel Charles Burney, jehož ještě poznáme, hrál hoboje. Další slavnostní představení, Caldarovu „Contesse de Numi“ a Contiho „Il trionfo della Fama“, Fuxova opera zcela zastínila.

Na zpáteční cestě, kterou konal panovník se svým průvodem přes Jihlavu a Znojmo do Vídně, čekalo však císaře ještě jiné nádherné představení. Do Znojma průvod dorazil právě den před jmeninami císařovny Alžběty. Byly uspořádány velkolepé vojenské oslavy, prapory vlály, zněly trubky a bubny, po ulicích projížděly vozy s pěveckými a instrumentálními soubory a konečně provedena i serenata „La Concordia de Pianeti“ (Svornost planet) s hudbou Antonia Caldary, císařského vicekapelníka. Provedení bylo po vzoru italských „trionfů“ z doby renesance, po případě i jiných představení, která bývala provozována na vozech. Thematem byl hold planet císařovně po vzoru byzantském. Tato slavnostní hra je dokladem, jak se ještě v době vrcholného baroka silně projevovaly stopy renesance.

Objevil se také starý prolog jako úvod podle benátského vzoru. Arie, recitativy, sbory i ensemble měly však měkčí melodiku, než tomu bylo u Fuxovy opery, a také jednodušší, homofonnější, a ne tak těžkopádný sloh. Jedno dueto připomínalo dokonce vídeňský ländler.

Diváci i císař, kterému byla vlastně všechna ta nádhera určena, mohli být spokojeni; šlechta snad již méně, neboť se nedostavil očekávaný výsledek: chladný poměr dvora k české šlechtě se nezměnil. Šlechta se přičinila ještě o další velkou slávu při kanonisaci sv. Jana Nepomuckého r. 1729.

Ale to byla slavnost církevního rázu, o níž bude promluveno při jiné příležitosti.

Šlechta ukázala, že má smysl pro umění a že se dovede i po stránce finanční vyrovnat nádheře dvora. Nový ústrk však nehodlala snášet. Proto si nahradila sama to, oč ji připravila Vídeň.

Barok vrcholí. Zámků i kostelů přibývá; čeští stavitelé i malíři navzájem závodí v umění: Kilián Ignác Dienzenhofer († 1751), stavitel četných chrámů v Čechách, jeho pokračovatel Ferd. Max. Kaňka, sochaři Ferd. M. Brokoff (Brokov), Matyáš B. Braun a plzeňský rodák Ignác Fr. Platzer († 1787), který však už patří rokoku, malíř Petr Brandl († 1735) a Vavřinec Rainer († 1743) — vesměs dosud slavná jména mezi českými umělci. V první polovině 18. století stavěla šlechta četné paláce a zámky i na Slovensku.

Rokoko jako rozklad baroka nezapustilo tak hluboké kořeny jako barok. Přesto najdeme pěkné doklady výzdoby paláců, na př. hrabat Kinských na Staroměstském náměstí v Praze, palác šlechtičen na Hradčanech, arcibiskupský palác i pěkný zámek dobříšský ve francouzském klasicismu s krásně řešeným francouzským parkem z doby Marie Terezie, rovněž od italských mistrů. Také Stavovské divadlo z r. 1783 je dokladem rokoka, jehož vliv se uplatnil i v interiérech pražského hradu.

Ale šlechtic se nechtěl jen trpně dívat na barokní fasádu nebo rokokové budoáry svého sídla, chtěl se dvoru vyrovnat i v jiném. Šlechtická sídla zachvátila hudební horěčka. První se ohlásil hrabě Frant. Ant. Špork, který byl stejně velkým mecenášem a ctitelem umění jako lidumilem. Jeho parky, přestavěné zámky, obrazárna v Lysé a knihovny v Praze, Kuksu i Lysé hlásaly smysl pro krásno, umění a vědu. Špork udržoval i písemné styky s Johannem Seb. Bachem, který mu poslal r. 1737 hlasy své „Mše“

h moll“ a sám použil ve své „Selské kantátě“ z r. 1718 Šporkovy arie sv. Huberta.

Hrabě postavil r. 1701 ve svém paláci v Praze domácí divadlo, kde hrálo jednak služebnictvo, jednak kočovné operní společnosti. Zde vystupoval v r. 1718, 1719 a 1720 Antonio Lotti se svou drážďanskou společností. Později se hrálo ve Šporkově divadle v Kuksu. Špork chtěl připravit divákům to, co ještě v Českém království nikdo neviděl ani neslyšel. Proto pozval r. 1724 impresaria a zpěváka Denzia i jeho kapelníka Bioniho, kteří provedli v Kuksu a ve Dvoře Králové jednu z Vivaldiho oper. Stalo se tak rok po okázalé kanonisaci Jana Nepomuckého a bylo to patrně také představení na zkoušku, aby hrabě věděl, koho pověřit operními produkcemi v zimních měsících v Praze, kdy se šlechta přestěhovala do hlavního města. Přestože účinek nebyl takový, jak se očekávalo — sloh benátské opery byl už totiž dobově zastaralý a Denzio také s sebou nepřivedl právě nejlepší zpěváky —, byl přec jen Denzio pověřen dalším repertoárem. Setrval v Kuksu do r. 1725, v Praze až do r. 1734.

Špork měl své divadlo v Praze Na poříčí a italská opera v něm zahájila činnost v r. 1725. Hrabě se chlubil, že má v Kuksu lepší divadlo než Praha. Opera se tu hrála třikrát týdně. Ale repertoár byl příliš ztrnulý a jednostranný: převládal Bioni a Albioni. Od r. 1727 se v Kuksu hrály už jen německé komedie.

Pražská opera vznikla tedy v době, kdy se cizí okolní města mohla již dávno chlubit stálou zpěvohrou. Divadlo ovšem znamenalo i rozšíření barokní kultury mezi obyvatelstvo, třebaže se představení účastnily jen bohatší měšťanské vrstvy. Byl tu ovšem přec jen rozdíl proti „královským“ operním představením 17. a ještě i 18. věku. Bohaté, skoro kouzelné výpravy se všemi vymoženostmi výtvarného a dekorativního umění nemohly být napodobeny.

Především náklad byl příliš vysoký, neboť impresario byl též nájemcem, a také omezenější prostředky a zmenšený prostor normálního jeviště byly na překážku. Šlechtic ovšem ručil za eventuální deficit a věnoval nemalé sumy na operní představení.

Libreta italských oper byla stereotypní a jména libretistů často ani neznáme. Převládala záliba pro antiku, mythologii a alegorii. Teprve francouzské drama libreta poněkud zpestřilo a zbavilo je nejhorších výstřelků. Pak zase zaplavil operní jeviště motiv věrné, nehynoucí lásky, z Quinaultových prací pak intrika jako dějový element. Ani historické náměty nechyběly. Historická pravdivost byla však celkem věcí podřadnou; až Zeno si vedl poněkud pravdivěji. Jen pomalu se zbavovalo operní libreto zbytečných efektů a příměšků. Děj byl nadále těžkopádný a scény násilně volené jej do nekonečna rozvlékaly. Divák a posluchač byl přenášen i do exotických dálek. Šlechtické prostředí, paláce s nádhernými komnatami a zahradami nesměly ovšem jako dekorace chybět téměř v žádné opeře.

Nás snad může zajímat jedině *Denzi*ovo hudební drama „Praga nascente da Libussa e Premisla“ (Založení Prahy). Dochovalo se jen libreto. Ředitel divadla chtěl si touto zpěvohrou, jež měla přilákat — a také přilákala — Pražany, podobně jako opakováním Fuxovy korunovační opery pomoci z finanční tísně. Jména Libuše a Přemysla shromáždila r. 1734 četné publikum přes naivitu, nesrovnalosti i anachronismy hry. Libušini nápadníci hovořili francouzsky, o politických událostech se debatovalo u Libušina mramorového stolu, Libuše věštila s horoskopem v ruce, zrcadlo mělo ukázat kněžně budoucího manžela, ani slunečník nechyběl kněžně Libuši, dokonce se, v mytické době, hledala se svíčkou v ruce pod postelí noční nádoba. Ve hře bylo plno kouzel a čar. Přemyslovi volí odletěli vzduchem, líska nejen vykvetla, nýbrž měla i plo-

dy³ a pod. Úspěch opery ovšem zachránil Denziovu pokladnu, a to bylo hlavní věci.

Je nemálo pozoruhodné, že libreto s devíti dedikacemi vysokým hodnostářům opomnělo — hraběte Šporka. Brzy nato se také impresario se Šporkem rozešel a opustil Prahu. ~~Po krátké době končí Šporkovou smrtí r. 1738 svou~~ činnost i jeho divadlo Na poříčí.

Ztrnulost Denziova repertoáru, na nějž měl nesporný vliv hrabě Špork, a houževnaté lpění na benátských operách měly snad svou příčinu v rostoucí propasti mezi panovnickým dvorem a šlechtou. Špork nechtěl mít nic společného s novým typem neapolské zpěvohry, která se rychle šířila a vedrala se už i do vídeňské dvorské opery, kde sice vystřídala, ale dosud ještě nevytlačila svou benátskou sokyni. Lze si tak vysvětlit i vztahy mezi vratislavskou operou a Šporkovým sídlem Kuksem.

Operním tělesům nebyla také na prospěch řevnivost šlechty, jež sejevila zejména v tom, že prvořadé síly v orchestru byly přeláceny a přetahovány.

³ Obsah zpěvohry viz u O. Kampra, Hudební Praha v XVIII. věku v pozn., str. 230 a n., Praha 1936.

III

BAROKNÍ OPERA A INSTRUMENTÁLNÍ HUDBA U NÁS V PRVNÍ POLOVINĚ 18. STOLETÍ

Ještě dřív, než zaniklo první operní divadlo, našla se v Praze náhrada. Postaral se o ni rok předtím pražský magistrát Starého Města, který zřídil operní divadlo v Kotcích blízko kostela sv. Havla. Učitel hudby, Ital Santo Lapis sem přešel ze Šporkova jeviště a vedl je po tři roky. Ale „operní dům“, jak se divadlo nazývalo, byl záhy propůjčen i činohře, která bývala v Praze častým hostem už od přelomu 16. a 17. století. Střídal se tu anglické, německé a italské společnosti.

Opera se hrávala v Praze zprvu od podzimu po masopust, později, když zájem o ni vzrostl, hrálo se od let šedesátých i na jaře a v létě. Pro bohatou společnost musela zde být ovšem i lákadla jiná: pěkná kavárna a herna. Ale to konečně nevadilo, třebaže si nemohli všichni návštěvníci dopřát návštěvu luxusní herny, konalo divadlo své poslání. Popularisovalo opery, které se pomalu stávaly i pro pražské obecnstvo nezbytným rozptýlením.

Lesk slavností se vrátil Praze r. 1743 při korunovaci císařovny Marie Terezie, jež nastoupila r. 1740 po smrti Karla VI. Bakovský kantor *Jiří Ignác Linka* (Linek) napsal k této příležitosti slavnostní korunovační intrády. Opery i činohry byly provedeny v zámecké zahradě na Hradčanech v divadle, které bylo nově a narychlo zřízeno. Repertoár se však nedochoval. Divadlo v Kotcích, které bylo za nepokojů a válečných událostí, k nimž došlo při na-

stoupení mladé panovnice, přeměněno ve vojenské skladiště, bylo by patrně — pro malý prostor — nevyhovovalo ani v normálních dobách. Veřejnosti bylo otevřeno znovu r. 1744 za ředitelství Pietrova a pak A. Mingottiho r. 1746.

Impresario Mingotti přišel z Brna a Bratislavy, kde režíroval operní repertoár. Jeho zásluhou poznala Praha i Pergolesiho buffu „La serva padrona“. Lehké italské rytmy se líbily, líbily se i rychlé buffové arie basistů s vypjatými intervalovými skoky, jimiž byla charakterisována komičnost osob, líbil se vtip a humor, takže komické opery zakotvily na našem jevišti trvale.

Dodejme, že podobně jako v Itálii i v Praze se octla na divadelních prknech intermezza, veselé vložky v meziaktích tragických zpěvoher. Byla důkazem, že nešlechtické obecnstvo bylo syto heroických i mythologických postav a že si přálo, aby byly vystřídány komickými scénami ze současného života, ať již více nebo méně pravděpodobnými. Byl to tedy ústupek obecnstvu na severu stejně jako na jihu. Na pražském divadle je nejstarší scéna toho druhu známa z r. 1744: „Muž karbaník a žena pobožnůstkářka“.

Nemělo by smyslu, abychom sledovali všechny autory italských nebo i německých zpěvoher, které tehdy prošly pražskou scénou. Ocítáme se již v třetím období baroka, v období jeho přerodu v rokoko a přechodu ke klasicismu, v operní tvorbě ovšem.

Do poloviny 18. století slavil nejvíce premiér Němec Johann Adolf Hasse, hudební odchovanec italské Neapole, poctivý pracovník, který byl v Itálii znám pod jménem Sassone (Sas). Na úkor suchých recitativů přibýlo v jeho díle recitativů *accompagnato*, jimiž kreslil s velkým smyslem pro dramatičnost duševní charaktery osob. Pražskou operu vedl od r. 1749 Locatelli, jehož činnost nebyla bez významu. Právě za něho proniká na jeviště důrazněji

italská komická opera a poslední léta jeho ředitelování, t. j. od r. 1756, přinesla už vlastně výhradně buffo opery i drama giocoso, žertovné drama Galuppiho, Fischiettiho a jiných. Látky jsou realisticko-komické. Důležitý byl Galuppiho „Venkovský filosof“ (Il filosofo di compagna) z r. 1755. Rok před tím Locatelli představil svůj repertoár a především svůj soubor dvoru, který znovu navštívil Prahu. Císařovna Marie Terezie byla přítomna se svým manželem obvyklému baroknímu opernímu představení na Hradčanech a kromě toho koncertu v paláci Colloredové na Malé Straně, kde byla dáována nová serenata italského kapelníka Zopise.

Podnikavý Giovanni Locatelli spojil zkušeně svou působnost v Praze s činností v Drážďanech, kde hrál v létě. Sedmiletá válka však způsobila obrat. Praha byla v roce 1757 obležena Prusy a téhož roku uznal Locatelli za vhodné z Prahy co nejrychleji zmizet; nezaplatil obci ani nájemné. Bylo to pro majitele divadla nepřijemné, ale nezbylo nežli se smířit. A smířit se musil magistrát i s dalšími událostmi, svízelnými hlavně po stránce finanční: musil čekat, až se r. 1760 Angelo Mingotti vrátí se svým souborem do Prahy a opět převezme vedení opery. Stalo se tak, ale jen na jednu sezónu.

Marně se v letech 1760—62 snažil Josef Kurz Bernardon, jenž uváděl hlavně mluvené drama, zlepšit situaci. A stejně marně se o to pokoušel i v dalších letech G. Molinari, jehož působení nebylo nijak význačné. Odchází také po finančním úpadku. Za něho byla provedena Jomelliho „L’Ifigenia“ a „L’amore deluso“. Tehdy se na pražském jevišti po prvé objevil Jomelli, jenž patřil k operním reformátorům. Molinari uváděl Galuppiho opery buffo a jiných jako i vážné zpěvohry. S ním přišli do Prahy i dva italští kapelníci a skladatelé Domenico Fischietti a Antonio Ferradini.

Až do r. 1781 převzal pak divadlo G. Bustelli. Poněvadž však vedl od r. 1765 také drážďanskou operu, často musela Praha Drážďanům ustoupit. Zaslужuje snad zmínku, že se v té době setkáváme — jako už několikrát — mezi tanečnicíky s českými jmény. Tak v Galuppiho „Ipermestře“ účinkoval r. 1764 *Giovanni Piskáček*. Dále uveďme, že se objevily dramatické satiry, v nichž se tepaly slabosti italské zpěvohry a výstřelky přílišné virtuosity, na př. v Borroniho „L'amore in musica“.

Ředitel Bustelli znamenal v dějinách pražské opery dobrou i zároveň špatnou dobu. Italská zpěvohra se vyžívala na jevišti, pronikl tam nejen německý singspiel, druh vídeňské operety s mluvenou prosou nebo lehčí opery, nýbrž také první díla českých autorů: představil se zatím dvěma pracemi (ovšem s italským textem) Josef Mysliveček, a to r. 1767 s „Bellerofonte“ a 1768 se „Semiramide riconosciuta“. O rok později uvedl Jan Ant. Koželuh svou vážnou operu „Alexandr v Indii“, po níž následuje ještě r. 1772 jeho „Demofoonte“. Byla ovšem dávána i novější díla Righiniho, Sacchiniho, Salieriho, Naumannova a j. Opery našich autorů, k nimž se ještě vrátíme, znamenaly již konec baroka a přípravu klasicismu.

Brno se poněkud opozdilo; novější věci tam přináší vlastně teprve druhá polovina 18. století, takže se řadí až do období dalšího.

Poněvadž operní materiál náležel impresariům, kteří si jej při svém odchodu odváželi s sebou, známe dnes většinou jen italská libreta s německými překlady.

Hrabě Špork nebyl ovšem jediným šlechtickým mecenášem divadla a opery. Ostatní šlechtici však nepodporovali Prahu, nýbrž svá vlastní mimopražská sídla, aby se v nich mohli za svého letního pobytu účastnit operních představení, bez nichž si tehdejší doba stěžela prázdniny představit. Lobkovicové měli divadlo na svém sídle

v Roudnici, kde se zachoval bohatý hudební archiv. Jiné zámecké scény byly postaveny v Jindřichově Hradci, Litomyšli a Českém Krumlově. Šlechtici měli své kapely, měli i své zpěváky, především sbor, jenž se zpravidla skládal, právě tak jako kapela, ze zámeckého služebnictva. Lesníkem mohl být obyčejně jen dobrý trubač na lesní roh, lokajem na př. zdatný tenorista nebo basista, sopránistkou neb altistkou dívka v panských službách. Sóloví zpěváci byli zpravidla vybíráni z členů známých divadelních společností. Šlechta měla na podobné umělecké zábavy dost času; bohatý Špork nebyl ještě z nejbohatších.

Moravská šlechtická sídla jako Holešov, Jaroměř a p. měla výhodu, že byla v blízkosti Vídně, takže se novinky odtud dostávaly přímo na zámky. Snad nejvýznamnějším hudebním moravským střediskem bylo sídlo hraběte Questenberka v Jaroměřicích, kde působil pozoruhodný skladatel *František Václav Míča* (1694—1744), jenž se odvážil mimo jiné zkomponovat operu o původu Jaroměřic („L'origine di Jaromeriz“), tedy na místní námět. Míčovo jméno najdeme ještě mezi tvorbou oratorní; komponoval kantáty alegoricky oslavné i gratulační. Bylo povinností všech kapelníků čili ma strů, aby své mecenáše a chlebdárce při zvláštních příležitostech opěvovali. Totéž se dělo v době humanismu, kdy se šlechtic-mecenáš dával oslavovat skupinou básníků svého kroužku. Skladatelé a dirigenti měli však pouze hodnost komorníků. Ani znamenitý německý klasik Josef Haydn, který byl ve službách Esterházyho, nebyl výjimkou.

Jaroměřice podávají jasný obraz o hudebním ruchu za hraběte Jana Adama z Questenberku. Dávají se tu díla skladatele Caldary, který od třicátých let 18. století vítězil u vídeňského dvora na jevišti, i Fr. B. Contiho, jehož opery rozepisuje Míčova hudební rodina. Vyskytují se zde ovšem i jiná jména tehdejší vídeňské opery: G. Bononcini,

N. Porpora a j. Opera J. A. Questenberka se ani později za změněných politických poměrů celkem nezměnila, snad jen pěstovala trochu více zpěvohru německou místo italské. Hrabě se znal s vynikajícími italskými impresarii, kteří v té době působili v rakouských nebo německých zemích, v Praze, v Brně nebo i v Bratislavě, a stýkal se s nimi.

Nás však nejvíce zajímá původní Míčova zpěvohra „L'origine di Jaromeriz in Moravia“, jejíž partitura — alespoň prvních dvou aktů — se dochovala¹ a jež byla provedena v prosinci r. 1730. Byla komponována na italský text, přeložený do češtiny a němčiny. Opera byla vlastně hrou oslavující hraběte, který se mohl považovat za druhého zakladatele Jaroměřic. Ale vůdčí myšlenkou je vítěztví lásky nad brutalitou.

Bylo také nemalou zvláštností, že poddaní zpívali před svým pánem o svobodě. Umožnily to právě dobré vztahy mezi vrchností a lidem, jak tomu bylo v Jaroměřicích.² Operu provedli vesměs lidé domácí, hudebníci i zpěváci z Jaroměřic, a už to svědčí o velké hudebnosti českého venkova, jak na to poukazuje právě Vl. Helfert.³

Z toho, že byl také český překlad libreta vytištěn v mnoha exemplářích, lze usuzovat, že byla zpěvohra provedena i česky. A skutečně máme záznam, že v r. 1738 byla provozována opera česky. České provedení nás nemůže překvapit, neboť již r. 1735 se shledáváme v Jaroměřicích s českým uvedením Contiho opery „Didone“.

František Václav Míča, pocházející z Třebíče, byl synem varhaníka Mikuláše Míči. Nejprve ho hudbě učil otec, dalšího vzdělání se mu dostalo ve Vídni, kde meškal od r. 1711 v Questenberkově kapele. Odtud pak přešel do

¹ Partitura ve státní knihovně vídeňské. Viz Helfertovy práce: *Hudební barok*, str. 294, a *Hudba na jaroměřickém zámku*, str. 41.

² Vl. Helfert, *Hudba na jaroměřickém zámku*, Praha 1924, str. 5.

³ Týž, *Hudební barok na českých zámcích*, Praha 1916, str. 300.

Jaroměřic, kde zůstal až do smrti věrný své kapelnické a organisátorské činnosti. Zpíval i tenor. Nelze se divit, že Vídeň s Caldarou na něho nejvíce zapůsobila. Hrabě Caldaru značně propagoval, a proto bylo působení italského mistra na Moravě větší než v Čechách.

Z Helfertových poznatků vyplývá,⁴ že primitivismus nedovolil Míčovi, aby se vyrovnal s italskými vzory, že Míča neměl dostatek melodickéhooodstupňování, čímž trpěla komposice dramatického textu, ba často slovo bylo na míle vzdáleno hudebnímu výrazu. Homofonní způsob komposice naprosto převládal. Míčova melodika byla kopií i variací melodických útvarů Caldarových, Fuxových, Scarlattiho i Zianiho a jiných, instrumentace pak v intencích italských, především zase Caldarových. I použití sólových nástrojů a unisonový doprovod smyčců k ariím byly takové, jak je znala doba. Souhrnem lze říci, že Míča vytvořil obvyklý formální útvar arií se stereotypními ritornely (opakujícími se mezihrami). I koloratura byla u něho jen formální. Ale i když neměl originalitu, i když melodika, stavba arií a instrumentace podléhala vládnoucí italské a vídeňské zpěvohře, s níž se český autor leckde komposičně nesměle vyrovnával, je přece jen dokladem plodné hudebnosti českých zemí i vlastní iniciativy autorovy.

Avšak hrabě Questenberg nebyl jediným moravským šlechticem, který na svém zámku uváděl opery nebo alespoň koncertní produkce. Už v druhé polovině 18. století se ozvala kapela olomouckého biskupa Karla Lichtensteina-Kastelkorna (1644—95) a tovačovská kapela hraběte Julia ze Salmu (1650—97). V Kroměříži a pak ve Vyškově se hrály italské opery a znamenitá orchestrální díla za olomouckého kardinála W. Schrattenbacha (1711—38); řídil je kapelník Václav Gurecký, jenž působil v kapele

⁴ Srov. týž, *Hudba na jaroměřickém zámku*, str. 123 a další i 149 a n.

v l. 1731—36 a později se stal kapelníkem olomouckého dómu; skládal oratoria, z nichž jsou dnes známa jen libreta.

V 18. věku měli ještě divadlo na Moravě Rottalové, zvláště hrabě František Antonín (1717—62), a to v Holešově, kde byl do r. 1745 dirigentem známý německý operní a singspielový skladatel Ignaz Holzbauer; dále pak pěstovali operu rudolftičtí Hodicové, především Albert Josef († 1778), který miloval hlavně italský repertoár.

V Čechách měli kapely ještě Lobkovicové, Kinští, Fürstenberkové, Černínové a Morzin v Dolní Lukavici, kde působil od r. 1759 Josef Haydn, který tu téhož roku složil svou první symfonii. Na koncertním zámeckém podiu byla provozována hlavně *concerta grossa*, triové sonáty, *suites*, operní *sinfonie* (předehry) a později i nová díla komorní a orchestrální; ale ani církevní skladby nechyběly.

Umělci, kteří zastávali místa kapelníků šlechtických kapel, byli úzce spjati s evropským hudebním životem. *Heinrich Ignaz Fr. Biber* (1644—1704), rodák z Vartenberka v Čechách, národností ovšem Němec a do r. 1670 člen kapely biskupa K. Lichtensteina, uplatnil se u salzburského arcibiskupa jako nejpřednější houslista a získal vyznamenání císaře Leopolda i bavorského dvora. Poznal Itálii, Francii, Rakousko i Německo. Jeho houslové sonáty, většinou psané formou *chacony*, výborná znalost nástrojového zvuku i využití nástrojové techniky (akordická hra, *pizzicato*, *arco*, *scordatura*) učinily jej světoznámým. Sonáty vydány za jeho života, některé s biblickými názvy. V kroměřížském archivu dochována i programní sonáta s tónomalbou slavička, žáby, křepelky, slepice a pod. Zvukomalby se nezřiká ani v serenádě se sólovým zpěvem ponocného. Komponoval i *passacaglie* pro loutnu, sonátu pro osm trombonů s *tympany* a j. Neméně se rozšířily

i jeho církevní skladby. Biber patřil k významné trojici skladatelů 17. století, jimiž byli Johann Heinrich Schmelzer, Biber a Johann Kasp. Kerll ve Vídni, Salzburgu a Mnichově. Biber psal své mše v polyfonním slohu, ale v sólovém hlasu nechyběla ani koloratura. Neapoľský sloh mu také nebyl neznámý („Missa S. Henrici“ i j.). Používal i značného aparátu. Napsal litanie pro 8 hlasů, 2 housle, 5 viol, 2 trubky a 3 trombony, nešpory (1674) pro týž počet zpěvních hlasů s průvodem 5 viol, 2 kornetů, 3 trombonů, 4 trubek, tympanů a continua s basou, jindy opět využil jen čtyřhlasého sboru s generálním basem.

Kapelníka *Václava Gureckého* lákalo oratorium. Jeho skladby „Giaccobe“ a „S. Francisco di Paolo“ z let třicátých 18. století najdeme v Bologni, což zase dosvědčuje, že známost jeho děl se neomezila jen na úzký kruh jeho okolí.

Koncem 17. století se osvědčil jako trumpetista olomoucké biskupské kapely *Pavel Josef Vejvanovský*, který se narodil asi 1640 v Hukvaldech a zemřel 1693. Trubači měli zvláštní postavení v hudebním cechu a byli v každé šlechtické kapele provinčních měst. Čech Vejvanovský byl však více než pouhým trubačem; osvědčil se i jako komponista. Psal sonáty, serenády; v Kroměříži jsou dokonce zachovány dvě sonáty pro dechové nástroje z let 1670 a 1674 s motivy známé ukolébavky „Hajej, můj andílku“. Jinak mají jeho sonáty pro orchestr benátskou formu na způsob canzony, jaká se vyskytuje u Bertalioho, Valentiniho, Zianiho až po Fuxe. Benátského způsobu používal zejména v dělení orchestrálních sborů; hlasy vedl polyfonicky a měl smysl pro zvuk svého nástroje, trubek nebo clarin, jejichž party byly náročné. Nedivíme se, že v jeho skladbách nenajdeme ještě specificky český tón, bylo by to příliš záhy.

Také *Jan Pec* nebo *Pecelius*, jak se v pražských službách

latinsky nazýval, rodák ze Slezska, byl původně trubačem. Ohlas jeho nástroje zní v pravidelných věžních intrádách i v Německu, kam odešel, když vystoupil z augustiniánského řádu a přestoupil k protestantismu. V cizině vydal r. 1669 „Musica vespertina“ a v r. 1685 „Blasende Music“, taneční suity pro dechové nástroje, psané ve francouzském duchu. Vrátime se k oběma skladatelům ještě při přehledu církevní hudby.

Snad ještě větší raritou byli koncem 17. století dva nadaní šlechtičtí služebníci *Václav Svída* a *Petr Rohlík*, které dal hrabě Špork vyučit na lesní roh. Šířili slávu nástroje i hry za hranicemi jako o necelých sto let později Jan Václav Stich, jinak Giovanni Punto, jenž ovšem patří době klasické. Za hranicemi se objevilo i jméno *Jana Ondráčka*, jenž pocházel ze Srubů u Chocně (1680—?) a byl rovněž umělcem na lesní roh. Působil v mohučské kapele nejprve jako hudebník a od r. 1724 jako její kapelník; zprávu o něm tu najdeme ještě v roce 1742.

Z cizinců působil v českých zemích skladatel Johann Friedrich Fasch, který byl v letech 1721—22 kapelníkem u hr. Morzina, Johann Kaspar Fischer v Ostrově (1692 až 1716), jenž zanechal celý odkaz světské orchestrální i církevní hudby ještě s cantem firmem a hlasy imitujícími „in contrapuncto“, jak říká. Z Italů to byl především Florentan Francesco M. Veracini, virtuos slavnostního představení opery „Costanza e fortezza“ r. 1723 a Giuseppe Tartini (1692—1770), jenž byl proslulým skladatelem sólových i triových sonát. Oba byli ve službách hraběte Kinského.

Hrabě Špork podporoval také varhaníky, které posílal na studia do Říma. Dobrých varhaníků bylo u nás tehdy velmi mnoho.

Zachované zprávy nás dále seznamují s tím, že v letech 1715—17 byly provedeny v Praze na Starém Městě za pří-

tomnosti vysoké šlechty zdařilé akademie. Protektorem akademií byl svobodný pán Hartig, výtečný klavírista, zvaný dokonce „hudebním papežem“. Nebyl ojedinělým členem vyšších kruhů, který provozoval hudbu prakticky. V 16. století byla hojně pěstována i loutnová hra, především ve Španělsku, pak v Německu, Anglii, Francii, ba i v Polsku. U nás byla loutna oblíbeným nástrojem šlechty ještě na rozhraní 17. a 18. věku, jak o tom svědčí hrabě *Jan Ant. Losy z Losimthalu* (nar. kolem 1643—47, † 1721), jenž komponoval zdařilé skladby, a to v duchu francouzského vkusu Lullyho, který byl jeho oblíbeným autorem. R. 1697 podnikl v Lipsku umělecký zápas s klavíristou Kuhnauem a Habenstreitem. Losyho hudba zněla od r. 1713 při hudebních akademiích, které se konaly v sále „U železných dveří“ a bývaly pořádány každý týden. Zde hrával kromě Hartiga i hrabě z Questenberka, dále Ferdinand August († 1715) a Filip Hyacint Lobkovic († 1735), jenž rovněž komponoval. V Praze byl v té době znám i český loutnista Ant. Eckstein († 1721 nebo 1722) a působil zde i Aurius Dix, též Aureus či Audius († 1719 v Praze). Část jeho loutnových skladeb (suit) je zachována. Napsal též loutnovou školu „Lauten-Scala“. Kromě Hartiga byli všichni loutnísté. Loutna se v té době objevila dokonce i v církevní hudbě. V druhé polovině 18. století uplatnili se větší měrou domácí autoři. Tak se v barokových zámeckých residencích a v jejich zahradách mísil francouzský, italský a německý vkus.

V prvním období baroka byly prováděny baletti, t. j. baletní hudba komponovaná po vzoru hudby pěstované v letech 1600—37 v italských šlechtických sídlech, zvláště na medicejském dvoře ve Florencii. K nám se ovšem tyto produkce dostaly skoro o sto let později. Renesance se mísí s barokem; je to svědectví, že nebylo náhlého přechodu z renesance do baroka a že se u nás vytváří na základě

předchozího slohového prostředí vlastní prostředí barokové, jak dokazuje J. Racek.⁵ Pořádaly se i t. zv. hudební kavalkády a turnaje (arie di cavalli). Pompa, výprava a nádhera nechyběly ani zde, jak lze soudit už z jednotlivých názvů: „Ballettae delle Nimfe“, „La primavera delli Olimpici“ a pod. Doklady toho jsou zachovány v Tovačově na Moravě.

Také kláštery měly v první polovině 18. století svůj význam pro hudební produkce. Důkazem toho jsou inventáře, na př. v oseckém klášteře v Čechách z r. 1706 a další obnovené katalogy z let 1720 a 1723. Nacházíme zde sonáty, balety, partity, ouvertury, serenády, menuety i symfonie, z autorů pak Fuxe, Bibera, Schmelzera, Caldaru, Cannabicha, Porsila a j. Ani Morava nezůstala stranou; lze uvést augustiniány v Brně a v Olomouci, benediktiny v Rajhradě, cisterciáky v Přerově, na Velehradě a ve Žďáru, premonstráty v Hradisku u Olomouce i jezuitské koleje. Víme, že kolem r. 1770 — a jistě i dříve — byla v rajhradském klášteře hojně pěstována světská hudba. Dosvědčují to zase archivy, kde je uložena řada děl významných italských, německých a českých předchůdců klasiků.

Bylo by však omylem domnívat se, že snad jen šlechta milovala hudbu. Podporovala sice hudební ruch, ale bez lidu, bez českého lidu na venkově byla by mohla těžko hudebně existovat. Hudebně školený venkovský lid a měšťanstvo měly nemenší zásluhy o hudební produkce. Akademie, jejichž protektorem byl baron Hartig, byly myšlenkou měšťanských vrstev. Přiznejme si ovšem, že nápad nebyl zcela náš a že okolní země již podobné produkce měly.

Zatím jsme si ještě nemohli dobře dovolit, abychom pořádali stálé, pravidelné veřejné koncerty, jaké měla Anglie od r. 1672 a Paříž o půl století později. Nesmíme však za-

⁵ J. Racek, *Duch českého hudebního baroka*, Brno 1940, str. 25.

pomenout, že v prvních čtyřech až pěti desetiletích 18. století platila za hlavní umělecký požitek italská opera, která zatlačovala všechny ostatní hudební produkce kromě oratorií do pozadí. Oratoria ostatně opeře nekonkurovala, neboť byla prováděna především v době, kdy se v divadle nehrálo: v postě. Jelikož se pražské měšťanstvo zajímalo o hudbu, vznikaly i městské hudební sbory. Také židovští hudebníci byli v Praze známi.

Tato kasta nebo cech židovských hudebníků je českou zvláštností. Ve Vídni v té době nic podobného neznali. Už v r. 1580 máme zprávu o židovské kapele, jež hrála k tanci při svatbě pana Petra Voka z Rožmberka. Že jejich hudební zdatnost a hodnota zůstala na výši, dosvědčuje okolnost, že mezi sto padesáti hudebníky, kteří byli vybráni r. 1695 pro karneval do Drážďan, bylo šest židovských. V ghettu se hrálo velmi mnoho a židovští muzikanti byli často nevítanými konkurenty svých křesťanských kolegů.

Ještě víc nás překvapují doklady o loutnové hře v klášteřích, na příklad v Rajhradě na Moravě, kde jsou notové zápisy podle francouzské loutnové tabulatury, nebo v Čechách u Sv. Jana pod Skalou, kde se setkáváme se jménem českého loutnisty, mnicha *Ivana (Jana) Jelínka*. Ani Slovensko nezůstalo stranou; zde se shledáváme s podobným zjevem již v osmdesátých letech 17. století.

Taneční literatura je bohatá především na suity, do nichž se tance řadily. Ačkoli měly jednotlivé národy ode dávna své typické lidové tance, přece se jejich vlivy vzájemně prolínají. Prvky ze slovanských tanců, především z tanců polských, přejal do svých tanečních suit r. 1601 liberecký rodák, Němec *Christophorus J. Demantius*, vl. jménem Demant, jenž odešel z Čech do Žitavy a později do Freibergu v Sasku. Těch, kteří jako emigranti — ať nuceně nebo dobrovolně — opustili Čechy a ochudili tak domácí

hudbu, bylo ovšem více. Patřil k nim i Heinrich Ig. Fr. Biber, o kterém jsme se již zmínili, i Andreas Hammer-schmidt z Mostu, jenž zemřel roku 1675 v Žitavě. Česká taneční hudba, kterou dnes známe jen zčásti, měla jistě mnohem víc zástupců. Komponoval ji zejména *Pavel Josef Vejvanovský*, který je nám již také znám. P. Nettl jmenuje asi dvacet jmen skladatelů, z nichž, jak uvádí, jsou čtyři Češi, ostatní Němci.⁶ Přesné stanovení národnosti bylo ovšem v té době velmi nesnadné, ne-li nemožné. Není tedy vyloučeno, že Čechů bylo víc. Vejvanovský nechtěl zůstat ve svých baletech, tancích, sonátách a serenádách ani v lovecké hudbě za vkusem doby, ba snažil se vyrovnat se zahraničním autorům. Vzorem mu byly benátské orchestrální canzony stejně jako Vídeň. Vejvanovský se ovšem neobešel, podobně jako jeho vzory, bez pathosu. V tancích stavěl proti sobě kontrastující věty, technicky pracoval imitací.

Rukopis kroměřížské knihovny uchoval ne jeden tanec české lidové melodiky, na příklad tanec „villana hanatica“, který bývá označen jindy česky „hanák“, a má dudácké motivky i rázovité prvky moravské. Také italský skladatel Alessandro Poglietti, dvorní vídeňský varhaník v letech 1661—83, který pobýval nějakou dobu na Moravě, zachytil ve svých klavírních variacích „Pièces pour le Clavecin cù l'Orgue“ z r. 1663 hanácké tance. Ostatně i jeho skladba „České dudy“ z téže sbírky je charakteristická tím, že zachycuje český venkov. Tím se vlastně dostává stylisovaná lidová moravská hudba do světové hudební literatury, i když výraz a charakteristika typicky lidového je ještě v zárodku. Hanáci se objevili s rázovitými tanci už r. 1667 v Cestihovo operě „Il pomo d'oro“ (Zlaté jablko), a to v závěru opery, kdy jednotliví národové Ra-

⁶ P. Nettl, Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte, Brno 1927, str. 10.

kouska tančili národní tance jako hold rakouskému říšskému jablku.

Na taneční hudbu působila loutna i klavír. Codex Vietoris, který pochází z druhé poloviny 17. století, má klavírní úpravy slovenských tanců a písní. Právě tento sborník podává zajímavý obraz vzájemného působení lidového a dvorského umění. Taneční suity, pěstované v šlechtických salonech, se obohacují lidovými prvky a na druhé straně melodie z oper pronikají do lidových vrstev a nejednou působí na jejich prosté písně.

V té době byli u nás i lidoví hudebníci — muzikáři. Hráli při různých slavnostech a veřejných událostech na trubky a bubny. Oslavovali na př. svátek sv. Cecílie, patronky hudby (22. listopadu); doklad máme z r. 1746.⁷ Ani svěcení zvonů se neobešlo bez jejich účasti; hráli fanfáry, při kterých byly zvony vytahovány na věž. Veřejné muziky a tance, při nichž obstarávali hudbu, byly tak časté, že je úřady musely omezovat. Ale i při operách a oratoriích si dirigenti a pořadatelé často vyžádali pomoci těchto hudebníků.

Rozvoj světské hudby se nedal zastavit tím, že církevní hudbě byla v celém 17. století dávána přednost. Vývoj šel svou cestou dál. Ale ani v 18. století neztratila ještě církevní hudba na své důležitosti; uchovala si nejen svůj význam, nýbrž často i nadvládu nad světskou hudbou. O její historii se zmíníme v další kapitole.

⁷ Srov. C. A. Straka, Pražské hudební poměry 1725—58, Hudební revue XIII, 217 a n.

CÍRKEVNÍ HUDBA V ČESKÝCH ZEMÍCH V LETECH 1650—1700.

Postupující katolicismus nemohl rázem škrtnout minulé nekatolické období, alespoň ne v hudbě. Kostelní zpěvy Českých bratří byly vynikajícím dokladem hudebnosti 16. století a stejně tak i starší písně utrakvistické. Vyrvat tyto zpěvy násilně z duše lidu by bylo znamenalo nejen špatný tah, nýbrž i umělecké ochuzení. Nebylo také okamžité náhrady, a když později přišla, byla naprosto nerovnocenná. Proto bylo přejato mnoho těchto česko-bratrských písní i do katolických chrámů; stačilo je pouze pozměnit nebo textově upravit, melodie zůstaly. S touto praxí se setkáváme už v kancionálu *Jiřího Hlohovského* „Písně katolické k výročním slavnostem“ z r. 1622. Také jesuita *Matěj Václav Šteyer* přejal písně z doby reformační do svého kancionálu, vydaného v Praze v r. 1683. V dalších vydáních počet písní vzrostl, v pátém z r. 1727 z 850 na 1000. Byl to kancionál nemalého významu. Ještě dnes se v katolických chrámech zpívají mnohé českobratrské a kališnické písně, které byly přejaty z tohoto kancionálu. Lidový církevní zpěv byl pěstován velmi intensivně a máme doklady, že lid zpíval i ve vícehlasé harmonii, kterou poznal z kostelů a která se stala jeho uměleckým majetkem. Poznali jsme, že důvěra v Boha posilovala lid v jeho strastech. Zato jinověrci, Čeští bratří nebo luteráni, mohli zpívat své písně v původním znění jenom tajně.

V druhé polovině 17. století literátské kůry upadají. Najdou se sice ještě i později tu a tam některé nové ruko-

pisné kancionály, bratrstva však již zřetelně ztrácejí svůj význam. Literátské sbory podobojí zanikaly, českobratrské zmizely, katolické přijímaly nové úkoly a s nimi i jiný ráz, neboť se jejich úloha nejednou omezila na pohřební zpěvy. Se změněnou tvářností literátských bratrstev nastoupil i nový druh hudby; do popředí se dostaly nástroje.

Třeba mít ovšem na paměti, že už v 16. století — a stejně tak i později — byly nebo mohly být některé vícehlasé skladby doprovázeny nástroji. Instrumentální doprovod byl podporou nebo doplněním hlasů. Nevyhýbali se tomu ani nizozemští mistři, na př. Orlando di Lasso. V této době, totiž od druhé poloviny 17. století, podle dochovaných inventářů nástrojů na kůrech stále přibývá.

Také bratrstva, jejichž členy se výjimečně mohly stát i ženy, měla i přespolní členy a vydávala své místní kancionály. Týnští literáti vydali na př. r. 1657 sbírku písní „Harfa o 7 strunách“, kterou pak rozmnožil r. 1709 a znovu vydal Rosenmüller jako „Kancionál aneb písně křesťanské od adventu až přes celý rok“.

Do tohoto období zasáhl svým vlivem mnohostranný církevní skladatel *Adam Michna z Otradovic* (nar. kolem r. 1600, zemř. r. 1676) z Jindřichova Hradce, kde studoval na jezuitském gymnasiu a kde byl od r. 1645 varhaníkem. Jeho význam byl sice veliký, je však přese všechno synem své doby. Roku 1647 vyšla totiž jeho „Česká mariánská muzika“, bohoslužebný zpěvník, obsahující českou lidovou duchovní lyriku, ale ve zpracování pro čtyři až pět hlasů. Úprava tedy pomýšlí na sbor pěvců. Překvapí však způsob, jakým si Michna vede. V době, kdy byl vícehlas ještě značně komplikovaný, harmonisoval Michna nápěvy velmi prostě, homofonně; nikde nenajdeme prolétající se hlasy, zato nechybějí lidové tercie. Sám Michna v úvodu vysvětluje, proč volil tak jednoduché prostředky: aby její „melodie... také v nejprostších

městečkách od sprostných kantorů se zpívati a užívati mohly“. Chtěl tedy prospět i malým obcím, aby i ony mohly pěstovat zpěv a hudbu. Michna předešel dobu; chtěl podchytit hudebnost českého venkova a lidu. O sto padesát let později přišel s podobnou myšlenkou český kantor Jakub Jan Ryba. Oba, Michna i Ryba, věděli, že vzhledem k době, její mentalitě a daným možnostem lze hudebnost lidu podchytit především kostelním zpěvem.

Druhá sbírka, „Svatoroční muzika aneb Sváteční kancionál“ z r. 1661, byla psána podobně jako „Mariánská muzika“. Písňe mají zajímavý barokní text, od dětské naivity až po lidský hřích a věčné trápení v pekle. K jednoduchosti skladebné vedl patrně autora také český text.¹

Jiná sbírka českých umělejších duchovních zpěvů, „Loutna česká“ (1653) s podtitulem „v svátek, v pátek, v kostele, při stole, jak se líbí v každou chvíli, radostně, žalostně, spásitelně znící“, není zpěvníkem v běžném slova smyslu. Jednohlasé, místy i dvouhlasé zpěvy jsou s doprovodem 2—3 viol a generálního basu. Podle italského vzoru jsou písňím předeslány orchestrální přede hry, t. zv. ritornely. Italská monodie, vítězství vrchního hlasu či prostě jednohlas nastupuje vlastně i v Mariánské muzice, neboť skladbičky může také zpívat střídavě sólista a sbor, jak se praví v předmluvě.

Umělou i lidovou duchovní píseň, po případě i píseň sborovou, pěstoval také *Václav Holan Rovenský* (1644—1718), vyšehradský varhaník, jenž vydal r. 1693 v jednohlasé i v jednoduché vícehlasé formě zpěvník „Capella regia“,

¹ Přesné názvy těchto sbírek znějí: Česká Maryánska Muzyka, Swato-Ročníj Muzyka, aneb Swátečníj Kancyonál a Lautna česká. Michnovy skladby jsou v různých archivech; Magnificat v městské knihovně ve Vratislavi, Sacra et litaniae v Kroměříži, kde je i Missa St. Wenceslai i j.

Kapli královskou. Zpěvy doprovázel varhanami i jinými nástroji; užíval stejně smyčců jako trubek (clarin) a pozounů. Harmonisační písňe neměl daleko k lidovosti, zvláště terciovým vedením hlasů, ale barokní drobnůstky a titěrnosti byly mu v tom přece jen na závadu. Také vedení hlasů je někdy neumělé. I zde jsou texty písni velmi zajímavé, v duchu baroka, naplněny výrazy oblíbených mazlivých deminutiv až po hrubá slova líčící mučení. Verše jako: „Čest jemu i vy, ptáčkové, kanárkové, slavíčkové, vzdávejte podle možnosti, vzdávejte chvály v hojnosti, nechtějte prodlíti... A vy, přečistě vodičky, všechny vespolek rybičky, rozmnožte čest toho jména, skrz vás roste jeho cena, uctěte Ježíše“, střídají se s drastickými a nevkusnými místy, jako na př. při líčení muk sv. Jakuba: „Vtom jeden zlostí tyranskou rozpálen, vzal střelu knapskou, tou praštil hlavu svatou, takže vytlouk duši z něho“. A jako jsou rozmanité texty, tak také hodnota písni tohoto barokního kancionálu je různá.

Na Slovensku vyšla první sbírka katolických duchovních písni r. 1655 jako „Cantus Catholici, Pjsně katholicke“.

Latinská díla Michnova dokazují, že je skladatelem vyspělým, nejsou však tak osobitá jako jeho díla česká. Jsou syntesou domácího umění s italskými vlivy benátské školy. Autor v nich musel volit jiné prostředky — bohatší zpěv s průvodem orchestru —, aby vyhověl slavnostním bohoslužbám. Střídá jednoduché, homofonní části s imitací, t. j. malou obměnou motivků v různých hlasech, sóla se sbory a pod. Jeho „Magnificat“, kde se slavnostní místa střídají s prostými, užívá zcela barokních prostředků: šesti sólových a tří sborových hlasů, dvou houslí, altové violy a čtyř pozounů s varhanami a basou (violone). Pro pět až osm hlasů a nástroje zhudebnil a r. 1654 v Praze vydal pět mší, rekviem, dvoje litanie a Te deum ve sbírce „Sacra et litaniae“. Charakteristické jsou i jeho nešpory.

Michna rozmanitě upotřebil a měnil počet hlasů i nástrojů. Po vzoru barokových zvukových těles volil hluboké a vysoké smyčcové nástroje v různých skupinách. Tutti zesiloval violami nebo trombony. Nejzajímavější je, že jednotlivé skladby se dají provést různým způsobem.

Mše č. 3 byla ve všech částech od Kyrie až po Agnus stavěna na základní větě varhanního partu, která měla celkem jen deset taktů a s jejíž obměnou a polyfonickou prací si autor věděl i v ostatních hlasech dobře rady. Mše č. 2 přinesla také nemalou novinku: byla komponována na motivek české vánoční písně „Již slunce z hvězdy vyšlo“, což znovu potvrdilo Michnův dobrý vztah k české duchovní lidové hudbě. V baroku pro to nebylo ještě v té době dokladů. Mimo to mše s českým motivkem jako by jej sváděla k lidovosti, takže tu zvolil nezvyklou jednoduchost. Jinak se Michna většinou vyhýbá ariím latinského způsobu. Byl v podstatě polyfonikem, o čemž svědčí především — snad nejzdařilejší jeho dílo — „Missa s. Venceslai“. V této mši je zastoupen šestihlasý sbor doprovázený dvojími houslemi, čtyřmi violami, dvěma trubkami a varhanami. Sóla jsou jen několikataktová se střídavými polyfonními a homofonními větami. Skladatel dovedl tu využít plného orchestru stejně jako prostých varhan. Mše byla tak vyspělou skladbou, že mnozí pochybovali o pravosti autora, ač o ní nemůže býti sporu.²

Michnu bychom mohli srovnat s německým barokním protestantským skladatelem Heinrichem Schützem. Rozdíl mezi nimi byl v tom, že Schütz studoval v Itálii a nabyl tam cenných zkušeností, kdežto Michnovi muselo postačit to, co mu dala italská hudba na jesuitském gymnasiu v je-

² Srov. E. Trolđa, Česká církevní hudba v období generálbasovém, Cyril LX, str. 109.

V archivu v Kroměříži v rkp. M. S. Venceslai; v městské knihovně ve Vratislavi Magnificat I. toni.

ho rodišti Jindřichově Hradci, vlastní studium a píle jakožto varhaníka.

Melodie Michnových českých kostelních písní došly velké obliby. Jeho vánoční ukolébavka „Chtíc, aby spal“, původně otištěná v „České mariánské muzice“ ve čtyřhlasé úpravě, přešla do lidového majetku a ozývá se dnes o vánocích ve všech našich kostelích. Michna je také autorem písně „S nebe posel vychází“.

Texty si psal Michna patrně sám; charakterisují barok 17. i 18. století. Náboženský lyrik se v té době dovedl s textem přímo mazlit. Barok si liboval — zvláště ve vánočních koledách — v zdobných linách, v dětsky naivních výrazech a básnických ozdobách. K sladkým barokním vánočním ukolébavkám přistupují v 18. století ještě další typické prvky, s kterými se rovněž seznámíme. Neuškodí však poznat část jedné vánoční písně ze „Svatoroční muziky“, kde se zpívá o narozeném Spasiteli:

1. *V chlévě má místečko
co ptáček hnízdečko,
hřeje vůl, oslíček,
se všech stran větvíček
přeprudce zavívá,
čím Panna odívá.*

2. *Třese se miláček
ten světa panáček;
půjč peří, hrdličko,
způsob ty, matičko,
měkké poduštičky,
zaviň ty oudičky.*

3. *Ach, vyskoč, sluníčko,
zahřej to hnízdičko,
zahřej svou teplostí,
posluž v té ouzkosti,
posluž miláčkovi,
Panny synáčkovi. atd.*

Píseň „Chtíc, aby spal“ se vyznačuje zase četnými epithety pro božské děťátko: jako vonné konvalium, lilium a pod.

Po prvním počátku se „mluva symbolů rozhovořila naplno, ptačí symbol se uplatnil v pojmu slavíčků, hrdliček

a jiných opeřenců, mezi květinami zahořelo barvami mnoho růží, lilí a fialek a slunečnice byly nejoblíbenější“.³ „Posypte mne kvítkami z růží a lilium, obložte mne kytkami, spojte konvalium“, zpívá se ve „Svatebním vínku“ ze „Svatoroční muziky“. V této písni najdeme však hned vedle těchto líbezných představ ošklivý barokní obraz hrůzy smrti a práchnivějícího těla.

Je zřejmé, že výtvarný barok zapůsobil i na kostelní písňové texty. Dekorativní plastika, která si, jak víme, nejednou brala motivy z přírody — nikdy však motivy naturalistické, t. j. hrubě přirozené, nýbrž stylisované —, má svou odezvu i zde. Lidový básník — a Michna zajisté nebyl poetou z povolání — rád se utíkal pro své básnické obrazy do přírody. Stylisoval je v zdobnělinách, místy až dětsky mazlivých. Je tu přechod k rokoku, které se jeví ve verši mnohem dříve než v hudbě nebo výtvarném umění, třebaže i zde jsou k němu jasné poukazy. V rokoko ostatně ústí o něco později, v posledním období, celý barok.

Je ještě třeba dodat, že Michna vyrůstal u nás na přechodu z prvního období baroka do druhého zcela bez předchůdců. I když jsou v jeho díle italismy, neubírá mu to na ceně. Dopracoval se vysoké mety v církevní hudbě. A přece jsou nám jeho lidově pojaté hudební projevy bližší než jeho umělá, dnes jen historicky zajímavá hudba. Žel, že se mnoho Michnových děl ztratilo, takže je známe většinou jen podle názvu. Michnovou hudbou není ovšem vyčerpána duchovní hudba baroka. Kostelní hudba, s níž byl lid stále ve styku a kterou si oblíbil, mohla zde proto mnoho vykonat. Opera byl útvar lidu přece jen cizí. Jestliže se mohou Němci pyšnit výborným našim kontrapunktikem působícím v Žitavě, Andr. Hammerschmidtem

³ J. Branberger, Baroko v „Dějinách světové hudby“, Praha 1939, str. 155.

(1611—75), skladatelem duchovních koncertů, dialogů, oratorií a pod., mohou Češi proti němu postavit směle právě Adama Michnu z Otradovic.

V 17. století odešlo od nás do ciziny mnoho našich rodáků. Byl to, jak jsme se již zmínili, *H. Biber z Vartenberka*, dále *Alb. Mazák z Ratiboře*, jenž poznal chrámovou hudbu v Kroměříži a jako cisterciácký kněz byl ředitelem kůru († 1661). Členy řádu byl nazýván „optimus musicus“. Projevuje se u něho zřejmě vliv italský a barokní mešní skladby i moteta „Cultus harmonicus“⁴ z let 1641—53 mají benátský orchestr s violami různých výšek a s pozouny, kdežto housle jsou teprve novinkou v sólovém přednesu. Psal i pro sólové varhany s orchestrem. Známý *Pavel Jos. Vejvanovský*, který byl ve službách olomouckých biskupů, byl neméně plodným skladatelem než Michna, s nímž bychom jej mohli snad nejlépe srovnávat. Známe od něho dosud na patnáct mší, řadu nešpor, offertorií, hymnů, „Magnificat“, „Tedeum“ atd., snad vše, co církevní hudba nabízela ke zkomponování pro slavnější bohoslužby. Víme již, že ve světské hudbě dovedl dobře svůj nástroj uplatnit; v církevní hudbě používal jako trumpetista i staršího druhu trubek a jiných starších nástrojů, na příklad zobcové flétny a p. Jeho známá církevní díla dokazují, že byl zdatným polyfonikem. Ve skladbě „Missa Salvatoris“ z r. 1677 dovedl na příklad z homofonního počátku vykouzlit kánon s polyfonní gradací. Jednotnost díla, jehož těžiště bylo zase ve sborových částech, dovedl zachovat i při nepatrném počtu sólových míst.

Jiným výtečným autorem druhé poloviny 17. století byl strahovský premonstrát *Jiří Meltzelius* (Meltzl, Melcl, Melzel i Möltzel), rodák z Horšova Týna (1624—93), jenž se na několika místech přičinil o povznesení kůrů v kostelích svého řádu, především však v premonstrátském kostele

⁴ V arch. v Kroměříži.

sv. Benedikta na Starém Městě v Praze. Zde mohl Meltzel uplatnit své dirigentské i skladatelské umění, neboť na Strahově se v té době zpíval jen chorál. Teprve od r. 1644 povolovali provinciálové o větších svátcích figurální mše, t. j. zpívané mše s průvodem nástrojů. Až novější doba si povšimla Meltzeliových skladeb, když totiž bylo objeveno v kroměřížském archivu několik jeho děl (7 mší, 2 nešpory, „Tedeum“, „Rekviem“). Dovedl zdařile a také již častěji využít homofonie, ačkoliv dobře ovládal i polyfonii, která v jeho díle také nechybí. Jeho snaha po lehčím kompozičním způsobu a technice snad byla úmyslná.⁵ Častější vedení hlasů v terciích ukazuje na vliv lidový. Benátský barok se opět projevuje ve střídání komplexu zpěvních hlasů, na př. ve mši sv. Gotfrida v šestihlasu a v obsazení pěti viol a čtyř trombonů. Jen v opakování frází je trochu rozvláčný. Zdá se, že Meltzel byl řádový hudební revolucionář, který mnohohlasým zpěvem a nástroji částečně vytlačil gregoriánský chorál. Ale zato zase použil ve vícehlasých skladbách i církevních tónin, které tak kontrastují s lidovými terciovými chody a s místy světštějšího rázu. Na konci svého života žil na Strahově.

Mezitím hostila opět Praha italského mistra Vincence Albricchiho, a to v letech 1682—90, tedy v první třetině druhého období baroka. Pocházel z Říma a byl původně dvorním kapelníkem v Drážďanech. V pražském křižovnickém klášteře se zachovala řada jeho offertorií, jakýchsi kantát a církevních hymnů, z nichž je patrné, že proti předchozímu benátskému způsobu, jemuž podlehl i Michna, objevila se u něho zřetelná novota: sólové partie, t. j. ariosní věty tvořily již samostatná čísla doprovázená varhanami. Sóla se sice vyskytovala i dříve, ale zapadala mezi jednotlivé sbory a bývala jen malým oddechem.

⁵ E. Trola, Česká církevní hudba v období generálbasovém, Cyril LXI, str. 4.

Na rozhraní 16. a 17. století byly u nás sólové skladby ještě dosti vzácné a jejich počet se nedá srovnávat se skladbami sborovými. Da capo arie se vyskytla až po roce 1700. Forma arie se tedy vytváří jen pomalu.

Podle výsledků bádání E. Troldy měli bychom příklad tvořící se trojdílné ariové formy v „Alma redemptoris“ z r. 1654 kněze Martina Oberspacha, u něhož je zřejmý italský vliv, patrně Caspara Cassatiho. Podobně jsou známy „arietty“ jakéhosi skladatele A. K. s názvem „Cantus germanicus“.⁶ Asi v týchž letech dochází k samostatné sólové formě u nás, jak dokazuje i Čech, člen augustiniánského řádu v Praze P. Jan Pecelius (1639–94) v motetu „De resurrectione Domini“ z r. 1666, jehož nesymetrická střední část je něčím mezi arií a recitativem. Peceliový skladby jsou celkem nestejně ceny. Jeho „Loretánské litanie“, napsané v Praze téhož roku, jsou méně výrazné ve srovnání s jeho nešporními žalmy. Rozumí polyfonii, motiv ovšem zpracovává hlavně v sekvencích. I Pecelius mísí kostelní prvky se světskými a možno zhruba říci, že je blízký Vejvanovskému.

Albrici patřil svou vkusnou melodikou škole římské, kdežto pětihlasé sborové skladby nebo díla s převahou dechových nástrojů nad nástroji smyčcovými jsou staršího data.

Stručné zprávy z druhého období baroka zaznamenávají některé významnější produkce kostelní. Přispěla k tomu návštěva panovníkova v Praze a ve velechrámu sv. Víta. Polychoričnost (vícesborovost) skladeb a obvyklý part trubačů dokazují, že skladby byly komponovány i provedeny podle benátského vzoru. Leopold I., jenž se také pokoušel komponovat, zastavil se podle těchto zpráv

⁶ Cassati byl kapelníkem v Novaře kolem r. 1658. Jeho skladba je spolu s mariánskou antifonou Oberspachovou v rukopise kroměřížského archivu, kde jsou rovněž skladby komponisty A. K. i Peceliový.

i v Kutné Hoře, kde si vyžádal opisy chrámových skladeb, které mu byly předvedeny. Neznáme však bohužel jejich autory. Roku 1672 zpíval rozšířený chrámový sbor u sv. Víta u příležitosti císařských jmenin mši pro 3 pěvecké a 2 trubačské chóry. Podobně i při položení základního kamene k rozšíření svatovítského chrámu dne 2. IX. 1673, kdy byla hrána neznámá mše a Tedeum, obojí pro čtyři sbory. V době moru, kdy se císař se dvorem uchýlil do Prahy, bylo provedeno v listopadu 1679 opět čtyřsborové Tedeum, při němž účinkovalo na dvě stě zpěváků a o kterém se prý účastníci vyjádřili, že něco podobného dosud neslyšeli.

E. Trola soudí, že toto slavné Tedeum snad bylo dílem Johanna Caspara Kerlla, jenž až do r. 1679 byl v Praze.⁷ Ať už byl autorem kdokoli, úspěch svědčí o vyspělosti a hudební úrovni, jež si nijak nezadala s Vídní.

Chorregenty klášterních chrámů byli v 17. a 18. století vždy řeholníci, neboť obstarávali i chorální zpěv při předepsaných církevních hodinkách (nešpory, laudy, matutinum atd.). Poněvadž ředitel kůru musel také komponovat, ať již z vlastní iniciativy nebo z nutnosti, patří dobrá polovina známých jmen církevních skladatelů těchto období kněžím, především řeholníkům. Poznali jsme také, že tendence klášterních řádů v hudbě směřovala původně ke gregoriánskému chorálu, který byl oficiálním církevním zpěvem. V šedesátých a sedmdesátých letech 17. století však proniká do všech církevních řádů dříve nebo později figurální hudba s nástroji, a to i do těch řádů, jež lpěly na tradici nejhouževnatěji. Představení klášterů sice ještě dodržují přísné liturgické předpisy, nakonec však novému hudebnímu proudu ustoupili. U františkánů se tak stalo r. 1673. Z let sedmdesátých známe již jména řeholníků,

⁷ E. Trola, Česká církevní hudba v období generálbasovém, Cyril, LXI, str. 57 a n.

kteří jsou regenschori-figuralis, to znamená, že řídili umě-
lou vícehlasou nástrojovou chrámovou hudbu. Tak tomu
bylo u minoritů, benediktinů a patrně i u karmelitánů.
U minoritů byl již v r. 1665 regenschorim P. M. Berka,
u benediktinů P. Prokop Bayer. Z minoritských skladatelů
objevil se v devadesátých letech P. Ferdinand Bernard
Artophaeus, kvardián a provinciál u sv. Jakuba v Praze,
jenž zemřel roku 1721 v Horažďovicích. Je autorem naší
nejstarší známé sólové kostelní skladby „Concertus de re-
surrectione“ z r. 1691, která byla upravena pro sólový so-
prán, dvoje housle, dvě violy a varhany. Jednohlas se
objevil i v jeho mši (a voce sola).⁸ Teprve po něm přišli
naši čeští autoři Dukát a Plánický. Jinak pracoval Arto-
phaeus ve svých skladbách obvyklou technikou.

Ačkoliv augustiniáni-poustevníci pěstovali ještě v 18.
století chorál, byl Jan Pecelius, kterého jsme již jmenovali,
členem právě jejich řádu. Šířily se také skladby světských
duchovních; ty však byly nejednou diletantské.

Velmi důležité místo měla hudba v řádu jesuitském,
s nímž barok tak úzce souvisí. A přece se zachovalo po-
měrně málo skladeb z jesuitských škol. Nejstaršími zná-
mými skladbami z jesuitského prostředí jsou dva žalmy
Bartoloměje Bulovského, současníka Michnova, a to z r.
1654 a 1657. Žalmy jsou psány pro šest vokálních hlasů se
střídavými kombinacemi skupin dvojích houslí a čtyř po-
zounů.⁹ Objevily se tu sice náběhy k lidovým motivům,
ale kompozice je celkem diletantská. Michny, který byl
jeho vzorem, nedosáhl nikdy. K ostatním příslušníkům
jesuitského řádu, kteří také komponovali, patří *J. B. Tolar*,
známý zatím jen svou mší, kterou měl ve svém archivu
Antonio Bertali, rodák z Verony, jenž byl od r. 1649 dvor-

⁸ Skladby v hudebním vědeckém ústavu university vratislavské.

⁹ E. Trola, *Česká církevní hudba v období generálbasovém*, Cy-
ril LXI, str. 3. — *Mše Bulovského v archivu v Kroměříži*.

ním kapelníkem ve Vídni. Na této mši (je uchována v kroměřížském archivu jako „Missa sopra la Bergamontea“) je zřejmý vliv Bertalioho, a to jak v polyfonii, tak i v neobyčejně velkém rozměru — jen Gloria má tři sta sedmdesát čtyři takty. Zdá se, že se jesuité věnovali spíše hudební výuce než vlastní kompozici. Svědčí o tom katalogy jezuitských gymnasií a seminářů, které uvádějí, jakým nástrojům se studenti učili. Aby byl kandidát přijat jako alumnus, musil znát hudbu. Pro žáky hudebně nadané byly i šlechtické nadace.

Z počátku však jesuité hudbě nakloněni nebyli. K zbožnosti měla vést modlitba, ne zpěv a varhany. Tak tomu bylo v druhé polovině 16. století. Proti hudbě, která byla v Čechách od dob husitských a českobratrských rozšířena, jesuitský řád nejprve bojoval, ale již po r. 1600 se objevila hudba v kostelích. Byla jen trpěna, ale záhy už také jako umění pěstována. Proto byl zpěv na jesuitských školách už od poloviny 17. století zařazen mezi řádné předměty. Ani jesuité si nedali v zemi, která byla odedávna hudební, svými nadřízenými předpisovat. Marná byla všechna kárání, že se při mši hraje na varhany a že řád provozuje figurální mše místo chorálu. Přes zákaz byly v Praze i v Olomouci pořízeny nové varhany a jesuitský generál Aquaviva r. 1584 marně nařizoval, aby byly odstraněny. Jakmile jesuité poznali, že lze kostelní hudby dobře využít k tomu, aby se kostel naplnil věřícími, bylo o hudbu a zpěv postaráno. Vyučovalo se zpěvu i nástrojům, i když snad ne se stejnou horlivostí ve všech venkovských kolejích. Pěstovaly se i divadelní hry, jak bylo zvykem v době humanistické. Při školských hrách se také zpívalo. Kolem r. 1700 máme zprávy z jesuitské koleje v Chomutově, že měla třicet instrumentalistů ovládajících hru na flétnu, hoboje, fagot, trubku a bicí nástroje. Denně se studovala církevní hudba, ale pěstovala se i světská. V Krumlově

bylo provedeno při jezuitské koleji v letech 1701—39 celkem čtyřicet pět her.

Již od druhé poloviny 17. století a zvláště intenzivně od dvacátých let 18. věku bylo pěstováno oratorium. Hlavně Praha, Brno a Bratislava byly místy jeho slávy. Oratorium se však dostalo i na venkov. Víme, že mu byla vymezena hlavně doba postní, kdy nehrála opera. Zdomácnělo na kůrech, neboť je provozovaly kostelní sbory, a stalo se téměř součástí bohoslužby, i když ve smyslu mimoliturgickém. Meditativní ráz oratorií vyhovoval baroknímu myšlení. Námětem v našich i italských skladbách tohoto druhu byla buď tragika Kristova utrpení, které způsobil lidský hřích, nebo vykoupení, někdy též události starozákonní jako předobrazy Nového zákona. Podobného biblického obsahu bývají i školské hry jezuitské.

Tak tomu bylo i na Slovensku, kde se na náboženských hrách podíleli jezuité spolu s piaristy. Na příklad hudební skladatel *Benedikt Slavkovský* († 1748), piarista v Prievidze, psal hry na latinské texty. Náboženské hry byly na Slovensku spojovány s církevními slavnostmi a procesími. Na Velký pátek před pašijemi se konal průvod: v čele byl nesen kříž, zpěváci zpívali žalmy, flagelanti se bičovali a před kostelem se zahrála scéna Kristova utrpení. Neobešlo se to bez barokní pompy a přehnanosti.¹⁰

Z melodramatu *P. Karla Pelikána*, člena řádu Tovaryšstva Ježíšova, známe jen text, v němž se duchovní obsah mísí s výroky klasických filosofů. Zato jeho kostelní skladba „Mutettum de sancta Anna“ atd. z r. 1685 pro pět koncertních a pět sborových hlasů s průvodem dvojích koncertních houslí, dvou koncertních viol, basy a varhan¹¹ prozrazuje, že v melodice byl mu vzorem Albrici. Byla tedy pozoruhodná

¹⁰ Srov. K. Hudec, Vývin hudobnej kultúry na Slovensku, Bratislava 1949, str. 41 a n.

¹¹ V archivu kroměřížském.

tím, že se přiblížila novějším hudebním směrům s oblejší melodikou, která získávala čím dále tím více místa. Jesuitských her bylo mnoho. Jejich tendence byla moralisující.

Jakmile figurální hudba přestala být jesuitům hudbou profánní, byl jí znamenitě doplněn lesk bohoslužeb. Jen tak si lze vysvětlit, že se u nás barokní hudba tak rychle rozvinula. Kdyby k tomu jesuité nebyli měli zvláštní důvod, nebyli by to nikdy připustili. Je ovšem jisté, že v jiných kostelích se figurální hudba uplatnila už dříve. Jesuitům bylo dovoleno použít nástrojové hudby jen o největších svátcích mariánských a řádových světců až od r. 1675. Svolení dal provinciální visitátor Mikuláš Avancini, jenž podlehl obecnému názoru, že bez trubek a kotlů není bohoslužba slavnostní. Není ovšem zcela jisto, zda se povolení týkalo doprovodu při figurálních mších nebo zda platilo jen pro fanfáry, které zněly při vstupu kněží k oltáři i během obřadů. Není ovšem pochyby, že nástrojům se v druhé polovině 17. století dostávalo v chrámech stále víc a více místa. Jediní augustiniáni-bosáci se přeli ještě v šedesátých letech tohoto století o figurální hudbu a dokonce o to, zda mají používat nového chorálu mediceského nebo dosavadního. Jinak byl gregoriánský chorál v té době již v naprostém úpadku; jeho pouhý jednohlas se zdál málo slavnostní.

Přesto se však příliš hlučná figurální hudba některým přísnějším řádům jevila přec jen poněkud profánní. Na Slovensku, kde se záhy rozmohla tato koncertantní baroková náplň, zvláště ve františkánských sídlech, byla omezena církevním nařízením z r. 1730 a připuštěna zase jen o velkých svátcích a slavnostech františkánského řádu.

Z církevních autorů z konce 17. století třeba vzpomenout piaristy *Vojtěcha Pelikána* († 1700), jenž byl proti Albricimu jednodušší v orchestraci, neboť nekřížil smyčce se zpěvními hlasy. Jeho jmenovec jesuita *Karel Pelikán*

působil v koleji v Brně a v Jindřichově Hradci. Skladby doktora medicíny *Jana Ignáce Fr. Vojty*, který komponoval v Praze na rozhraní 17. a 18. věku, neznáme. Důležití jsou však *Mikuláš František Wentzeli (Vencelius)*, kapelník svatovítského dómu, a *P. František Ludvík Poppe*, člen křížovnického řádu s červenou hvězdou, jenž patřil k prvním českým homofonikům rázu Lottiho, ovšem až v 18. století.

Polyfonikem byl však již jmenovaný *Mikuláš František Xav. Wentzelius, Wentzely, Vencelius (1643—1722)*. Pocházel z Čech a řídil nejprve kůr v Loretě a později u křížovníků; ředitelem kůru u sv. Víta se stal patrně r. 1690 a zůstal zde asi patnáct let. V předmluvě k vydání Venceliových církevních komposic „*Flores verni seu Missae V. cum Missa de Requiem et Salve Regina*“ z r. 1699 čteme, že tyto skladby jsou psány „stylo germanico-bohemico“¹², tedy v jakémsi německo-českém slohu. Mohli bychom se domnívat, že snad jde o zvláštní domácí sloh a že Itálie nebyla jediným naším vzorem. Ovšem tento „domácí“ sloh by se mohl vztahovat jedině na nepatrné odstíny, jimiž se skladby v „česko-německém“ prostoru lišily od italského vzoru. Základem zůstala italská benátská hudba. Jelikož u nás byly v té době známy i církevní skladby Antonia Draghiho „*Jephta*“ (1690) a „*Santa Cecilia*“, jehož opera „*La pazienza di Socrate*“ byla v Praze provedena r. 1680 téměř současně s jeho oratoriem „*La sacra lancia*“, lze si dobře ověřit právě na tomto Benátčanu jeho vliv na české skladatele, především na Vencelia. A přece přinesl náš skladatel proti skladbám Draghiho některé novoty, které se u nás uplatnily ke konci 17. století.¹³ Vencelius měl už

¹² Zachovány neúplně za minoritů v Čes. Krumlově, v Želivě a v hudebním ústavě university ve Vratislavi.

¹³ E. Trola srovnával dvě Draghiho mše z r. 1684, vyd. v DTOe, sv. 46, se skladbami Wentzeliovými. Viz česká církevní hudba v období generálního basu, Cyril LXI, str. 98.

4

samostatnější sólové věty a rozdíl mezi polyfonií a homofonií, která byla ještě v benátském slohu Draghiho ostře ohraničena, u Vencelia mizí. U Draghiho naopak střídala se spleť hlasů vzápětí s pouhou deklamací i třeba na jediném tónu. Vencelius byl také úspornější. Draghiho deseti-hlas snížil až na šestihlas. Je možné, že tak učinil z důvodů praktických. Okázalé církevní slavnosti, pořádané v Praze pro panovnický dvůr v době vídeňského moru, byly umožněny jen spoluprací četných pražských kůrů. Jinak však, jak vyplývá ze soudobých zpráv, neměl v letech osmdesátých ani svatovítský sbor velký počet zpěváků. Patrně se i počátkem 18. století, za Venceliova nástupce Gayera, poměry sotva zlepšily, neboť skladby pro více než šest hlasů byly na kůru již vzácností, Venceliovy „Flores verni“ měly i menší orchestrální obsazení. Čtyři koncertní a čtyři sborové hlasy byly doprovázeny dvojími houslemi, dvěma violami s generálbasem a třemi trombony (ad lib.) a autor sám připouštěl dokonce i rozmanité kombinace omezení (na př. ze všech nástrojů jen dvoje housle). Pracoval rád s malými notovými hodnotami, osminkami. Tento způsob se rychle šířil, podobně jako synkopy a tečkovaný rytmus. Jeho harmonie byla již pestřejší a znal i obraty septakordu, ač žil ještě v tradici církevních tónin (B dur s jedním b jako tónina lydická, d moll bez předznamenání jako dorská a pod.). Souhrnně lze tedy říci, že čeští autoři byli proti italským vzorům přec jen demokratičtější jak ve volbě prostředků, tak i po stránce technické. Ovšem homofonní věty nad polyfonií u Vencelia ještě ne zvítězily. Českost lze snad u něho spatřovat v tom, že na př. v latinských litaních k jménu Ježíš použil motivku vánoční písně „Narodil se Kristus Pán“¹⁴, což bylo tehdy ještě řídkým zjevem.

Skoro v téže době nebo jen nepatrně později se přihlá-

¹⁴ V křížovnickém archivu v Praze.

silu též Morava *Karlem Jos. Einwaldem* (Einwalt, též Einwaldt), varhaníkem dómu v Olomouci a v Hradišti. Tiskem vyšlo v r. 1720 v Hradci Králové jeho deset offertorií „Vocalis dialogus“. Již název — jakási rozmluva hlasů — charakterisoval skladbu. Jiné práce zůstaly v rukopise. Zato *Jakub Wachter* († 1741), v l. 1705—14 varhaník ve Znojmě a nato až do své smrti v Brně, patřil svou imitační technikou ještě k Fuxovi.

VRCHOLNÉ OBDOBÍ ČESKÉHO BAROKA PO R. 1700. CÍRKEVNÍ HUDBA

Hovořili jsme již o církevních komposicích po roce 1700. Tím jsme dospěli k vlastnímu thematu, k století osmnáctému. Ještě v prvním desetiletí tohoto století žila Praha, a tím i naše země, ve znamení benátské školy. Poznali jsme, že vrcholným projevem byla ještě mnohohlasá komposice, i když byl počet hlasů částečně omezen; pětihlas však nebyl vzácností. Komponovalo se na důmyslných kontrastech a dosud převládala polyfonie jako dědictví staré školy. V druhé polovině 18. století zbyla z ní však zpravidla už jen závěrečná fuga. Polyfonie se zdála být čímsi nadpozemským, nebeským. Jakmile však vnikly do církevní hudby prvky světské, což se stalo už v prvním desetiletí 18. věku, vítězila i světská homofonie, prostá věta. Ani benátská hudba nebyla bez jednoduchosti a nezavrhovala ji úplně. Nikdy se však nesnížila k banalitě. Všichni její přívrženci a následovatelé, tedy i čeští skladatelé, byli už svým založením vážnými církevními autory. Ariosní kostelní zpěvy měly obvyklé orchestrální předehry, dohry a mezihry, jež navzájem souvisely, nebo, což bylo ještě častější, doslovně se opakovaly (t. zv. ritornely). Benátská škola se také neobešla bez devisy. Byl to zvláštní útvar; po orchestrálním úvodu zahájil zpěvák počáteční thema jedním až dvěma takty, pak pokračoval orchestr a teprve po něm se znovu rozpředlo vlastní thema ve zpěvu. I u nás se tento zjev ve větší nebo menší míře ukázal.

Zdalo by se, že se snad objeví i větší barevnost partitury. Zprvu tomu tak nebylo. Smyčce hrály zpravidla part zpěvních hlasů nebo jej prostě nahrazovaly a žesťové nástroje jen zesilovaly zvuk. Jen v ritornelech si orchestr vedl zpravidla samostatněji. Teprve ponenáhlu se objevovala pestřejší zvuková paleta, totiž větší volnost ve vedení instrumentálních hlasů a ve využití sólových nástrojů. I tehdy však zůstala benátská melodika zdrženlivá, ač ne nevýrazná.

Našemu umění, především Praze a jejím vlivem i dalším místům a městům, byli itaľští mistři dobře známi a jejich skladby se hrály stále na kůrech. V 17. stol. proslul Marc' Antonio Ziani, u vídeňského dvora žijící Němec vlašské školy Johann Josef Fux, koncertní polyfonik, kolísající leckdy mezi polyfonním a homofonním vedením hlasů, někdy i ve prospěch druhého způsobu, dále člen vídeňské kapely Francesco Conti, význačný církevní skladatel rovněž žijící ve Vídni, a kontrapunktik Antonio Caldara, jenž udivoval svým šestnáctihlasým Crucifixus. Hlasovou mohutnost dovedl vystřídat nebo doplnit koncertantně vedeným sólovým nástrojem. Rovněž skladby Antonia Lottiho působily ve sborech efektním zvukem. Ale i u něho se již hlásily harmonické novosti, volně nastupující septakordy a p.

I jiní členové českého hudebního baroka se opírali o tuto školu. Skoro dvě desetiletí 18. století jí byla ovlivněna, neboť i Itálie se vymanila teprve počátkem 18. věku plně z nadvlády Benátčanů a ustoupila jižnímu umění neapolskému. Tak se starší i novější italský sloh mísil ve skladbách prvních dvou desetiletí této doby.

Koncem 17. století (r. 1684) se narodil *Josef Leopold Václav Dukát*, Moravan z Přerova, který může být důkazem, že se řádoví duchovní ve funkci ředitelů kůru dobře osvědčili. Působil v premonstrátském klášteře v Želivě,

kde také r. 1717 zemřel. Na jeho sólových kantátách se nesporně jeví italský vliv. Byly označeny jako „Cithara nova“¹ a věnovány r. 1707 opatu želivského kláštera Hlínovi. Doprovod hrály jen dvoje housle a generálbas. Pokud je známo, byly to první sólové kantáty českého autora, na něž měl vliv barokní italský skladatel Giov. Batt. Bassani (1657—1716). Bassaniho sólové kantáty pronikly totiž až k nám a rozšířily se na Moravě, především v Brně, za *Matyáše Frant. Altmanna*, který byl v letech 1682—1715 kantorem v Brně na Petrově a poslední tři roky ještě u sv. Jakuba. Měl jako chorregent i skladatel četné styky s Itálií. To dokazuje, že ani Morava nezůstala stranou světového hudebního ruchu a literatury, především církevní. Ale i v Čechách a na Slovensku najdeme v archivech díla Bassaniho, jenž se věnoval i oratoriu a světské opeře, baletům (suitám) a pod., a neméně ovšem hudbě církevní, především chrámové kantátě. V jeho skladbách se spojovala škola římská i boloňská, ač sám pocházel z Benátek. Po vzoru Bassaniově vyznačovaly se Dukátovy skladby také pathetičností a určitým neklidem a vzrušením. Známe jen některé jeho skladby, mše a „Pange lingua“; většina se ztratila.

Josef Antonín Plánický, narozený r. 1691? v Manětíně, pocházel z kantorské rodiny. S jmény Plánických se setkáváme v západních Čechách na rozhraní 17. a 18. století velmi často. Nedá se dobře zjistit, zda tu byl příbuzenský vztah, a byl-li, jaký. Ale jisté je, že se často věnovaly celé rody hudebnímu a kantorskému povolání. Je pak opravdu těžko říci, k čemu český učitel cítil větší lásku, zda k učitelství nebo k hudbě. Zdá se, že u mnoha byla hudba přec jen ve výhodě.

Z rodu Plánických byli už v 17. století známí: *Jindřich Timotheus Plánický*, správce školy v Bystrém (1668—77),

¹ V archivu v Želivě.

Rudolf Plánický, kantor a varhaník v Jílovém v letech 1697—99, *Václav Plánický*, kantor v Příbrami a počátkem 18. století v Lounech; v Berouně se hlásí r. 1725 *Karel Plánický*, *Jiří Václav* byl už od r. 1672 kantorem a varhaníkem na Kladně, kde působil dvacet pět let, o *Jaroslavu Plánickém* víme, že byl nejméně od r. 1681 kantorem a varhaníkem v Manětíně. Byl patrně otcem skladatele *Josefa Antonína*, na jehož rodiště lze soudit z jeho díla vydaného v Augsburgu r. 1723, kde se autor nazývá *Manetinensis*. Byly to arie s titulem „*Opella ecclesiastica seu XII ariarum nova idea exornatae*“.²

Plánický uměl latinsky a latinsky také napsal předmluvu k svému dílu. Též při komponování využil znalostí latiny pro správnou deklamaci. Stal se vychovatelem dětí hrabat Černínů, kde setrval po pět let do r. 1720. V posledních letech svého vychovatelského působení byl zde spolu s P. Guntherem Jakobem. Další zprávy o něm máme až po dvou letech, kdy se dostal do Freisingu v Horních Bavorsích, biskupského sídla a střediska dávné kultury. Velký význam měla tu na počátku 18. století biskupská kapela, obdoba českých šlechtických kapel i kapel jiných církevních hodnostářů. Plánický byl do ní přijat jako tenorista. Ke cti mu slouží a dokladem jeho skladatelské zdatnosti i obliby je, že mu byla, ač byl cizinec, svěřena kompozice opery (alegorické hry) k oslavě tisícího výročí založení biskupství, a to hned dva roky po jeho nastoupení. O skladbě není nic bližšího známo, ale zvýšený příjem i deputát svědčí o tom, že jeho nadřízení s ní byli spokojeni. Pak známe již jen rok jeho úmrtí, t. j. rok 1732. Lze jen litovat, že se jeho opera nezachovala. Zato nás uspokojuje sbírka „*Opella ecclesiastica*“ se sedmi sopránovými, třemi altovými a dvěma basovými ariemi s rozmanitým nástrojovým průvodem. Použil na př. varhan nebo cembala, dvo-

² V archivu Národního musea v Praze.

jích houslí a violoncella nebo violy, sólových houslí nebo hoboje a pod. Arie jsou da capo, některé s devisami a koloraturami. Instrumentální úvody, pokud se vyskytnou, jsou buď samostatné „sonáty“, nebo souvisí thematicky s arií. Jsou-li arie po harmonické stránce pozoruhodné, zaujmou nás dramatickým výrazem recitativy, jimiž arie počínají. Recitativy jsou doprovázeny cembalem nebo varhanami, vlastní arie pak nástroji. Dosud se vyskytovalo něco podobného jen u kantát. Sólový nástroj ovšem už nebyl novinkou. Text, který mluvil o konečnosti a pomíjivosti světa, byl čistě barokní. V recitativu své první arie Plánický zhudebnil píseň o marnosti světa z hesla sbírky „Vertumnus³ vanitatis in XXXI fugis musice delusus“ od cisterciáckého mnicha z Bavor *P. Mořice Vogta* (1669—1730), jenž se v Čechách aklimatisoval a působil dlouho v Plasech a Mariánské Týnici, kde komponoval. Myšlenky na smrt a symbol odumírání přírody lákaly barokní katolíky stejně jako evangelíky a pietisty. Rozuměli si vzájemně. Plánický i Vogt mají v sobě cosi jemného i aristokratického. Plánického noblesa je pochopitelná.⁴ Hudebně se ovšem arie těchto skladatelů v lecčems rozcházejí. V téže době byly vydány i jiné sbírky arií a poptávka po nich stále rostla.

Plánický složil i mnoho jiných církevních skladeb: litanie, Tedeum, requiem, moteta a pro Prahu i „musicu navalis“ jako hudbu k loďním procesím.

J. Racek objevil u Plánického náběhy slohu händlovsko-bachovského, ale zároveň uvádí, že se tyto rysy jeví vlastně už v polovině 17. století v Itálii a odtud že vnikají teprve počátkem 18. století do Německa.⁵ Jsme proto na

³ Vertumnus — bůh úrody, jenž měnil tvář podle ročních období; zde ve významu marnost. Český název by asi zněl: Proměnlivost marnosti v třiceti jedné fuze zesměšněná.

⁴ E. Trola, J. A. Plánický, Cyril LIX, str. 113.

⁵ J. Racek, Duch českého hudebního baroka, Brno 1940, str. 35.

rozpacích, zda je u nás jejich zprostředkovatelem přímo Itálie nebo druhořadě Německo. Je nesporné, že händlovské prvky — především pathos, polyfonní vedení hlasů, též i některé melodicko-harmonické chody — nacházíme u nás častěji od poloviny 18. století, ba i dříve. Bach měl nemalý vliv hlavně na varhanní tvorbu, ovšem i kompoziční technika jiných skladeb barokní doby má nejednou stopy jeho i Händlova vlivu. Mísí se ovšem stále s italizmy a pak i s ryze domácími projevy, takže k úplnému napodobení nedojde nikde. Už také proto ne, že protestantští skladatelé byli přece jen katolickému baroku trochu vzdáleni. Zdá se tedy, že Itálie, země čistě katolická, mohla u nás působit bezprostředně. Podobného názoru je i O. Kamper, jenž dovozuje, že severoněmecká škola budovala na protestantském chorálu, a tím si uzavřela dveře do katolických zemí.⁶

Dílo Mořice Vogta, jež jsme jmenovali, upoutá i svou předmluvou, z níž se dovídáme, že Vogt byl ve styku se znamenitými italskými hudebníky té doby, s Giov. B. Bassanim, G. Ottaviem, G. O. Pitonim a j. Bassani, který ovlivnil Josefa Leopolda Václava Dukáta, má u něho lichotivý přídomek „musicus melotheticus suavissimus“ (nejlíbeznější melodik); podobně i ostatní Italové. Rovněž německý skladatel Johann Kaspar Ferdinand Fischer, jenž působil v Ostrově na zámku manželky Ludvíka Viléma z Badenu, je pro něho „nostri aevi componista absolutissimus“, t. j. nejdokonalejší skladatel své doby. To proto, že nešlo již o skladatele staré polyfonie, nýbrž o modernisty. Fischer působil v Čechách v letech 1696—1716 jako známý církevní skladatel. Svými klavírními skladbami přiblížil se spíše francouzskému způsobu couperinovskému, kdežto v dílech varhanních hledal zvukovou plnost, která je typická pro barok. Proto také asi u nás zvítězil.

⁶ O. Kamper, Fr. X. Brixy, Praha 1936, str. 19.

Pouhé severoněmecké vlivy by byly u nás sotva zapůsobily a pronikly. A přece nás v té době naopak překvapí mnohé naše skladby, jež jako by se chtěly vyrovnat umění Bachovu.

Bližíme se již vrcholné fázi druhého období českého baroka. Město Nymburk, kde se narodil *Bohuslav Matěj Černoهورský* r. 1684, může být právem hrdo na svého rodáka. V něm se vykryštovalo pod vlivem světového baroka české umění, které vedlo ke zpřísnění celého slohu a které se ve své struktuře zbavilo barokních výstřelků. Jeho vytríbenost a uhlazenost pak už připomíná dobu předklasickou i klasickou.

Poznali jsme již autory, kteří pocházeli z rozvětvených skladatelských rodin. Stejně je tomu i u Černoهورského. Sledovati celý jeho rod není naším úkolem. Stačí si uvědomit, že v Čechách bylo již od konce 16. století mnoho hudebníků tohoto jména a že jejich příbuzenský vztah je pravděpodobně nesporný. Byli to hudebníci z povolání i diletanti. V Dobrušce byl r. 1624 školním mládencem *Jiří Černoهورský*. *Václav Černoهورský* byl od r. 1670 učitelem ve Mšeně, kde se narodil *Samuel Černoهورský*, pozdější kantor v Sezemicích (1676) a od r. 1678 v Nymburce. Jeho synové *Bohuslav Matyáš* a *Václav Hypolit* byli oba hudebníky, druhý byl prefektem hudby v jesuitském řádu v Kutné Hoře (1714) a v Hradci Králové (kol r. 1720). *Jan Černoهورský* z Pardubic působil jako varhaník již r. 1586. Jiní Černoهورští byli kněžími, někteří také kostelníky.

Náš *Bohuslav Matěj Černoهورský* (1684—1742) byl tedy kantorským synkem, takže nás nijak nepřekvapuje jeho hudební nadání a zaměření. A jako už několik členů z rodu Černoهورských, stal se knězem. Vstoupil r. 1703 jako novic do řádu minoritského u sv. Jakuba v Praze; zároveň byl posluchačem filosofie. Řeholníkem se stal r. 1710. Jako

klerik se mohl u minoritů dobře hudebně vyškolit. Mniši u sv. Jakuba provozovali slavné instrumentální mše, a měli proto velký sbor zpěváků a hudebníků. Poznali jsme již jméno kvardiána a provinciála P. F. Bernarda Artophaea, hudebníka a skladatele. S ním se Černoهورský ještě setkal. Nemalou příležitostí byly pro něho i kostelní varhany, které byly postaveny po r. 1700.

Protože se záhy projevilo jeho skladatelské nadání, byl poslán do Itálie. Vzájemný styk mezi pražskými a italskými minority nebyl novinkou, a tak byla i Černoهورskému dána příležitost seznámit se s italskou polyfonií. V Itálii, kde byl celkem čtyřikrát, jej nazývali „Padre Boëmo“. Hodnost magistra, patrně mistra hudby (magister musicae), získal ve Vratislavi r. 1723. Od r. 1739 byl ředitelem kůru u sv. Jakuba v Praze. Jinak z jeho života neznáme mnoho bližšího, není také jisto, zda byl ředitelem kůru v Padově a v Assisi. Zemřel ve Štýrském Hradci, vracel se z Itálie do vlasti.

Dnes je známo jen málo skladeb, které Černoهورský napsal. Stačily by ovšem k tomu, abychom Černoهورského prohlásili za vyspělého skladatele své doby. Toto torso se vysvětluje tím, že r. 1754 vypukl požár v kostele sv. Jakuba, při němž shořely i skladby Černoهورského. Řada skladeb je neprobádána v archivech v Německu, jako díla i jiných skladatelů té doby. Domněnky, že byl učitelem houslisty Giuseppe Tartiniho (1692—1770) v Assisi, nejsou bohužel doloženy. Podle Gluckovy autobiografie stýkal se tento německý skladatel s Černoهورským na týnském kůru a účinkoval spolu s ním asi v letech 1734—36. Zach a Tůma jsou prý jeho žáky; sotva se to však podaří dokázat. Naproti tomu je jisto, že působil na svého žáka Josefa Norberta Segera. Pokud jde o Tartiniho, bylo by se tak mohlo stát jedině v letech 1710—14. Snad nás může zajímat zápis v pamětní knize města Nymburka, podle

něhož poslal Karel VI. Černohorského do Říma, „aby se vědělo, zdali Bohuslav, čili tamního hlavního kostela Vatikánu varhaník, kunštovnější jest“.⁷

Černohorský, jak jsme již řekli, byl polyfonikem, a to polyfonikem benátského stylu. Stačí prozkoumat jeho skladbu „Laudetur Jesus Christus“ (Pochválen buď Ježíš Kristus), komponovanou vyspělou technikou trojího fugo- vého zpracování na daná themata, jež se nakonec spojují. Skladba je psána pro čtyři hlasy, které podporují smyčce a varhany. Patří k nejlepším skladbám Černohorského a není divu, že byla také vytištěna v tiskárně dědiců Labaunových, patrně r. 1729, když rok předtím byl papežským nařízením tento pozdrav zaveden v církvi. Z téhož roku je offertorium „Quare Domine irasceris“. Varhanní fugy, jichž známe sedm a jež se šířily tiskem i opisy, dokazují, že jejich autor byl varhanním mistrem. Jsou to naše nejstarší varhanní skladby, které známe. Jejich účín neselhává a jeví již náznaky klasicismu.

Neméně umělé je jeho moteto „Quem lapidaverunt“ s částí liturgického textu na sv. Štěpána, kde se líčí ukamenování prvomučedníka, a které dalo autorovi příležitost k tónomalbě daleko ne primitivní. Formou fugy napsal offertorium pro dvanáctou neděli po sv. Duchu. „Vesperae minus solemnes“, jedna z jeho dřívějších skladeb, ukazuje na vymírající útvar pětihlasého sboru. Proti tomu sólová skladba „Regina coeli“ se sólovým violoncellem a varhanami je psána v koncertantním koloraturním benátském slohu bez ariosní formy. V díle „Litaniae de B. M. V. Victoriosa“ (Litanie o P. Marii Vítězné) střídá polyfonii s homofonií a čtyři trubky zde koncertují slavnostně zase po benátském způsobu. Umělost je v tom, že vše vyrůstá ze čtyřtaktového základního ostinatního basu, který

⁷ J. Branberger, Český hudební barok, Československá vlastivěda VIII, str. 470.

se v motivku pětadvacetkrát na různém stupni opakuje a nad nímž se v rozmanitých obměnách nesou vokální i instrumentální hlasy. Litanie jsou skladbou protireformační v pravém slova smyslu, neboť byly psány r. 1720 k oslavě stého výročí bitvy na Bílé hoře.⁸

Přesto však není Černohorský osobností složitou. Starší barok u něho ustoupil novému údobí a učinil z něho mistra. E. Trola vyzdvihuje u Černohorského okolnost, že používal fugy z vyšších důvodů obsahových, nikoli jen gradačních a čistě formálních, tedy asi v témže smyslu, jako tomu bylo u Johanna Sebastiána Bacha, jenž rovněž vyslovoval své myšlenky umělými fugovými formami.⁹ Černohorský si k tomu volil i vhodné texty. Neméně zajímavý je názor o vzájemném vztahu mezi filosofickým zaměřením Černohorského a jeho hudební polyfonií. Názor minoritských kleriků, a tedy i Černohorského, ovlivněných filosofií Duna Scota,¹⁰ podle něhož se duševní a hmotné od sebe ostře odlišovalo, zapůsobil snad i na uměleckou činnost Černohorského. S tohoto hlediska bylo by možno vysvětlit jeho nekompromisní pojetí polyfonie, která mu byla jediným možným výrazem pravého náboženského slohu a smýšlení. Harmonii by snad bylo možno označit v tomto případě za výraz čehosi hmotného; vysvětlovalo by to, proč ustoupila do pozadí.¹¹ Přesto však není autor bez harmonické barvitosti. Co však je pro nás u Černohorského pro další vývoj nejdůležitější, je — podle Hel-

⁸ Litanie v Národním museu v Praze, tamtéž *Laudetur i jinde* v archivech, vydáno v České hudbě XXXVI, *Vesperae u minoritů* v Mostě, *Regina coeli* na Mělnice, vydala Česká hudba XXIII, *Quem lapidaverunt* — Strahov, *Quare Domine* — Želiv.

⁹ a ¹¹ Obé E. Trola, B. Černohorský, Cyril LX, str. 3 a 4.

¹⁰ Jan Dunus Scotus byl středověký scholastický myslitel 13. století, zakladatel t. zv. mladší františkánské školy filosofické. Hlásal voluntarismus, přednost vůle před rozumem, odlišoval vědu a víru, filosofii a teologii, ač neuznával, že by jedno druhému mohlo odporovat.

ferta — jeho melodická inspirace, která je značně bohatá, „melodická svěžest typicky česká se svou přirozeností proti německému umění současné doby spíše intelektuálnímu než citovému“.¹²

Z minoritů nebyl Černohorský jediný, kdo se věnoval hudbě a skladbě. *Česlav Vaňura* († 1736), dirigent svatojakubského kůru v Praze, byl rovněž členem pražského konventu. Je známo jeho dvanáct offertorií, vydaných v Praze r. 1731 s titulem „Cultus Latriae seu XII Offertoria Solennia“. Jeho krátké i slavnostní litanie „VII brevissimae et solennes Litaniae Lauretanae“, vydané tamtéž r. 1731, jsou psány v duchu doby s průvodem dvojích houslí a dvou až čtyř trombonů s tympany a varhanami.¹³ Byl rovněž výborným kontrapunktikem benátského typu. Bohužel je z jeho skladeb málo zachováno. Jeho melodika, technika i upotřebením žesťových nástrojů, trubek a pozounů, jež se dovedou rozezvučet ve fanfárách a dodat tak skladbě lesku, je tedy italská. Osobnost Černohorského jej však zastínila. Žákem Černohorského byl minorita *Josef Háza* († 1760), ředitel kůru u sv. Jakuba a pak v Mostě. Jeho skladby však dosud nebyly nalezeny.

Polyfonie Černohorského a jeho následníků podobně jako J. S. Bacha — tedy německého protestanta i českého ředitele katolického kůru — znamenala vrchol umění tohoto období, třebaže už nebylo jednostranné, ale zároveň i zlom, třebaže opět ne náhlý. Bach přežil svou dobu. Šel svou cestou a dosáhl vrcholu, z něhož se bylo možno poučit, nebylo však možno pokračovat tou cestou dále. Černohorský zemřel o několik let dříve, v době, kdy rovněž dohasínalo složité umění, aby ustoupilo lehčímu a hravějšímu předklasicismu. Zdá se, že Černohorský spěl od ho-

¹² VI. Helfert, *Průkopnický význam české hudby v 18. století* v knize *Co daly naše země Evropě a lidstvu*, Praha 1939, str. 217.

¹³ V archivu minoritů v Krumlově.

mofonie spíše ještě k polyfonii. Nástupce ve vokální hudbě neměl, zato však ve varhanních skladbách, v mohutných fugách¹⁴, které zněly na varhanách i v druhé polovině 18. století, měl své pokračovatele. Bezpečně to dokazuje jejich vysoká úroveň.

Právě varhanní škola Černoohorského, k níž patřil *Jan Zach* (1699—1773) nebo *Josef Seger* (1716—82), vyrůstala z domácí tradice, která u nás v jiných odvětvích většinou chyběla a která i zde o něco později zase zaniká. Skladby Černoohorského nás také přesvědčují, že se florentská reforma, která přinesla vítězství monodie, nedala provést naráz a všude. Polyfonie měla dost síly, odolávala a dovedla vytvořit ještě ve svém posledním období skladby životné a umělecky hodnotné, i když florentská *camerata* nazvala kontrapunkt (polyfonii) *drzou*, *lehou holkou*. Zde šlo ovšem především o světskou hudbu, z níž se teprve přejímalo zásadní stanovisko i do hudby církevní. Ta stavěla ještě v období vrcholného baroku obě kontrastní formy proti sobě i vedle sebe. I jiní důležití barokní komponisté, na příklad *Frant. Tůma* (1704—74) a ještě později *Frant. X. Brixi* (1732—71), vyrostli ze základu kontrapunktu Černoohorského.

Do přelomu 17. a 18. století patří jak věkově, tak umělecky český emigrant *Jan Dismas*, vlastně *Jan Lukáš Zelenka*. Narodil se v Louňovicích u Vlašimi, kde je v matrice zaznamenán jako den jeho narození 16. říjen 1679. Nabyl prvního vzdělání u svého otce Jiřího, jenž byl místním varhaníkem, později se vzdělával na jezuitské koleji v Praze. R. 1709 vzal jej do svých služeb svobodný pán Josef Ludvík z Hartigů a po roce jej už vidíme jako emigranta

¹⁴ Fugy varhaníka Černoohorského vyšly v *Museum für Orgelspieler*, Praha 1832, Pietsch, v *Ausgewählte Orgelwerke altböhmischer Meister* vydané O. Schmidem v Drážďanech i jinde; nejnověji Helfert v *Musica antiqua bohémica* sv. 3 a 12.

na drážďanském dvoře, kde byl kontrabasistou v tamější kapele. Z doby jeho působení v Drážďanech pochází nesporně řada skladeb psaných ještě v duchu vícehlasých církevních komposic. Dosvědčuje to na příklad mše G dur k sv. Cecilii se sedmihlasou dvojitou fugou v Qui tollis. Proto jej poslal saský král August II. do Vídně, aby se tu dále vzdělával u skladatele Fuxe, autora theoretického díla „Gradus ad Parnassum“ z r. 1725, na němž se učili a vzdělávali hudebníci skoro celého 18. století, i Beethoven. Ale Zelenkovi se dostalo ještě dalšího vzdělání. Přičinil se o to sám Fux v prosebném dopise saskému králi, jímž dal Zelenkovi nejlepší vysvědčení. Není tu bez zajímavosti věta, kterou doporučil Zelenku pro pobyt a studium v Itálii: aby se prý nenaučil dělat všechno podle jeho (t. j. Fuxova) vzoru.¹⁵ Tak se dostal Zelenka do Benátek, a tím byl dán jeho tvorbě určitý směr, patrně pod vedením Ant. Lottiho. Zelenka si všimal studia kontrapunktu s neobvyčejnou pílí a opisoval si i řadu skladeb ze 16.—18. století, které si pak s sebou přinesl r. 1719 do Drážďan.

Mezitím byl již Lotti od r. 1717 v Drážďanech jako operní dirigent a Zelenka se tam s ním ještě nakrátko stýkal. Zapadal však víc a víc do prostředí, které kolem sebe vytvářel hudební mecenáš princ Bedřich August. Chrámovou hudbu měl příležitost pěstovat jako dočasný zástupce *Johanna Christofa Schmidta* (1664—1728) a *Johanna Davida Heinichena* (1683—1729). Po jeho smrti marně čekal na místo dirigenta drážďanského dómu. Předešel jej *Johann Adolf Hasse* (1699—1783), odchovanec Itálie, významný skladatel a oblíbenec německého dvora. Zelenkovi nezbyvalo než ustoupit; získal alespoň titul dvorního skladatele a zvýšené služné.

Z důležitějších osob, s nimiž se Zelenka setkal, jmenujme alespoň J. J. Quantze, flétistu pruského krále Fridri-

¹⁵ Al. Hnilička, Jan Dismas Zelenka, Cyril XLI, str. 118.

cha Velkého. Dvůr znal dobře cenu Zelenkových skladeb. Zelenka však patřil mezi autority, jichž bylo v Drážďanech na dvoře Bedřicha Augusta I. i II. více. Tím, a snad také jeho osobní neprůbojností si lze vysvětlit, že byl zastíněn, zvláště jakmile se objevil u dvora J. A. Hasse. Ostatně nebylo ani dost dobře možné, aby v době, kdy Německo už žilo skladbami J. S. Bacha, kdy byl znám Händl a kdy Italoové nebyli poslední autoritou, dosáhl český emigrant téhož uznání. Zelenkovy skladby, které byly tištěny jen zčásti, poznaly v cizině hlavně Drážďany. Bylo totiž zvykem, že si vznešený mecenáš skladby ponechal. A přece Zelenku znal a uznával J. S. Bach, jenž pověřil svého syna Friedemanna Bacha, aby pořídil opis Zelenkova „Magnificat D dur“ pro chrám sv. Tomáše v Lipsku. Zelenka zemřel v době obsazení Drážďan Prusy, v neklidném roce 1745.

Zelenka vytvořil poměrně hodně skladeb: dvacet mešních komposic, šest neúplných bez Credo nebo bez Agnus, řadu jednotlivých mešních částí, tři rekviem, offertoria, moteta, dvě tedeum, dvacet litanií, mariánské antifony, žalmy, responsoria a lamentace pašijového týdne. Všechny zůstávají trvalou památkou jeho nadání a pile. Zvláště čtyřhlasá „Responsoria“ jsou neobyčejně působivá, jímavá a značně umělecké úrovně.¹⁶ Doprovod tvoří violy, pozouny, violoncello a kontrabas, místy pouhý varhanní generálbas. Lamentace a responsoria byly psány pro Drážďany r. 1722. Lamentace jsou skladby sólové. Vokální hlas kontrapunktuje s nástroji, slova hebrejské abecedy (Aleph, Beth atd.) jsou zkomponována v dlouhých melismatických řetězcích, ostatek má ráz recitativní. Responsoria jsou méně okázalá, nástroje v nich jen podporují zpěvní hlasy. Zde autor mohl uplatnit více náladové obrazy. Citová stránka vystupuje do popředí v „Caligaverunt“, „O vos omnes“ a j. a je podporována bohatou

¹⁶ V archivu universitní knihovny pražské (opis).

harmonii, zvláště sestupnou chromatikou. Polyfonie nastupuje spíše tam, kde je text méně výrazný. „Tenebrae factae sunt“ pojímá i dramaticky; vedle dynamiky a gradace, které mu byly vhodným prostředkem vyjádření, jsou zachycena Kristova slova sólovým ensemblem proti tutti vyprávěcího textu. Nezapomněl ani na zvukomalbu. Zmenšený septakord mu znamenal pocit hrůzy a strachu. Snažil se prostě vyjádřit smysl jednotlivých vět.

Jeho skladby bývají čtyř až pětihlasé. Mše mají propracované sbory, jejichž sólové části nebo i menší arie jsou ve vzájemném vztahu k celku. Ovšem barokní hudba se projevila i zde: delší mešní části mají neúplný text, slova se v různých hlasech mísí, skladatel používá i „štěbetavého“ parlanda, t. j. parlanda, které plyne v krátkých notových hodnotách. Benedictus již bývá sólové. Nás jako Čechy upoutá trojdílná arie G dur „Chvalte Syna Božího“ pro bas a orchestr, psaná na český žalmový text podle překladu Kralické bible.¹⁷ Snad byla psána pro České bratry v Drážďanech. Má pathos i zbožnost. Rozhodně svědčí o tom, že Zelenka na svou domovinu nezapomněl; vždyť skladeb s českým textem není v jeho době mnoho.

Církevními skladbami není ještě Zelenkova skladatelská činnost vyčerpána. Psal řadu světských děl, z nichž známe několik sonát pro dva hoboje a fagot, serenády, capricia a také taneční suity asi typu Vejvanovského, tyto nejednou s českou melodikou. Překvapí nás snad poměrně velké množství církevních skladeb, když Zelenka zastával místo ředitele kůru jen nějaký čas. Je si však třeba uvědomit, že duchovní moteta byla zpívána i při šlechtických produkcích a tabulích. Nemálo dobově pozoruhodné jsou i jeho intrády nebo pochody, komponované pro čtyři clariny (vysoké trubky) a bubny, které kladly na trubače jezdeckta nemalé požadavky.

¹⁷ Autografy jsou v drážďanských knihovnách.

Pro Prahu, kde meškal v r. 1723, napsal jeden koncert, symfonii, ouverturu a hypocondriu. Kantáta, tři oratoria a varhanní skladby byly jeho další tvorbou. Rozhodně na něho zapůsobil pobyt v Itálii. Frescobaldi a jeho následovníci měli v Zelenkovi pokračovatele, a to zvláště ve varhanních toccatách podobného typu, který pěstoval v Německu J. J. Froberger a J. K. Kerll. Vyznačují se figuracemi, které jsou často podloženy basovou prodlevou. V Zelenkových thematech varhanních fug a rovněž v jeho „Symfonii a 8 concert.“, t. j. pro 8 nástrojů, složenou k oslavám korunovace Karla VI. r. 1723, najdeme i ohlas taneční hudby. Jestliže andante této symfonie podobně jako tenorová arie Benedictus jeho „Missa 2a cum Credo, Sanctus et Agnus a 15“ (číslem 15 se rozumějí spolu vokální i nástrojové hlasy) jsou blízké Bachovu myšlení, začíná ouvertura z téhož roku 1723 allegrem, prozrazujícím spíše český ráz podobně jako druhý díl II. menuetu z „Capriccia G dur“.¹⁸

Za svého pobytu v Praze napsal ke korunovačním slavnostem kromě jmenované symfonie a ouvertury důležitý melodram či spíše jakousi hudbu k činohře „Sub olea pacis et palma virtutis“ (Pod olivou míru a palmou statečnosti). Melodram se uvádí také s názvem de Sancto Venceslao¹⁹ a byl jím oslavován Karel VI. jako dědic české koruny svatováclavské. Skladbu provedli tehdy mladí šlechtici. Italská koloratura a barokní rytmika se mísí s prostší melodikou, která střídá prvky italské s českými. Nezapřel se tedy u italského odchovance domácí původ.

¹⁸ Několik vět capriccia i koncertu G dur otištěno O. Schmidem v Musik am sächsischen Hofe sv. 6. Concerto, Sinfonia, Hypochondria jako opis v archivu pražské konservatoře.

¹⁹ Partitura v zemské knihovně v Drážďanech, text v universitní knihovně v Praze.

Srovnáme-li arie jeho oratorií, na př. z díla „Gesù al Calvario“ z r. 1731 s dřívějšími ariemi, jako třeba „Recordare“ pro sólový hlas, violu a hoboje, objeví se různost pojetí i stylu. Zde se jeví Zelenka jako nesmlouvavý kontrpunktik, v oratoriu však již jako skladatel nového lehčího italského slohu. Tuto změnu slohu kompozice způsobil asi změněný hudební vkus na vedoucích místech v Drážďanech. Zelenka se přizpůsobil. Ale přesto má celkem blíže k Bachovi, Händlovi a Telemannovi než Černoهورský, ač nebyl nikdy tak složitý. Proti Plánickému dovedl zase Zelenka lépe stmelit části recitativní s ariosními místy, což se projevilo už v melodramu „Sub olea pacis“, kde jsou ostatně i harmonické obraty ovlivněné Lottim.

Pod dojmem této alegorické opery, či spíše oratoria, nebo dokonce melodramu složil o dva roky později Caldara za svého pobytu v Praze své svatováclavské oratorium. Hlavní město Čech poznalo u křižovníků s červenou hvězdou i jiné Zelenkovo oratorium, jeho „I penitenti al sepolcro del Redentore“²⁰ (Kající u hrobu Spasitele), a to dva roky po jeho vzniku, r. 1738. Bylo složeno na slova básně St. Pallaviciniho: král David, sv. Petr a Máří Magdalena činí pod křížem pokání a rozjímají nad svými hříchy. Zelenka se v tomto díle hlásí již zřejmě k novému směru, ke škole neapolské. Křižovníci však nebyli první, kdo opustili — alespoň na čas — vídeňsko-benátské oratorium a připustili novější formu skladby homofonní a skladby s lehčí italskou rytmikou, v níž se monodie zříká polyfonie. Předěšli je jesuité v Klementinu, kteří provedli již r. 1734 u sv. Salvatora oratorium „S. Elena al Calvario“

²⁰ Tamtéž r. 1736. Ze Zelenkových prací vydáno u Breitkopfa a Härtla několik mší, dále Magnificat, Salve Regina u Bayera v Langensalze, Caligaverunt a z Responsorií v České hudbě 1932; Jerusalem convertere též s německým textem u O. Schmida, Langensalza. Tamtéž i „Weinachtsgesang“.

od Leonarda Lea. Jesuité tedy neustrnuli na dílech italských autorů benátského typu, jak je charakterisovala doba vlády Karla VI., kterou reprezentují skladatelé Caldara, Conti, Porsile a také Fux. V Praze se oratoria těchto komponistů spolu s díly Lottiho a j. provozovala intenzivně hlavně v letech 1720—45. Po Leovi následovali u křižovníků i další Neapolitáni, Francesco Feo a Niccolo Porpora. Tím se však již ocítáme v letech čtyřicátých.

Stejně jako opera slavilo i italské oratorium v té době pravé triumfy. To vše patřilo k baroknímu prostředí. Lidské oko i ucho mělo být uspokojeno v divadelním hledišti; náboženský člověk baroka hledal obdobu v duchovních oratoriích. Nebyla typicky katolická, znal je i protestantismus. Křižovníci s červenou hvězdou u sv. Františka na Starém Městě pražském se o ně zasloužili nejvíce. Zejména se líbilo Contiho oratorium „Il David perseguitato“ (Pronásledování Davida) z r. 1723, které bylo v Praze provedeno v letech 1730 a 1743.

Zelenkovo oratorium „Kajícníci“ dovedlo postavit hudebně proti sobě v různé náladě tři biblické osoby. Těžiště tkví v lyrických rozjímavých ariích trojdílné formy a b a. Orchestrální aparát, s kterým autor pracuje, není velký: smyčce, hoboje a flétny doplněné violoncellem, fagotem a lesními rohy. Přes italský vkus dokazuje schopnost zdravě soutěžit se svými partnery. Z jiných italských autorů byli provedeni ve čtyřicátých letech Nicolo Porpora (oratorium „Gedeon“) a Giuseppe Gonelli („Stabat Mater“). Hrála se tedy v Praze často i oratoria, jak je přinášela neapolská škola. To vše souvisí se soustavným vnikáním lehčího hudebního slohu do našich zemí, a to v první polovině 18. století ještě ne tak zjevně, spíše se starším slohem benátským a ovšem i vídeňským, pak stále jasněji a zřetelněji.

Prvky nového slohu se tedy jeví i na Zelenkovi, ač Cal-

dara, Conti i Porsile ještě převládali. J. A. Hasse přišel s výraznými recitativy a melodikou, nepracoval jen polyfonickými větami. Snažil se i v oratoriích, jichž zanechal na sto, zachytit v recitativech situaci a v ariích vystihnout duševní stav osob. V líbivosti a povrchnosti nezašel nikdy tak daleko jako praví příslušníci neapolské školy. Už r. 1734 provedli jesuité u sv. Salvatora oratorium „S. Elena al Calvario“ od Leonarda Lea, jednoho ze zakladatelů neapolského směru. Zde se ovšem už hlásil nový sloh se všemi důsledky, i když ještě v počátečním kvasu: melodická linie s jednodušším doprovodem, bohatší rytmická stránka, kontrastující motivky, housle, které se v kantiléně rozezpívají spolu se zpěvním hlasem, štěbetají ve figuracích, líbivé sexty nebo tercie, které ani v houslích, ani v hobojích nemohou chybět. Ve vzrušených místech operního nebo oratorního recitativu je harmonie podložena zmenšenými čtverozvuky. Vzrušení bývá charakterisováno i nástroji: fortissimem dechů nebo tremolem smyčců, které vyjadřují ohlas čehosi hrůzného, neobyčejného a děsivého.

Zelenka ovšem ještě nešel tak daleko. Mohlo by se u něho spíše mluvit o kompromisu, který není bez novot. Nebylo myslitelné, že by po Leově oratoriu, které zaujalo Prahu novým stylem, zvláště melodikou, bylo možno přijít s oratoriem starého typu. Zelenka ještě pracuje imitacemi, které opět měly znaky benátské školy, zvláště A. Vivaldiho, ale i Scarlattiho, Duranta nebo Hassa. I Zelenka se snažil vystihnout náladu a projevy osob. Nebyl to již benátský orchestr s mohutnými žesťovými nástroji; stačil prostší aparát. Někdo snad namítne, že u něho ještě není osobitého českého projevu. Nežádali bychom příliš mnoho na skladateli, který píše naše první oratoria? Ostatně Zelenka je proti svým vzorům jednodušší, českému myšlení a skoro možno říci lidovému cítění bližší. Jeho konserva-

tismus, vyvěrající z lidové tradice, znamená vlastně souvislost s nešťastnými dobami pobělohorskými, říká J. Racek.²¹

Zelenka měl svého ctitele a pokračovatele. Byl jím *Šimon Brix*, podle zvláštního zápisu v matrice „musicus obzvláštní“. Patří mezi poslední barokní skladatele, kteří až do dna vyčerpávají vše, co mohutného, brilantního i pathetického tento malebný sloh přinesl.

Se jménem Brix se setkáváme v hudebním životě již koncem 16. století; první Brix byl kantorem v Rokycanech. Asi o sto let později se objevuje *Jindřich Brykčí*, krčmář a krejčí ve Skalsku, ale od r. 1692 také „školní mistr“ ve Dřísech. Jeho bratr *Jan* byl otcem Šimona Brixho, jenž se narodil ve Vlkavě r. 1693. Šimon studoval práva, ale nedokončil je. Víme jen, že se stal r. 1727 kantorem a ředitelem kůru u sv. Martina ve zdi na Starém Městě v Praze a že po osmi letech jako dvaadvacetiletý umírá.

Šimon Brix byl znám jako skladatel už od r. 1722, kdy složil hudbu k svatojanským slavnostem. Z jeho rozsáhlého díla zůstalo sice jen torso, ale i těchto několik skladeb je skvělým dokladem jeho umělecké vyspělosti. Ačkoli jeho znalosti kontrapunktu, proplétajících se a imitujících hlasů i dovednosti fugy jsou dokonalé, přece nezapomíná na homofonní věty, kterých dovede využít nejen jako prostého oddechu ve spleti hlasů, nýbrž i jako tvárně se nesoucí spojovací linie. Tak u něho nacházíme vedle radostných sborových koloratur a polyfonie v „Regina coeli“, vedle bohatého koloraturně barokového „Alma“ pro sólový bas nebo jásavého „Tedeum“ také skromnější homofonní věty v latinských litaniích k Janu Nepomuckému (D dur). K tomuto psal i hudbu pro lodní procesí („musica navalis“). Nejmhutnější skladbou, jejíž plná

²¹ J. Racek, *Duch českého hudebního baroka*, str. 36, a srov. týž, *Česká hudba I*, Praha-Brno 1949, str. 92.

sborová polyfonie je vystřídána sóly s nádherně pracovaným orchestrálním doprovodem, je jeho „Magnificat“, skladba, kterou lze právem srovnávat s podobnou skladbou J. S. Bacha. Jestliže jsou některé jeho skladby celkem podružné — na příklad „Graduale pro sacra nocte“ s doprovodem pouze smyčců a varhan nebo jednohlasý, smyčci figurovaný sbor „Cantus adventualis“ z r. 1731 —, mají zase jiný význam: Šimon Brixi se jimi připojuje k těm, kteří nezapomněli na kompozici českého textu. První skladba je parafrází staré vánoční písně „Narodil se Kristus Pán“ a druhá rorátní písně „Vesele zpívejme“. Také v jednom Kyrie a Gloria použil pro fugu českého thematicu; byla jím stará literátská husitská píseň „Nastal nám den radostný“.

Barokní dobu, která ráda dialogisovala a po případech dramatisovala biblické příběhy i lidová vyprávění, dobu, která se snažila podchytit věřící architektonickými dekorativními prvky i malbami, jak je přinášeli Dienzenhofrové, Brokoffové, malíři Brandl i Rainer a čeští hudebníci, tuto dobu zachytil Š. Brixi v tříkrálovém offertoriu „Reges de Saba“, které je zachováno s českým textem „Slyš pak, ty národe“.²² Po orchestrální předehře oznámí hlasatel, že se blíží průvod tří mágů. Vyvolá jásavé fugato sboru, které vyzývá všechen lid, aby šel vstříc královskému průvodu. Pak se králové se svými dary jeden po druhém představují, avšak trochu operně a barokně. Malý orchestr, složený z flétny, smyčců, clarin a tympanů s generálním basem, podpírá i ozdobuje skladbu.

Š. Brixi nezůstal s touto myšlenkou osamocen; poznáme ještě jeho nástupce. Dialogisace a dramatisace církevních

²² V archivu nymburském i jinde. Jiné uvedené skladby v Národním museu v Praze (Tedeum i j.), na Mělníce (Alma, Cantus adventualis, Offert. pro sacra nocte), u křížovníků v Praze (Litanie svatojanské, Magnificat) i jinde.

textů není totiž ojedinělá. Benediktin *P. Gunther Jacob* zdramatisoval offertorium „pro Dominica Palmarum c moll“, t. j. pro Květnou neděli, ovšem nikoli s textem liturgickým, nýbrž tak, že v něm Kristova slova k apoštolům v Getsemanské zahradě, aby bděli a modlili se, doprovází slovem *Vae, vae* (běda).²³ Doklady dialogisace rázu dramatického najdeme i později, zvláště v pastorelách a počátkem 19. století v offertoriu Faulhaberově, o němž budeme mluvit později. Podobná dialogisace církevních textů se objevila již o něco dříve u některých francouzských skladatelů, na příklad u Bouzignaca v první polovině 17. století a pak ve francouzských vánočních zpěvech „noëls“, jejichž původ, tak jako našich pastorel, je vlastně lidový.

Václav Gunther Jakob (též *Jacob*), žijící v letech 1685 až 1734, byl od r. 1710 řádovým benediktinem, kdy přijal jméno *Gunther*. Později se stal varhaníkem u sv. Mikuláše na Starém Městě v Praze. Z jeho četných mší a offertorií — obou napsal asi po třiceti —, gradualií, kterých složil na čtyřicet, a litaní i oratorií je dnes znám jen nepatrný zlomek. Jeho široce založené *Tedeum*, které bylo závěrem velkého žalmového díla z r. 1714, pracuje dramatickými kontrasty, střídá sborové a sólové partie v duchu benátsko-římském, ale zřiká se polyfonie. Zato *responsorium* „*Tenebrae triplex*“ ukazuje zase snahu po barokním tónomalebném líčení, když hudebně popisuje zemětřesení několikerými repeticemi jednoho nebo dvou tónů ve všech hlasech. Sborů i sól použil pro vyprávění, basistovi však ponechal slova Kristova. Přenesl sem tedy *usus pašijový*.²⁴ Měli bychom se ještě zmínit o několika jiných skladatelích;

²³ Archiv kláštera v Leubos. Srov. E. Kirsch, *Die Bibliothek des Musik. Instituts bei der Universität Breslau*, str. 44 a n.

²⁴ Obě skladby byly otištěny nově v *Prager deutsche Meister*, vydal Veidl, Liberec 1943.

někteří z nich se věnovali výhradně hudbě církevní, jiní i komposicím světským. Dlabač připomíná církevního skladatele a varhaníka v Pelhřimově *Tomáše Svobodu* († 1727) a „velkého kontrapunktika“, Nymburčana *Jana Theila* († 1724), jehož skladeb si prý vážil Leopold I. Oba žili vlastně na konci 17. století. Při zrušení kláštera sv. Michala podlehly zkáze četné kánony *Jos. Scherbauma*, člena řádu servitů z první poloviny 18. století.

Že byly české skladby alespoň z části rozšířeny, k tomu přispěly tiskárny Labaunova v Praze a Jana Tibelky v Hradci Králové.

Evangelická církevní hudba nemohla být v té době v Čechách pěstována; zato na Slovensku nutno připomenout varhaníka *Jána Francisciho* (1691—1758). Pocházel z Banské Bystrice, kde byl jeho otec kantorem a varhaníkem. Po něm nastoupil r. 1709 službu při tomto německém a maďarském evangelickém kostele. Byl však zároveň varhaníkem u jezuitů. Byl více méně samouk. Zabýval se studiem Matthesonových spisů a dopisoval si s autorem. Mattheson mu za to věnoval chvalořečnické místo ve své „Ehrenpforte“ (1740). Po několika cestách a krátkém působení v Bratislavě (1733—35) se trvale usadil jako varhaník ve svém rodišti. Psal arie a kantáty, které se však nedochovaly. V první polovině 18. století byl v Banské Štiavnici *Jan Josef Richter* varhaníkem i komponistou. Zatím co na domácí půdě vyrůstali nemálo významní skladatelé katolického kultu, za hranicemi v Německu odumírají čeští exulanti. Redakcí „církvě české žitavského kantora“ *Jana Bohumila Millera* (Myllera) vydán v Žitavě r. 1710 luteránský zpěvník „Poklad zpěvů duchovních“. *Václava Kleycha* též *Gleycha* „Kancionál evangelický“ byl vydán v Žitavě r. 1717, 1722, 1727, znovu v Lipsku 1737 a v Praze 1784, 1819 a 1820 a dopravován do Čech tajně ve špalíčkovém, t. j. malém vydání. Podobně se tak dělo

s nekatolickou biblí. Luteránské zpěvníky první poloviny 18. století, vydané ve vyhnanství v Německu, jsou jen důkazem, jak se v té době přejímají cizí písně a jak vlastní hudební život ochabuje. Zejména zpěvník českého pietisty *Jana Liberdy* „Harfa nová na hoře Sion znějící“, vydaný v Lubně r. 1732 a 1735, má už značně německý ráz a četné písně přejímají obecnou notu německou.

VI

NÁSTUP TŘETÍHO OBDOBÍ ČESKÉHO HUDEBNÍHO BAROKA

Kostely v Čechách i na Moravě, světské i řádové kruchty, šlechta i měšťané toužili po všem nejnovějším. Proto se k nám dostalo neapolské umění poměrně záhy. Zprostředkoval je u nás už v r. 1717 hrabě Štěpán Kinský a svatovítský kapelník *Krištof Gayer*, který zakoupil mnoho hudebnin pro dómský kůr. Také člen řádu milosrdných bratří *Jan Michal Švanda* přivezl z Říma do Prahy nové skladby. Tak se octli ve svatovítském archivu Italové Al. Scarlatti, Leonardo Leo, O. Durante, D. Sarri, G. A. Pergolesi, N. Porpora i jiní. Jsou důkazem neapolského vlivu na hlavní kůr. Ovšem benátská melodika byla u nás hluboko zakořeněna právě tak jako polyfonické vedení hlasů, takže u nás nastalo po r. 1720 míšení obou vlivů, které je někde rychlejší, jinde pomalejší. Kostelní hudba však dostává beze sporu hybnější, lehčí a veselejší ráz.

Jmenovaný svatovítský kapelník *Krištof Karel Gayer* († 1734), nástupce Wentzeliův, je polyfonikem ve svém „Regina coeli“ stejně jako v „Requiem“, kde se nezřekl ani imitací, ani kánonů.¹ Tři trombony vede ještě se zpěvními hlasy benátským způsobem. Novým slohem byl tedy má-

¹ Requiem v Národním museu v Praze, Regina coeli u křižovníků v Praze. Obě skladby vydány, z Requiem jen část, v Prager deutsche Meister 1943. — Je nemálo pozoruhodné, že počátek altového nástupu v Dies irae tohoto Requiem je shodný s úvodem Gluckovy předehry k Ifigenii v Aulidě. Shoduje se i tónina. Zdá se, že se mladému Gluckovi jako zpěváku u křižovníků v době studií vryl tento motivek silně v paměť a že ho později upotřebil.

lo ovlivněn, i když jej v dómu počal pěstovat. Snad jej k tomu přiměl spíše hrabě Kinský. Zato se k novému stylu přihlásili plně jiní dva komponisté: Brenntner a Reichenauer.

Josef Jan Ignác Brenntner působil v Praze v prvních desetiletích 18. věku. Roku 1717 vyšla tiskem jeho „Offertoria solleniora, op. 2“. Kromě jiných chrámových skladeb, které dnes neznáme, zkomponoval dvanáct arií s názvem „Hymnodia divina“,² které přinesly nový výraz a připravily nový předklasický sloh, v němž jsou již zárodky pozdějšího „mozartismu“. Základní italská melodika je velmi svěží. Jeho triové komorní sonáty, tištěné roku 1720 v Praze, nepodařilo se dosud vypátrat. Brenntner předhlonil částečně dobu a měl vliv na Josefa Myslivečka.

Asi v téže době jako Brenntner žil v Praze *Antonín Reichenauer*, člen kapely hraběte Morzina. Jinak je o něm právě tak málo známo jako o předešlém. Vyšel vlastně z ovzduší, které se vytvořilo kolem Caldary. Sborové věty spojoval s vokálními, střídal zprvu polyfonii s homofonií, ale později se u něho již jeví vliv Duranta, Sarriho a j. Jeho osm offertorií³ jasně ukazuje už Neapolitána. Jsou živá, tematika vokální a instrumentální je už odlišena, housle už dostávají svou figurační funkci. Reichenauer napsal i životná offertoria pro sólový soprán a menší orchestr. Volí vůbec menší orchestrální prostředky.

Od čtyřicátých let vzrůstal vliv neapolské hudby. K přívržencům patřil i pražský křižovník s červenou hvězdou Michael Augstenberger.

K rozvoji církevní hudby u nás přispěla nemálo důležitá událost, beatifikace Jana Nepomuckého, t. j. prohlášení za blahoslaveného r. 1721, a pak kanonisace tohoto zem-

² Offertoria solleniora v kapitulní knihovně pražské, Hymnodia divina v Kvasicích.

³ Archiv Troldův, nyní Národní museum pražské. Čtyři offertoria vydána v Prager deutsche Meister.

ského patrona. Při zakončení beatifikačních slavností 29. srpna 1721 byla provedena mše neapolského skladatele Manciniho. Prohlášení za svatého se stalo v Římě 19. března 1729 a Praha je oslavila ve dnech 9.—16. října téhož roku. Od královské korunovace r. 1723 neviděla Praha nic nádhernějšího. Hlavní město se zaskvělo leskem, který poskytly nejen řády prelátů, biskupů a kanovníků až po nejnižší duchovenstvo, nýbrž i česká šlechta, která se postarala o velkolepou slavnost, jako by chtěla navzdory vídeňskému dvoru ukázat, že i ona je schopna uspořádat a nést výlohy za nejokázalejší ceremonie. Pro hlavní církevní slavnost u sv. Víta zvolena Caldarova mohutná „Missa sanctificationis sti Joannis Nepomuceni“ s koncertními nástroji, které podmalovávaly zpěvní sóla, zápasíce s nimi o prvenství. Praha si vzala příklad z nádherných oslav korunovace Karla VI., jež byly ještě v živé paměti, i ze skvěle provedené Fuxovy opery. Snažila se usilovně o něco podobného.

I když zde měly význam především důvody náboženské, je jisté, že působily i zřetele jiné. Ani známý hrabě Špork, který byl svobodným zednářem, nezůstával stranou a podporoval svatojanský kult především umělecky. Jar. Vlček⁴ líčí v literárních dějinách pražské slavnosti takto: „Vše, co osmidenním slavnostem mohlo dodat vnějšího lesku, shromáždilo se do Prahy. Sta a sta venkovských procesí se svými faráři, korouhvemi a muzikami přibýlo do hlavního města; statisíce poutníků a účastníků spěchalo na Hradčany; duchovenstvo, šlechta, úřednictvo za veřejných hostin lidových, pod slavobranami, za hudby, osvětlení, ohňostrojů, za hukotu hmoždířů a děl, za kázání českých, německých i latinských po celý oktáv zůstalo pohromadě. U sv. Víta denně slouženo přes čtyři sta mší, u hrobu nového světce v těch dnech přijímalo přes

⁴ Jar. Vlček, Dějiny české literatury II/1, str. 6, Praha 1898.

dvě stě tisíc lidí. A právě tolik zlatých sešlo se na jeho skvostný nový hrob stříbrný.“

Tamtéž se poukazuje na to, že barokní výtvarné umění slavilo triumf v r. 1714, kdy byly skončeny sochařské práce na výzdobě starého Karlova kamenného mostu sochami a sousošími svatých a světic. I tehdy se již všichni zúčastnili — šlechtou a duchovenstvem počínaje a konče měšťany — sbírek na dokončení tohoto monumentálního uměleckého díla. Ferdinand Brokoff, klidný ve svém pojetí uměleckém, a Bernard Braun, ovlivňovaný italským směrem berniniovským, závodili spolu při této výzdobě. I tu se spojila domácí práce s italským vzorem — přesná obdoba hudby. Sousoší sv. Barbory, které vyniká posvátným klidem, sousoší Markety a Alžběty i plastický sv. František Xaverský sochaře Brokoffa závodí o primát s dramaticky vzrušeným sousoším sv. Luitgardy, jež snímá mrtvé tělo Kristovo s kříže, mistrovským to dílem z dílny Braunovy. A typická socha sv. Jana Nepomuckého na Karlově mostě, na náhrobku sv. Jana i jinde v českých zemích a rovněž i v cizině má být spoludílem Brokoffova otce Jana a Mat. Rauchmüllera.

Svátek sv. Jana připadl na nejkrásnější dobu, do jara plného vůně — na 16. květen. Nejen Hradčany, ale celá Praha se oslavy účastnila. Na Vltavě se konala za večera při záři mnoha světél lodní procesí se zpěvy a s doprovodem orchestru; tento zvyk se uchoval i při jiných slavných dnech. Pod kamenným mostem stála kaplička sv. Jana, k níž mířila lodní procesí. Podle dochovaných zpráv konala se procesí po nešporách a zpívány byly litanie s velkonoční mariánskou antifonou „Regina coeli“. Jako doprovod sloužily žesťové nástroje a kotle. Z let 1739 a 1752 máme zmínku o nových litaních svatojanských a „Regina coeli“ od Jana Zacha. V letech 1758 a 1760 byly premiéry podobných skladeb od F. X. Brixiho.

Tento benátský způsob osvětlených gondol, přenesený ovšem do střízlivější Prahy, zavedli křižovníci s červeným srdcem. Trval až do r. 1783, kdy zanikla procesí i řád a rok nato i kaplička a ostrůvek, které zničila povodeň.

Řada barokních skladatelů se svým tvůrčím podílem zúčastnila na českých i latinských svatojanských litaních, svatojanských hymnech, kantátách i jiných skladbách k oslavě světcově. Zmínky si zaslouží alespoň Tedeum, které složil ke kanonisaci sv. Jana r. 1728 známý již *František L. Poppe* († 1730), člen řádu křižovníků s červenou hvězdou. Ale i po kanonisaci bylo napsáno mnoho skladeb ke cti světcově, od velkých kantát až po písně skoro jarmarečního rázu, kterými hýří především druhá polovina 18. století. Mezi skladateli jsou nejen Češi, nýbrž i Němci a Italové. Byly to především vložky do jezuitských svatojanských her, jindy moteta, litanie nebo církevní skladby s pouhým titulem svatojanským. Mezi autory jsou A. Caldara, N. Porpora, Dom. Sarri, K. H. Graun, K. Dittersdorf, Michael Haydn, z našich J. D. Zelenka, J. Zach, Fr. Habermann, Fr. X. Bixi, Jan Antonín Koželuh i četní pozdější kantoři, kteří se pokoušeli o skladby s větším neb menším zdarem. Brixiho skladba pro lodní procesí z r. 1762, komponovaná pro dechové nástroje, se nedochovala. Její barokový název je charakteristický: „*Celeusma obligatae duliae (sive Applausus navalis)*“, česky — Pobídka povinné služby (Potlesk na lodích).

Ani svatojanská oratoria nechyběla. K svatořečení napsal r. 1729 neznámý italský skladatel oratorium „*Giovannei da Nepomucena*“. Je pozoruhodné nejen jako doklad vzájemného styku Čech s Itálií, ale také tím, že je prvním známým oratoriem u nás, které je v neapolském slohu. Při něm zaznívalo podle zápisů ve svatovítské katedrále dvanáct skupin či chórů tympanů. A. Caldara přispěl s oratoriem „*S. Giovanni Nepomuceno*“ již r. 1726;

ovšem toto oratorium je zkomponováno ve stylu benátském.

Svatojanských kancionálů i písní tehdy vzniklo a bylo vydáno několik. Písně byly vytvořeny ještě před kanonizací, neboť již před tím byl Jan Nepomucký ctěn jako patron země. Již *Karel Holan Rovenský* má trojhlasou píseň „Svatý Jene, zpovědníku“. *J. Kincl* vydal r. 1727 v Kutné Hoře „Nové písně o sv. Janu Nepomuckém, obzvláštním patronu proti utrhavému jazyku dobrého jména“, většínou na melodii jiných písní. Najdeme je i v *Koniášově* „Cytaře“ a j. Známa je pozdně barokní píseň „Vroucně vítáme tě, Jene svatý“, kterou známe z pozdějšího „Kancionálu svatojanského“; udržela se dodnes. Také moravské kancionály obsahovaly písně k novému světci. Texty většiny písní 18. století byly však nevkusné nebo přecitlivělé. V „Bzeneckém kancionálu“ začíná druhá strofa písně „Plesej, ó země moravská“ naivně: „Kvítečku májový, drahý rubínku, Nepomucký Jene, zlatý prstýnku...“ atd.

Písně, které byly v 18. století tištěny samostatně, přejímaly často nápěv některé známé světské písně lidové. V Praze r. 1740 byla vytištěna „nábožná“ svatojanská píseň „Ó, šťastný, překrásný kvítečku rajský, patrono můj, Jene Nepomucký“, která se zpívala jako píseň „Zafoukej větříčku“, podobně píseň „Všecky vdovy osiřely, které ste v světě sauzeny“, vydaná v Praze r. 1758, se zpívala na melodii „Ach, zdálť jest se mi v noci sen“ (nápěvy u Erbena). Oba nápěvy, zvláště první, dokazují, jak hluboko klesl smysl pro vážnost duchovní písně a jak se zesvětštění, které pronikalo do církevní hudby, zvrhlo y textu i v nevhodně přejatém nápěvu v útvar přímo nemožný.

Ještě jedna církevní událost způsobila u nás nebyvalý ruch, tentokráte na venkově. Byla jí korunovace sošky P. Marie na Sv. Hoře u Příbramě, která se konala třetí

neděli po sv. Duchu, dne 22. června 1732. Na návrh arcibiskupské konsistoře získali jesuité papežské schválení pro barokní poutní chrám na Svaté Hoře, kde byla nedlouho předtím, počátkem 18. století, dokončena výzdoba soch a balustrády, již provedl po zemřelém Matěji Hueberovi sochař Jan Brokoff. Po celý oktáv byly konány pontifikální mše, nešpory, průvody se soškou atd. Zprávy o bohoslužebných zpěvech jsou však bohužel velmi skromné. Ani mešní a nešporní skladby nejsou zaznamenány. Zmínka je pouze o mariánských písních, proslulém „Zdravas“ a o hymnu „O gloriosa virginum“, který zpíval biskup a v němž pokračovaly čtyři sbory zpěváků a hudebníků, patrně v unisonu. Dovídáme se, že byli přítomni i zpěváci z Prahy, kteří patrně přednesli při pontifikální mši (ty se sloužily po celý týden) nějakou skladbu italského původu nebo alespoň typu. Při každé příležitosti znělo mnoho trub a bubnů, které byly v době baroku zvláště oblíbené.⁵

Mariánský kult byl ovšem u nás rozšířen již dávno předtím. Již z doby Karla IV. jsou na příklad známy ranní mariánské mše, tak zvané matury. Mariánských písní vznikla celá řada, zprvu ovšem latinské hymny a kantilény. Též některé rorátní písně sem patří. Ze 17. století známe již samostatné mariánské zpěvníky. V r. 1668 vydalo bratrstvo u sv. Jiljí v Praze malý zpěvníček špalíčkového formátu „Rosa mystica“ (Růže tajemná, duchovní). Jinak bývá mariánským písním věnován ve zpěvnících zvláštní oddíl. Biskup *Jan Hynek Dlouhoveský* vydal pro staroboleslavské poutníky dvoudílný zpěvník v r. 1670 s oddíly Ager benedictionis a Zdoroslavíček. V druhém oddílu jsou písně k P. Marii Bolestné. Také literátská bratrstva vydávala písně nebo zpěvníky. Úpadkové nápěvy s barokními texty obsahuje na př. „andělský“ zpěv-

⁵ Fr. X. Holas, *Dějiny Svaté Hory*, 1929, str. 343–46. Podle svato-horských Diaríí.

ník děkana *J. J. Winklera* z r. 1707, především právě v mariánských zpěvech. Další písně byly vydány r. 1728 v Hradci Králové a o rok později v Kutné Hoře. R. 1746 byly v Praze vytištěny poutní písně k bechyňské P. Marii Bolestné od Jindřicha Labe Turnovského „Hystorie o třech svatých obrazích“. Bylo to vlastně přepracování starší latinské sbírky z r. 1685, k níž autor českého vydání přidal písně a modlitby. I písně této sbírky mají četné zdobněliny a příkrasy jako „nebeská hvězdičko, jasné sluníčko, spanilá růžičko“ a pod. O hudební stránku se autor mnoho nestaral; ponechal „známou“ notu. Sbírká mariánských zpěvů „Cesta bezpečnosti k matičce milosti“ z r. 1764 patří již do dalšího období. K českým se připojují i četné moravské kancionály ze 17. a 18. století.

Uvedený kancionál *Matěje Václava Šteyera* byl vydán znovu v 5. a 6. vydání v letech 1727 a 1764. Podobně byl vytištěn v Hradci Králové nákladem hraběte Františka Antonína Šporka obsáhlý kancionál chroustovického faráře *Jana Josefa Božana* (1644—1716) „Slaviček Rájský na Stromě Života Slávy Tvorci Svému Prospěvující, to jest Kancionál anebo Kniha Písební Rozličné Nábožné Písně... obsahující“ atd. Kancionál vznikl již dříve, ale autor musil čekat na finanční podporu. Vydání se již nedočkal. Úvodní slovo, které je zároveň věnováním hraběti Šporkovi, je zase ryze barokní. Vyjímám alespoň část:

„Já tuto knihu, obsahující v sobě rozličné pobožné chvály Boží a písně, Slavičkem Rájským jsem nazval, dobře o tom věda, že jako zpěv slavička mezi zpěvy jiných ptáčkův, tak píseň chvály Boží mezi jinými písněmi, nejvýbornější Bohu, nebešťanům i dobrým lidem nejlíbeznější jest. Toho slavička jsem já z sebraných odjinud vajec, pracovitým seděním, zahříváním lásky a žádosti obecné pobožnosti ze skořábky k životu vyvedl, ale tak nepernatého, že na světlo vylétnouti nemůže, nýbrž v tom hnízdě,

kde se vylíhl, mezi domácími stěnami vězeti, smutnou zimu tak dlouho trpěti musí, dokavadž jaro od milostivého dobrodince se neukáže, štědrost Patrona křídel jemu nedodá, aby k světlu vylétnouti, veřejně se viděti i slyšeti dáti mohl...“ Byla to tedy zároveň prosba o finanční pomoc. Podle doznání autorova není v kancionálu vlastně žádná píseň jeho vlastní skladbou. Zato vybíral z písní starších i novějších, domácích i cizích. Poněvadž Špork dal po Božanově smrti kancionál vytisknout svým nákladem a rozdával jej na svém panství poddaným, rozšířil se zpěvník rychle především v českém severovýchodním pohraničí, pak i na Moravě a na Těšínsku.

Zcela zbytečné bylo vydání kancionálu známého ješuity a ničitele českých „kacířských“ knih *Antonína Koníáše* (1691—1760) v r. 1727, kde nebyly vůbec uvedeny notové zápisy. Tato „Citara Nového Zákona, pravého Boha v předrahých Kristové víry tajemstvích a v svatých jeho líbo-zpěvně oslavující, aneb: Písně celoroční ... všem pobožným veršovníkům představené. Milým vlastencům místo nekatolických, bludy kacířskými porušených písní za dar obětované“ měnila především text písní tam, kde se zdál být závadný, nebo mnohé písně vypustila. Rozšiřuje zejména písně o smrti a pekle, ačkoliv většinu jich zná již Šteyer v 2. vydání svého kancionálu a neopomíjí je ani Božan. Všichni tři autoři mají tedy v kancionálech barokní písně nízké úrovně. Nejnechutnější je píseň o pekelných mukách „Rozškleb se tlamo pekelná“, v níž jsou drasticky líčena muka jednotlivých hříšníků bez nejmenšího poetického posvěcení. Zpívala se na nápěv písně „Ukrutná smrt“. Ďáblové „smaží, pekou, vaří v pánvích, kotlích... jsou černější než krkavci, rohatí jak býci... řičí, kňučí, mňoukají, kvákají, krákají“ atd. Podobně zase píseň o smrti líčí hrůzným způsobem rozklad mrtvoly, ač počátek byl dětsky naivní s nadbytkem oblíbených demi-

nutiv. Odcházející se loučí s červenými jablíčky, se všemi kvítečky, slavičky, stehlíčky atd. V tomto idylickém líčení se jeví zřetelně vzor německé sbírky Friedricha Speea „Trutznachtigall“, vydaný r. 1649 a přeložený do češtiny jesuitou Felixem Kadlinským s barokním titulem „Zdoro-slaviček v kratochvilném háječku postavený“ r. 1665 a 1726. Týž název má i Dlouhoveský. Sladká epitheta a mazlivá deminutiva vůbec charakterisují barokní písňovou poesii, zejména písně doby vánoční a zpěvy mariánské, později i svatojanské.

Ale ani píseň „Rozškleb se tlamo pekelná“ není zcela domácího původu. Předlohu lze vystopovat zase o něco dříve u Němců, ovšem vlastní zpracování české pochází patrně od některého českého jesuity, pravděpodobně od Šteyera, jenž ostatně přeložil Manniho „Věčný pekelný žalář“, tehdy velmi známý.

Ještě v této době nebo v době nedávno minulé vznikají i psané sborníky písní, jimiž se vyznačuje hlavně Morava a Slovensko. Z r. 1747 je na Slovensku znám rukopisný zpěvník *Dulajiho* s mariánskými i jinými písněmi. Barok těchto písní je obdobný našemu: dětská zbožnost a sentimentalita, která se projevuje i v melodice vedle prostonárodného tónu.

K řadě rukopisných kancionálů patří na př. oravský kancionál od *Jána Potockého*, liptovský od *Ozima*, zpěvník *Jána Pinkavy* a j.

Dodejme ještě, že starší zpěvník neznámého upravovatele — snad jesuity Szöllösiho — „Cantus Catholici“ z r. 1655 a znovu tištěný v Trnavě r. 1700, v němž je patrna snaha přiblížit se jaksi tradici gregoriánského chorálu, vznikl z odporu k šířícím se písním reformačním.

Ani evangelíci nelení a vydávají na Slovensku tiskem své zpěvníky. Advokát *Matěj Bodo*, syn evangelického faráře, vydal r. 1743 zpěvník „Zvuk evangelium věčného a

pravdy nebeské hlasité zvěstování“. Některé písně z něho se udržely dodnes. Později se snažil evangelický farář *Martin Lautschek (Lauček)* obohatit lidový zpěv nábožnými písněmi a modlitbami v „Zlaté Báni“ a knihu vytiskl v Prešpurku r. 1776. Mimo to skládali i jiní duchovní písně, které tak jako v Čechách nesou stopy barokové doby.

Je pochopitelné, že se církevní hudba v českých zemích rozmáhala zároveň se vzrůstem katolických slavností a bohoslužeb, až dosáhla vysoké úrovně. Invenčně chudší je domácí projev oratorní i hudba světská. V hudbě i v literatuře je v té době náboženské thema stále ještě v popředí.

Po r. 1730 nastupuje třetí a poslední období baroka. Jako každá dozrívající epocha bude mít charakter již poněkud nesourodý. Starší doba se nevzdala svého prvenství. Žila ještě v řadě současníků i pokračovatelů, i když se ponenáhlu objevil nový duch v myšlence i ve výrazových prostředcích. Tvorbu skladatelů Jana Zacha, Františka Tůmy, Josefa Norberta Segera, Františka Václava Habermanna a Josefa Antonína Sehlinga známe bohužel jen zčásti.

Česká hudební věda značně dlouho otálela s prostudováním barokní doby a mylnou analogií s literární tvorbou této doby považovala i veškerý její hudební projev za podřadný a méně hodnotný. Bylo též velmi obtížné dobře prozkoumat materiál, neboť čeští skladatelé té doby byli většinou emigranti a jejich četné skladby zůstaly buď v cizině, hlavně v zemích německých a rakouských, některé i v Itálii, nebo se ztratily. Tím není řečeno, že by v baroku nebylo vzniklo i hodně děl méněcenných, což však opět není důvodem, abychom přezírali všechna díla autorů nejednou i vynikajících.

Jedním z těchto emigrantů byl *Jan Zach (1699—1773)*, jeden z nejstarších žáků Černoohorského, opravdu seriousní

skladatel církevní i světské hudby. Čelákovický rodák, který nabyl prvního hudebního vzdělání patrně u místního kantora Václava Benátského, měl příležitost seznámit se už v mládí s pražským hudebním životem. Dostal se do Prahy po matčině smrti r. 1724. Nejdříve byl houslistou v kostele sv. Havla a sv. Martina ve zdi, varhany jej však lákaly neméně. Podle Dlabače ho učil kontrapunkt B. M. Černožský. Jako varhaník u sv. Martina (působil též u sv. Anny u Milosrdných) si získal zvučné jméno. Jeho představeným byl Šimon Brix. A přece jej osud zradil, když se r. 1737 ucházel o místo varhaníka u sv. Víta. Zanevřel na Prahu a roztrpčen odešel v r. 1745 do Německa.

Získal místo v kapele mohučského arcibiskupa, byl hned jmenován kapelníkem, zřejmě jako nástupce Čecha Ondráčka. V této kapele setrval do r. 1756. Podle novějších zkoumání zůstává jak rok jeho úmrtí, tak konec jeho života mlhavě neurčitý. Není rozhodně pravda, že by byl zemřel v Bruchsalu v ústavě pro choromyslné, neboť ten tam v té době vůbec ještě nebyl.⁶

Z jeho skladatelské práce v Praze se zachovala zpráva o jeho „Musice navalis“, hudbě pro lodní procesí či hudbě „na šífech“. Komponoval řadu mešních skladeb, rekviem, nešpor, motet, antifon i Stabat Mater a j.⁷ Již themata jeho rozmanitých církevních skladeb, především mší, ukazují zřetelně, že se v jeho díle rýsuje pozdní barok, který bychom u nás mohli nazývat podle osobnosti F. X. Brixiho, nadcházející dobou brixianskou. Zach ovšem ještě není brixianistou v pravém slova smyslu, ale náznaky se

⁶ Srov. J. Bušek, Za naší hudební minulostí, Hudební výchova XIV, str. 131–2.

⁷ Skladby jsou hojně v různých německých archivech, Berlíně, Mnichově, ve Vídni, též v Itálii v Padově, u nás v Národním museu pražském, u křižovníků, voršilek v Praze, na Strahově, v Mělníce, v Zemském museu v Brně, Bratislavě a j. Ukázka z chrámové hudby v Beyerových Blätter für Haus und Kirchenmusik 1912–13, č. 8.

již hlásí. Díla Zelenkova měla kdysi těžiště v propracovaných sborech, kde sóla jen doplňovala celek. U Zacha již mají sóla samostatnou hodnotu a spějí v koloraturu. Najdou se ovšem i původní kratší baroková ariosa se sborem, vedeným homofonně i kontrapunkticky. Benedictus už bývá sólovou větou. Hudba nástrojů působí na tematiku, orchestr se stává převládajícím živlem proti deklamujícímu sboru. Kyrie nebo Gloria by v základním tematiku (i v dalším) mohlo zcela dobře být větší nebo menší částí první věty symfonie, Benedictus pak její volnou větou. Ostatně i Qui tollis z Gloria nebo Et incarnatus z Creda k tomu nemá daleko. Většina Zachových mší vznikla v Mohuči. Skladby psané v Německu mají už neapolský ráz. Ale jeho „Requiem g moll“, „Salve Regina“⁸ a některé jiné jsou ještě benátského typu. Uvedené rekviem zabíhá i do chromatiky.

Ze všech českých skladatelů baroka, které jsme dosud uvedli, přiblížil se Zach světské hudbě nejvíce. V „Missa in A Brevis sed Solemnis“⁹ použil v Sanctus i v Dona nobis šestiosminového taktu, který byl v té době v podobných případech ještě dosti vzácný, a to patrně pod vlivem italských komposic, které sem přenesly rytmus lidových barokarol. Nejednou u něho najdeme i lombardský způsob synkop dvoučtvrtového rytmu. Ukazuje se tedy někde jako žák Černoorského i jako stoupenec nového neapolského slohu.

Neméně pozoruhodné jsou jeho varhanní preludia a fugy.¹⁰ Proti Černoorskému, ale také už proti Segrovi,

⁸ Oboje v archivu Národního musea v Praze.

⁹ V Národním museu v Praze.

¹⁰ Varhanní skladby vydal částečně K. F. Pietsch v Museum für Orgelspieler, Praha 1832, O. Schmid v Ausgewählte Orgelwerke altböhmischer Meister, Vitásek ve sbírce starých českých mistrů 1832. Ukázka též v Musica antiqua bohémica č. 12. Sonata a Tre vydána v Musica antiqua bohémica č. 9.

o němž ještě budeme hovořit, je nespoutanější; volnost projevu mu právě poskytují preludia a improvisace bez předepsané formy. Rozhodně je jeho modulační plán bohatý a chromatika se uplatňuje jako oblíbený vyjadřovací způsob, kterého Černoهورský ani Seger neznají. Zvětšená sekunda, kvarta nebo zmenšený septakord mají už dramatický význam. I ve mších jsou často jen náběhy fugy. Ve vokálních skladbách bývá sólový hlas veden nástrojově a je nositelem melodie, kdežto sbor klesá na homofonní kostru. Tak se Zach stal protějškem Hassa. Jeho varhanní skladby jsou typická díla své doby a nežadají si v ničem s kompozicemi současných německých skladatelů. Autor však již přestal být pravým kontrapunktikem.

Mnohé opisy jeho skladeb v různých našich kostelních archivech jsou důkazem, že byly hojně provozovány. Je v nich již více českosti, která od dob Černoهورského ponehlahu vzrůstá. I když Dlabačův výrok,¹¹ podle něhož Zach projevoval ve skladbách hudební charakter svého národa, aniž si cokoli dlužil od italského slohu, nelze brát doslovně, přece je jisté, že se bohemismy v jeho díle mísí s italismy. To je ostatně patrné i na četných světských skladbách, které Zach jako šlechtický kapelník vytvořil. Zde má Zach ještě větší význam než v hudbě církevní. Sinfonie, též čtyřvěté, divertimenta, koncert pro clavecin a trojí pro flétnu a pod. — ty všechny jsou formálně ještě předklasické, ale již v tom je vlastně jejich novost. Nelze přehlédnout, že z pozdějších děl jsou některá důležitá pro další rozvoj utvářející se symfonie. Koncert pro clavecin, o kterém jsme se zmínili, byl vydán roku 1766 ve Špýru.¹²

Také triové sonáty pro dvojce housle a bas pokročily dále než jejich prvotní útvary. Není zde už basso conti-

¹¹ B. Dlabač, *Künstlerlexikon III*, 427, Praha 1815.

¹² Nástrojové skladby jsou hojně doloženy v zemské knihovně v Darmstadtu.

nuo (bas pokračující bez přerušení), a vrchní hlasy jsou na sebe vázány více melodicky než kontrapunkticky. Themata mají ovšem ještě většinou lomenou barokní melodiku, hlavně themata první věty; nejsou však ještě dostatečně schopna vývoje, ač tento poznatek neplatí všeobecně, neboť Zach má i hravé motivky. Viola jde v kvartetních sinfoniích zpravidla oktávou s basem, není tedy ještě samostatným nástrojem, což je staré dědictví předklasicismu. K tomu, aby se osamostatnila, bylo potřebí delšího vývoje. Ani Josef Haydn si nevedl ve svých počátečních skladbách jinak. Zachovy sinfonie přinášejí už leckteré lyrické předklasické thema. Zach již ví i to, jak dynamicky a plánovitě, ne náhodně rozvrstvit skladbu. Nezanedbává ovšem ani baroková echa. Od staršího suitového útvaru pokročil až k duálnímu principu thematickému.

Několika místy svých sinfonií dokazuje Jan Kunc,¹³ že se v nich hlásí nejen typicky zachované prvky, nýbrž že je v nich možno spatřovat už i zárodky české hudby smetanovské. Řekl bych, že leckterá themata připomínají spíše dvořákovský typ, ba někde překvapí až nápadná shoda. Zach totiž vyšel na několika místech z rytmiky i melodiky české národní písně. To je úplné novum, a v tom je také největší Zachův přínos. Lehká rytmika themat připomíná místy české tance. Německý badatel K. M. Komma¹⁴ sledoval tuto podobnost a zkoumal na dynamických akcentech lidových českých písní a na jejich rytmice českost Zachova uměleckého projevu i jeho původu. Došel ke kladným konkrétním výsledkům. Praví o něm, že byl jedním z těch, kteří „musili být poslušni zákona vlastního způsobu vyjadřování v cizím prostředí“.¹⁵ Myslí tím především jeho české lido-

¹³ Jan Kunc, *Hudební revue V*, 371.

¹⁴ K. M. Komma, *Joh. Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Musikbarock des 18. Jahrhunderts* 1938, str. 105 a n.

¹⁵ Tamtéž, str. 90.

vé prvky. Neznamená to ovšem, že by Zach nebyl zároveň smíšeným typem italsko-českým a spolu i typem německým.

Jestliže Zach věnoval své síly kostelu i světu, platí totéž o druhé silné osobnosti té doby, o *Františku Tůmovi* (1704—74). První druh skladeb u něho převládá, což lze vysvětlit jednak vlivem Černo-horského i vlivem starší školy, jednak Tůmovou hloubavou a přemítavou povahou, neboť chrámová hudba barokového rázu mohla jen podchytit a zhustit náboženskou meditaci. Byl synem varhaníka z Kostelce nad Orlicí, kde se roku 1704 narodil. Černo-horský zapůsobil na mladíka už tehdy, kdy Tůma pod jeho taktovkou zpíval jako tenorista v minoritském chrámu sv. Jakuba v Praze. Stal se Černo-horského žákem. Současně s ním působil na kůru i další člen této barokní skupiny, Jakub Josef Norbert Seger. Tím se škola Černo-horského rozrůstá a přináší dobré ovoce.

Za okázalých slavností r. 1723 zaujal mladý Tůma při hudebních produkcích hraběte Františka Ferdinanda Kinského, který jej poslal na další studia do Vídně, opět ke kontrapunktikovi Fuxovi. Ve Vídni studoval od r. 1731. Ucházel se o místo kapelníka u sv. Víta, ale Kinského přímluva přišla pozdě, místo už bylo obsazeno. Patrně až po r. 1741 se stal místokapelníkem u císařovny Alžběty ve Vídni a setrval tam až do její smrti r. 1750. Později žil jako pensista a věnoval se skladbě a snad i vyučování, neboť známe několik jeho žáků. Od roku 1768 žil v ústraní v klášteře v Gerasu.

Mezi jeho skladbami převládají mše, které najdeme v různých archivech i u nás, ne však v takovém počtu jako skladby jiných skladatelů. Nejvíce jej znala ještě Praha. Lze to vysvětlit tím, že Tůma žil především svému vážnému umění kontrapunktickému a nebyl tolik ovlivněn novým slohem, který se v té době šířil. Vždyť ani Černo-hor-

ský v té době již svými skladbami tolik nepůsobil. Patrně jen Sehling se jako svatovítský regenschori dovedl postarat o to, aby se tu Tůma náležitě uplatnil, především kompozicemi mešními.¹⁶ Tůma neopustil polyfonii, ale dovedl se vyrovnat i s novým uměním, ovšem pokud to uznal sám za dobré a také spíše až v pozdějších letech. Rozhodně mu však lépe vyhovuje umění Fuxovo a celé vídeňské školy. Místy se však navrácí téměř k době palestrinské. Tak je tomu v jeho „Responsoriiích“ pro velikonoční týden, v nichž náladu pašijové doby na svou dobu vystihuje až překvapivě. Nástroje tu nemají místa, jedině basso continuo slouží k podpoře hlasů. Podobně vážně se nese jeho „Miserere“ i „Stabat Mater“,¹⁷ jež jsou podány bez barokní afektovanosti a okázalosti, pravdivě. „Stabat Mater“ bylo napsáno na příkaz císařovny Alžběty, manželky Karla VI., a bylo jí také věnováno. Nástrojové obsazení je malé; k dvěma houslím a varhanám přistupují místy trombony. Autor pracuje pomocí imitací, sekvencí a střídáním kontrapunktu s harmonickou homofonií.

Tůma napsal asi třicet mší, mezi nimiž najdeme vedle větších, jejichž text je úplný, i mše zcela krátké, jak je přinášel barok. Na př. ve mši e moll¹⁸ s průvodem dvojích houslí, dvou pozounů a continua začínají v Gloria všechny čtyři hlasy různým textem. Tak má první část Gloria až po Qui tollis pouhých osm taktů, třetí kromě amen pouhých pět taktů. Podobně se i v krátkém Credu ve mši

¹⁶ U křížovníků v Praze je 25 skladeb, většinou litaní (13), na Strahově 10 skladeb, nejvíce ve svatovítském archivu (23), z toho 14 mší, většinou ze sbírky Sehlingovy. Roztroušeny jsou i jinde. Srov. E. Trola, Fr. Tůma, Cyril LX, str. 111.

¹⁷ V berlínské musejní knihovně. — O. Schmid uveřejnil ze Stabat Mater Fac me tecum, dále Misere (Langensalza) a Passionsgesänge vydány v Lipsku.

¹⁸ V Národním museu v Praze.

d moll¹⁹ mísí texty. Jinde zase střídá krátká sólová místa zpěvních hlasů, v nichž dál pokračoval sbor. Tak je tomu na př. v „Missa magnifica č. 2, B dur“²⁰, v níž se také ještě neobjevila neapolská melodická zaoblenost. Sólová místa kontrapunktují s doprovodem continua a nástrojů. Harmonie není nijak nová, ale není také bezobsažná. Zmenšeného septakordu používá ještě méně, místy jako modulačního prostředku, jindy zřejmě k textovému zdůraznění, na př. při „passus“. Hojněji užívá jako účinného prostředku dominantního septimového akordu, jako v „Responso-riích“. Není tedy Tůma ve svých skladbách ztrnulý; je předklasikem v nejlepším slova smyslu, který dokonce, jak uvádí Kretzschmar²¹, připravuje cestu Haydnovi a Mozartovi. To ovšem platí především o jeho světských skladbách. Ale nesmíme také zapomínat, že i Fux, tedy Tůmův učitel, uměl psát homofonní arie téměř ve smyslu neapolské opery. Byl tedy i u vídeňských autorů určitý kompromis, který nemohl zůstat bez ohlasu. Pobyt ve Vídni určil Tůmův směr k slohu italsko-vídeňskému, ač i neapolská obroda se u něho neminula účinkem. Církevní skladby píše zhusta s doprovodem smyčců, dvou pozounů a varhan. Laciné figurace a prázdná místa jsou mu cizí.

Podobně je tomu u jeho světských skladeb. Všude promyšlenost, vážnost práce. Možno směle říci, že do nich vložil kus své životní filosofie.²² Také jeho varhanní skladby²³ jsou všude promyšlené. Nezřekl se ani chromaticky sestupných themat, s nimiž se setkáváme u Fuxe. Jinak je

¹⁹ Otiskl Schmid.

²⁰ Křižovnický archiv v Praze.

²¹ H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, sv. 2, str. 278.

²² J. Racek, Duch českého hudebního baroka, str. 48.

²³ Několik varhanních skladeb i jiných vydáno u Breitkopfa a Härtla, též u H. Bayera u. Söhne.

jeho melodika spíše barokně rozjímavá, vážná melodika benátsko-německé školy, prozářená domácím prostředím.

Tůmovy komorní skladby, sonáty, symfonie, partity a pod. jsou psány v duchu baroka, ale jsou myšlenkově hluboké, spíše zádumčivé a nejednou dramaticky vypjaté. Vyšel z Fuxovy školy. Jeho „Symfonie c moll a tre“ (vydána tiskem) nezavrhuje fugované části, je kontrapunktická, podobně i jiné skladby. Ani jeho vídeňský současník, předklasik Georg Christoph Wagenseil, neměl na něho vliv. Ale i když Fuxův sloh a kompoziční způsob zůstal základem, neodcizil se Tůma Čechům. Partita d moll připomíná nám v ariettě i v radostném prestu české lidové prvky. Je však v podstatě složitější než Zach.

Třetím členem skupiny je *Josef Norbert Seger*, psaný též Segert. Byl rovněž žákem Černoorského. Žil v letech 1716—1782. Pocházel z Řepína u Mělníka. Po hudbě toužil od mládí a později si jí i vydělával na studiích, aby je mohl dokončit a dosáhnout hodnosti magistra filosofie. Jako hoch byl altistou v klášteře svatojakubském a zde se také v soukromí seznamoval s hudbou theoreticky i prakticky. Za Zacha účinkoval jako sekundista u sv. Martina, a když se pak stal v tomto kostele ředitelem kůru Fr. X. Brixii, stal se Seger varhaníkem. Patřil mezi nejlepší pražské mistry tohoto královského nástroje. Pak přešel do chrámu P. Marie před Týnem a o něco později zastával současně i varhanické místo u křižovníků. V Týně byl plných jednačtyřicet roků, původně jako houslista, u křižovníků celkem třicetsedm let. Když ho Josef II. slyšel v Praze r. 1781 hrát, jmenoval jej členem své dvorní vídeňské kapely; přišel však se svým dekretem pozdě. Seger zatím zemřel.

U tak vynikajícího varhaníka nemůže překvapit, že z jeho skladeb byly v oblibě varhanní komposice, preludia, toccaty, fugy a fantasie, které tiskem vydal Türk,

Pietsch, později Führer a j. Türk ve své předmluvě k vydání varhanních toccat a fug v r. 1793 poznamenává, že se nenajde jistě žádný opravdový varhaník, který by neuznal cenu těchto skladeb. I nejpřísnější soudce by sotva mohl co namítat proti důkladnosti fug a toccat.

U Segra zmizely široce založené toccaty s figuracemi hlasů, které míval Černohorský. Také fuga je už menšího rozměru, původní baroková šíře dostává pomalu přijatelnější rozměry. Fugám předchází buď krátké preludium, nebo toccatový úvod. Kontrapunktická práce nemizí, ale je zpestřena bohatší harmonií a svěží melodikou. Volí i thema lidové duchovní písně „Narodil se Kristus Pán“ pro jednu ze svých fug.

Seger byl znamenitým theoretikem i praktikem. Už Dlabáč řekl o Segrovi, že v jeho době nebylo lepšího varhaníka.²⁴ Vzdělával se znamenitými spisy italskými a německými, ovšem i praktickými příklady, jimiž mu byli na příklad Angelo Berrardi, Caldara, Fux a j. Ze skladeb Segrových si opisovalo příklady generálního basu mnoho českých varhaníků i pozdějších generací. Byl zřejmým pokračovatelem varhanické školy Černohorského, ovšem pokračovatelem nikoli tradičním. Jeho plodnou tvorbu známe dnes bohužel jen zčásti. Inspiračně jej však Tůma předčil.

K nejdůležitějším Segrovým žákům patřili Fr. X. Brixl, Jan Koželuh, Josef Mysliveček, Karel Kopřiva, Jan Kř. B. Kuchař, Jan Vaňhal a j. Pedagogický talent Segrův ocenil i J. S. Bach, když jej doporučil dopisem svému žáku v Lipsku Matěji Sojkovi, který byl rodákem z Vilémova u Čáslavi a u Bacha se učil v letech 1743—48.

Z jesuitského prostředí vyšel jiný skladatel, *František Václav Habermann* (1706—83). Pocházel z Kynžvartu a po studiích na jesuitském gymnasiu v Klatovech a na filosofii

²⁴ Dlabáčův *Künstlerlexikon III*, str. 103. Nově vydáno něco z varhanních skladeb v *Musica antiqua bohemica*, sv. 12.

v Praze se věnoval hudbě. Je typem kontrapunktika, jenž v sobě shrnul, čemu se na svých studijních cestách naučil. Dlel v Itálii, ve Španělsku i ve Francii, kde byl v letech 1731—40 kapelníkem prince L. Condé. V Itálii působil ve Florencii na dvoře toskánského velkovévody. Po návratu do Čech byl po třicet let ředitelem kůru u maltézů a theatinů na Malé Straně v Praze, od r. 1773 ředitelem kůru děkana nského chrámu v Chebu.

Jestliže dnes již nevíme nic o jeho sonátách a symfoniích, známe alespoň řadu jeho skladeb církevních. Na nich se nejlépe rozpozná velkolepost a pathetičnost. Nespokojuje se jen s běžnou kostelní literaturou pro praktickou potřebu bohoslužeb, jeho aspirace jde dále. Škoda, že z jeho oratorií známe jen libreto. Napsal „*Conversio peccatoris*“ (1749), „*Deodatus a Gazono*“ (1754), dále pro čtyři sólové hlasy oratorium o Nebeském Samaritánu Ježíši Kristu, v němž vystupuje Naděje, Strach, Pocestný, Samaritán (1763)²⁵ a j. Pozoruhodný je značný počet ensemblových čísel.

Také ke školské hře, kterou provozovali jesuité v Klementinu v r. 1754, „*Artium Clementinarum solemnia*“, se zachovalo jen libreto. Některé tisky mší, které uvádí ještě Dlabač, a to „*Missae XII*“ z r. 1746 a také „*Litaniae VI*“ z r. 1747, jsou dnes již nezvěstné. Známe jen starý tisk šesti mší „*Philomela pia*“ (1747) z Kraslic. Dvě mše jsou věnovány českým patronům; i to je charakteristické pro Habermannovu dobu.

Habermannovy skladby znala i cizina. Händel docela převzal, jak ostatně činil i u jiných autorů, z jeho tištěné mše k sv. Václavu thema do svého oratoria „*Jephta*“. Již skutečnost, že si Händel vybral mezi jinými i Habermanna, svědčí o blízkosti obou autorů. V Habermannovi

²⁵ Pražská universit. knihovna má první dvě skladby, třetí v knihovně kláštera u sv. Tomáše v Praze.

se skutečně ztělesnila händelovská mohutnost, smysl pro šíři i dramaticky vypjatou linii baroka i bachovská důkladnost a poctivost. A jako Händel vytvářel svůj sloh z cizozemských prvků, stejně tak i Habermann. Pro tvorbu našeho rodáka byl velmi důležitý pobyt v Itálii, kde zažil přelom staršího aristokratického benátského slohu v demokratičtější a lehčí sloh neapolský. V jeho dílech se prolínají benátská vznešenost, zvukový kolorit, nové neapolské formy a německá propracovanost. Řekl bych také, že se u Habermanna, jako odchovance jesuitské koleje, spojil náš domácí barok se španělským prostředím, kolébkou jesuitismu, kde náboženská představa a víra v nadsmyslno dávaly skladateli impuls pro bohatou náplň a stavbu jeho díla. Koncertantní žalmy i jiné církevní kompozice nám ukazují, jak dobře dovedl využít žesťových nástrojů, zvláště clarin (vysokých trubek).

Jeho žáci *P. Lohelius Oelschlegel*, *Frant. Dušek* a *Jos. Mysliveček* šli jinou cestou. Habermann znamená poslední dovršení monumentálního baroka, méně kompromisního, později však ne bez ohlasu nových hledisek.

Josef Antonín Sehling (Seeling, Seling, 1710—56) šel dále. Rodák z Toužimi v Čechách, vystudoval v Praze a stal se r. 1739 hudebníkem u hraběte Václava z Morzinů. Zároveň působil též u barnabitů jakožto varhaník a pak zastával místo ředitele kůru v dómu svatovítském. Dlabáč ve svém slovníku uvádí, že se jako chorregent znamenitě proslavil. Byl výborným učitelem. Kromě jiných byl jeho žákem Jan Lohelius Oelschlegel, pozdější ředitel kůru premonstrátského kláštera na Strahově. Jeho mše, rekviem, offertoria a jiné církevní skladby, především ovšem jeho pastorely, spojují barok s lehčím homofonním stylem a s lidovými náměty. Ztělesňuje v sobě ještě dva světy, ale nový styl se již hlásí nezadržitelně o své právo.

Příkladem staršího slohu je mše „Memor fui dierum

antiquorum“ pro dva sbory; je to u nás patrně již poslední skladba tohoto rázu. Caldarovská je také „Missa integra C dur“. ²⁶ Při vší bohatší modulaci i při četnějších disonancích nezřídka se zase benátského způsobu, benátské devisy, jak jsme ji poznali. Ani pozdější skladatelé se jí ještě zcela nevzdávají, takže tento způsob tvorby sahá daleko přes osmdesátá léta 18. století. Vedle toho pozorujeme u Sehlinga zase rytmickou bohatost a sladší melodiku, tak jak ji přinášela Neapol i francouzské rokoko. Fráze už mají živější spád a orchestr získává prvenství nad slovem po vzoru Giuseppa Gonelliho. Gonelliho chrámová díla, která se k nám dostala, zapůsobila na české skladatele charakteristickým projevem dvoučtvrteční melodie se synkopami na lehké době, tak zvaným lombardským stylem. V liturgických komposicích je Sehling přece jen upjatější než v pastorelách. Je to všeobecný úkaz. Týká se to hlavně koled, které vznikaly na podkladě domácích, lidových dudáckých motivů s napodobením pastýřských trub, tak jak se v Čechách o vánocích ozývaly, do nichž se vplétaly motivky lidových vánočních písní. Ani Sehling neučinil výjimku ve své nejznámější vánoční ukolébavce „Přeju tobě dobrou noc“, v níž užil písně „Hajej, můj andílku“. ²⁷ Forma ukolébavky je ovšem stará: da capo arie s opakujícími se mezihrami nebo ritornely. Sehling byl i skladatelem dvou oper a oratoria, jejichž hudbu však neznáme. Oratorium „Filius prodiguus“ (Marnotratný syn) bylo provedeno u barnabitů po prvé v r. 1739, o pět let později ještě u Milosrdných bratří. V jesuitské klementinské koleji sehráli po korunovačních slavnostech Marie Terezie r. 1743 v Praze jeho operu „Juditu“, za niž autor obdržel od panovnice zlatou medaili. Snad tento úspěch jej přiměl i ke komposici hudby ke školským hrám z let 1750 a

²⁶ V archivu Národního musea v Praze.

²⁷ Pastorela vydána v Herlově úpravě tiskem v Praze.

1751, obě s názvem „Constantinus“, které měly premiéry opět v jesuitské koleji na Starém Městě. Kromě sólistů účinkoval v nich i balet. Dějovým námětem se oratoria ani opery nemění: oratoria jsou ještě alegorická nebo čerpají látku z bible, opery si stále libují v antických themech, po případě i v biblických scénách, a nechybějí zde ani prvky alegorické, jde-li o vážnou zpěvohru. K tomu u nás přispívají sepolcra — byla už o nich zmínka —, která se provozovala u Božího hrobu na Velký pátek, po případě i na Zelený čtvrtek (sepulchrum — hrob). Vystupují zde osoby známé z pašijí, které rozjímají a hořekují nad Kristovou smrtí. Druhým typem bylo sepolcro alegorické, v němž hrály zosobněné lidské vlastnosti. To už byl vídeňský vzor, jehož literárním tvůrcem byl Minato. Ve Vídni však sepolcra po r. 1700 pomalu mizí. Dramatický živel tkví v kontrastu dobra a zla, ale hlavním motivem zůstává ovšem rozjímání náboženské.

K nám se dostala sepolcra z Vídně, ale byla značně přetvořena osobitým domácím pojetím. Česká sepolcra jsou doložena z doby kolem r. 1730. Jsou psána pro věřící lid v kostele. Proto si sepolcro často přivlastňuje lidový ráz, a to nejen v textu, nýbrž i hudebně. Barokový dobový styl nemohl být setřen, ale mohl být přizpůsoben prostšímu, lehčímu výrazu. Nelze se divit, že tu zaujímají místo i prvky světské. Neumělé verše prozrazují člověka z lidu, venkovského veršotepce. Totéž se objevuje i v oratoriích s českými texty, jako na příklad u kantora *Ignáce Jana Hubatky* z Bydžova nad Cidlinou — o kterém jsme již také slyšeli — v jeho svatojanském oratoriu „Čtyři studně hlavních ctností“; z textu někde až dýchá naivnost, jak důkladně líčí všechny podrobnosti. Podobně je tomu i v jiných případech.

Nejde nám o to sledovat všechna sepolcra, jichž bylo v Čechách i na Moravě značné množství a která by bylo

dnes těžko vystopovat. Jde spíše o zjišťování jejich existence i jejich útvarů. Vynutily si je široké vrstvy lidové a městští i venkovští skladatelé se přizpůsobili. Byli to většinou venkovští kantoři nebo kapelníci (jako na př. Frant. Míča v Jaroměřicích), kteří sami z lidu vyšli. Právě tím se u nás vytvářel barokový útvar, odlišný od německého, respektive italského typu, i když v nich tkvěl svými kořeny. A právě proto, že skladatelé vycházeli vstříc lidovému vkusu, přetrvaly skladby v nezměněné podobě desetiletí.

Původně vážná melodika italského rázu se ocítá čím dále tím více pod světským nátěrem. Neapolská komická zpěvohra, buffa, zasáhla sem velmi mocně a skladatelé, jejichž zástupcem by mohl být *František Míča*, vypůjčují si typické melodické buffové útvary a používají jich spolu i s koloraturou v místech, která neodpovídají právě charakteru zpívajících a jednajících osob, jako na př. v ariích hříšníka nebo Krista. Dokladem mohou být „Abgesungene Betrachtungen“ z r. 1739 („Zpívané rozjímání“) a pod. — Přetváří se i forma. Dvoudílná předehra se mění v jednovětou nebo vůbec odpadá, vynechávají se ritornely atd. Jednoduchost a srozumitelnost se prostě stává hlavním znakem. Tak se spojuje prostý a srdečný cit s trivialitou. Přinášela to s sebou doba. Ke skladatelům sepolker patří *Fr. X. Bixi*, *Antonín Jan Damasus Brosmann*, *Josef Ignác Linka (Linek)*, *Viktorín Bixi*, *Matěj Broulík* a jiní.

Také theorie byla v té době svým způsobem pěstována. Roku 1701 vydal týnský varhaník a kutnohorský rodák, doktor filosofie *Tomáš Janovka* hudební latinský slovník „Clavis ad thesaurum magnae artis musicae“. Je to první slovník vydaný od dob známého středověkého theoretika Tinctorise, který vydal podobné dílo asi před dvě stě dvaceti pěti lety.

Osmnáct let po Janovkovi se objevil nový theoretický

spis „Conclave thesauri magnae artis musicae“, který už není jen slovníkem, nýbrž odpovídá i na různé hudební otázky systematicky uspořádané. Autorem je cisterciák *P. Mořic Vogt*, o němž jsme se již také zmínili. Vychází ze zkušenosti a nezatěžuje text obvyklými matematickými, filosofickými a náboženskými spekulacemi. Kniha měla být patrně protikladem dvou děl tehdy rozšířených: jednak knihy „Musurgia universalis“ od německého theoretika Athanasia Kirchera z roku 1650, která byla snůškou fakt i neskutečných pomyslů, jak je viděl středověk svýma očima, jednak také patrně našeho theoretika *Jiřího Behma*, Kircherova současníka, jenž přišel r. 1652 se svým dílem „Proportiones mathematico-musurgicae“, jehož základem jsou matematické výpočty. Matematika byla základním poznatkem pro hudební theorii a hudba byla spíše považována za vědu než za umění. Pozdější spisy z počátku 18. století, které sepsal učitel a varhaník z Rumburka *Jan Krištof Kriegl* (1672—1733), „Musikalische Principia“ i „Componierkunst durch Ziffern“, hlásají už období generálbasové.

Nezůstalo jen při hudební theorii a návodu, jak hrát generální bas; angličtí, francouzští a němečtí estetikové a filosofové přinášejí nové názory na hudbu, na její pojetí, výraz i účel. Rétorika, řečnictví, mělo být vzorem i hudebnímu skladateli. Hudební estetika stanovila proto ustrnulé výrazové způsoby a manýry, které už předem napovídaly, co skladatel chce vyjádřit. Úkolem hudby bylo vyvolávat smyslové efekty, vzruchy. Tato theorie afektů nastupuje místo staršího matematického pojetí hudby. Dobrým příkladem pro zhudebnění rozmanitých afektů může být XII variací pro housle na oblíbenou píseň „Olmer Lied“ od *Josefa Jakuba Stadlera*, rožmitálského rodáka, narozeného r. 1753. Jde tedy o skladbu pozdější. Byla věnována hraběti Bedřichu Rhinkovi a podávala hu-

dební charakteristiky člověka marnivého, veselého, zamilovaného, podnapilého, lehkomyšlného, pyšného, malomyšlného, spokojeného, posměváčka, lakomce, podivína a zlostníka.

Podobně vznikly i návody pro hudební vyjadřování v operě a ovšem i v jiných hudebních formách. Hlasateli této theorie byli v Německu v první třetině 18. věku hlavně Johann David Heinichen, Johann Mattheson a Johann Joachim Quantz. Doporučovaly se určité chody a obraty, vhodné intervaly i rytmy, dokonce i tóniny, všechno co mohlo mít vliv na rozpoložení mysli posluchačů. I náš *Tomáš Baltazar Janovka* uvádí ve svém slovníku osm základních afektů, které vyvolává hudba: lásku, žal, radost, hněv, soucit, bázeň, odhodlanost a obdiv. Byl to seznam citů a už počátek skladby měl napovědět, jaký afekt má skladatel na mysli. Protože měla skladba působit jednotnou náladou, převládal t. zv. hlavní afekt, jímž disponovaly orchestrální věty cyklických skladeb stejně jako jednotlivé arie. Ani vedlejší afekt se neměl od hlavního valně lišit, aby se základní nálada neporušila. Tak tomu bylo na př. ve střední části volné věty, v arii da capo a pod. V mešní skladbě je obdoba v Gloria, Credu i Kyrie, neboť jen střední část na chvíli vybočí z jednotné nálady. Touto cestou se často ovšem dospělo až k šabloně. Slabiny tohoto přexponovaného procesu se projevují hlavně u slabších skladatelů. Dobří skladatelé, i když leccos z formulek ponechali, zvítězili přece jen svou invencí, obsahem a myšlenkou. Přesvědčíme se, že bylo třeba obrodného procesu, a to především v operní tvorbě, aby se skladba vymanila z této šablony.

VII

ROZKLAD BAROKA — DOBA BRIXIÁNSKÁ PŘEDKLASICISMUS

Na několika místech jsme se zabývali hudebním vývojem, aniž jsme dříve vylíčili dobu a politickou situaci, sociální poměry i vztah hudby k ostatním uměním.

Marie Terezie nenastoupila r. 1740 na trůn klidně. Česká aristokracie se totiž přiklonila k bavorskému králi Karlu Albertovi, který se v listopadu 1741 zmocnil Prahy. Šlechta se však brzy dočkala rozčarování, zvláště v roce 1743, kdy byla bavorská a francouzská vojska definitivně vytlačena z Čech. Přese všechno úlisné jednání šlechty, která dovedla své smýšlení rychle změnit, nepodařilo se jí důvěru panovnice znovu získat. Také sedláci, kteří byli nespokojeni, vítali bavorského krále jako osvoboditele a opěvovali jej i v písničkách. Trest následoval vzápětí; byla jim uložena břemena ještě větší.

Trochu jinak se utvářely poměry na Moravě. Zde svolávala Marie Terezie počátkem září r. 1744 zvláštním patentem všechny Hanáky a Valachy k obraně země proti Prusům. Patent měl úspěch. „Brandeburk“ si totiž vedl v zemi velmi krutě a lid vzpomínal smutně na jeho vpád a okupaci ať už v lidové zpěvohře nebo v písních, zvl. Kuznickových. I Fridrichovy letáky, jimiž v r. 1740 lákal vystěhovalce do své země, byly odsuzovány. V tom se zřejmě jeví katolická Morava proti nábožensky nesoudným Čechům. Marie Terezie se ostatně snažila získat sympatie lidu i svou korunovací r. 1743. Nesmí nás mást, že utiskovaný lid členy dynastie při jejich občasných návště-

vách i vítal. Byl to jednak úřední příkaz, jednak lid vzhlížel v době roboty k nejmocnějšímu představiteli státní moci jako k jedinému útočišti na tomto světě, u něhož se lze, jak doufal, dovolat pomoci. Při návštěvě Marie Terezie a jejího manžela Františka na Hané roku 1748 byla provedena v Hradišti lidová „opera“ o Landeborkovi. Hra měla časový námět (prušácký vpád), ale jinak nebyla pojata přísně historicky, jen se v ní pochlebují habsburskému domu.

Po válkách přišly nové daně, nové vládní i vojenské reformy. Daně zaplatilo ovšem zase obyvatelstvo měst a vesnic a šlechtickým velkostatkům se dařilo znamenitě. Státní centralismus, který Marie Terezie zavedla, připoutal české země k Vídni ještě pevněji.

Lid doufal ve spravedlnost; protože se jí však nemohl dovolat u aristokracie, zůstal jeho jedinou nadějí panovnický dvůr. Roboty však nepolevovala; mnoho a mnoho se mezi lidem šeptalo, že se chystají velké změny, naděje lidu se upjaly zejména k spoluvladaři a synu Marie Terezie, pozdějšímu císaři Josefu II. Nevolnictví bylo neudržitelné: stát potřeboval, aby byly uvolněny pracovní síly, šlechta však nechtěla o úlevách robotného lidu ani slyšet. Mezi Vídni a šlechtou se vedla dlouhá vyjednávání. To vše lid viděl, i když ne zcela jasně, a doufal; když však průtahům nebylo konce, když se nic nedělo v jeho prospěch, lid se vzbouřil.

Jestliže tedy bylo 18. století, zvláště jeho druhá polovina, dobou tuhých zápasů mezi šlechtou a lidem, v němž nakonec lid zvítězil, projevil se ohlas toho i v umění, v němž se rovněž střetly proudy shora a zdola. Poslední zápas feudálního zřízení trval ještě několik desetiletí; zároveň s ním nastal rozklad v umění stavitelském a objevil se nový směr v literatuře i v hudbě. Konec aristokratického umění znamenal pak i konec — nebo alespoň omezení

— cizího umění u nás, především italské opery i oratoria. Církevní hudba přijímá domácí lidové prvky. Nastupují naši kantoři. A ohlas roboty, touhy po svobodě, nespokojenost s pány direktory, Franci i dráby se projevuje v lidových robotních písních, které zprvu naříkají a žalují, pak se v nich ozve šibeniční humor a konečně výzva k odboji a revoluci. „Selský Otčenáš“ žaluje, zbojnické písně volají o pomstu za křivdy a velebí selské hrdiny jako osvoboditele.

V literatuře bývá v té době sedlák líčen jako neomalený člověk špatných mravů, pijan, nevzdělanec a rváč. Uvidíme, že se mu křivdilo. Ale soudobé lidové zpěvohry jej nelíčí zatím o nic lépe. A přece i mezi šlechtou bylo mnoho nešvarů, které konečně se objevily i na divadle, na tom divadle, které si šlechta původně vyhradila téměř jen pro sebe. Opera i činohra se zdemokratisovaly a vysmívaly se nepřístojnostem a zlořádům, ať už patřily ke kterémukoli stavu.

Jakmile lid pronikl do měst, znamenalo to i mocnou oporu proti vzrůstající germanisaci, která ostatně již v 17. století a v první polovině století osmnáctého hrozila zkázou všemu českému. Čeští myslitelé varovali, burcovali a shledávali historické doklady pro samostatnost českých zemí a starobylost českého jazyka. Jako volal Balbín v polovině 17. století k sv. Václavu „Nedej zahynouti nám ni budoucím“, utěšuje se „plzeňský vladyka“ Antonín Frozín počátkem století osmnáctého, že ještě není tak zle, že je u nás Čechů o třetinu více než Němců, že česká šlechta nevymírá a že se na venkově jazyk udržuje.¹ Frozín sice viděl poměry lepší nežli ve skutečnosti byly, v jednom však měl pravdu: lid na svůj jazyk nezapomněl a nedal se násilím zgermanisovat.

Pro tehdejší národnostní poměry je charakteristická

¹ V Obrovišti mariánského Atlanta z r. 1704. Srovnej Jaroslav Vlček, Dějiny české literatury II/1, str. 65, Praha 1898.

odpověď jezuitského provinciála Jana Millera na stížnost neznámého jesuity v r. 1700, že Češi nejsou připuštěni k úřadu provinciálů a učitelů. Mimo jiné zde čteme, že se tak děje proto, že čeština je už jen řečí selskou; a poněvadž vyšší hodnostáři nepřicházejí do styku s lidem, nemusí tedy češtinu ovládat... Poměry byly neutěšené.

Vraťme se však nyní k umění.

Ani barok ve výtvarném umění se všude neudržel jako čistý sloh. Jednak se pomalu vyžíval, jednak ustupoval francouzskému vlivu, který se dral do popředí. Ani Kilián Dienzenhofer mu zcela neodolal a jeho žák Ignác Palliardi se již vlivu francouzského klasicismu poddal úplně. Šlechta se přizpůsobovala novému slohu vídeňskému, jak o tom svědčí především výzdoba zámků. Rokoko nebo galantní styl je projevem předklasicismu a doznívajícího baroka i v hudbě.

Tato dvě období nelze od sebe navzájem přesně oddělit: stýkají se a prostupují vzájemně. A jako se projevuje nový sloh v architektuře větší povrchností, ale zároveň větší elegancí a intimitou, nalezneme tytéž známky i v hudbě. Hudební stavba se zjednodušuje, aristokratičnost se nahrazuje prostotou. Mizí barokní bohatost na fasádách, vikýřích a střeších a místo paláce nebo vedle něho vyrůstají klidnější a jednodušší měšťanské domy. A jako ve stavitelství trvá až do konce století „malý barok“, když „velký“ dokončil po roce 1750 své poslání, tak se ani hudba nevzdala hned všeho toho, co přinesla první polovina století. Celá řada konservativců zůstala věrna staré tradici. Někteří z nich jsou i z „cechu“ kantorského. Přesto však získává hudební projev pomalu nový melodický i rytmický výraz, vibrující mezi přísnými pravidly a zákonitostí i lidovou prostotou.

Hudební barok se udržoval nejdéle vlastně v církevní hudbě, zejména v melodických a rytmických útvarech.

Ovšem že i do této hudby zasáhly nové proudy, zvláště prvky lidové. Ještě koncem století myslila řada církevních skladatelů barokně. Jesuitismus zůstal věren baroku až do konce, tak jako se v podstatě nezměnila bojovnost řádových členů. Ale vláda Marie Terezie a pak jejího spoluvladaře Josefa zasáhly do církevního života i zvyků zcela neslýchaně. Ponechme stranou novoty a nařízení, jež omezily práva církve, rušení klášterů a pod., což ostatně nastalo až v době vlády Josefa II. Objevila se však i nařízení, která se týkala kostelní hudby; z nich některá se zdají malicherná a nepochopitelná.

Bylo zvykem, že okázalé církevní slavnosti doprovázela hudba často až příliš hlučná; žesťové nástroje a bubny se ozývaly na náměstích při cechovních slavnostech právě tak jako při svěcení zvonů.² Velká sláva byla r. 1736 při svěcení mariánského sloupu na Hradčanském náměstí nebo při svatořečení Fidelia ze Sigmaringy a Josefa z Leonissy u kapucínů a u sv. Josefa na Hradčanech. Nebyl to snad zvyk jen pražský, nýbrž všeobecný. Marie Terezie dala dekretem z 13. února 1754 církvi na vědomí, že se při bohoslužebných procesích zakazuje užívat trub a bubnů. To bylo, zejména pro Prahu, něco přímo neslýchaného. Někaký čas se zákaz dodržoval, ale brzy se začali pomalu objevovat trubači znovu, především při slavnostních intrádách; ba již tři měsíce po zákazu objevili se u křižovníků s červeným srdcem se svolením královské reprezentace a r. 1755 troubili už zase na kůru kostela sv. Haštala na Starém Městě při slavném tedeum k zakončení čtyřicetihodinové pobožnosti. Nikdo se nad tím nepozastavil, a tak

² C. A. Straka v tom vidí — patrně správně — turecký orientální vliv, neboť Turci budili u nás svými nájezdy stále pozornost. Srov. Pražské hudební poměry v letech 1725—57, Hudební revue XIII, str. 218. Týž vliv spatřuji v „tureckých“ operách, tehdy oblíbeném námětu libret.

zákaz padl. Uvidíme, že se církevní hudby dotkla ještě jiná nařízení.

Hudební odkaz Šimona Brixiho — ovšem v trochu jiném slohu — se ztělesnil v jeho synu *Františku Xaveru Brixim*, podle matričních zápisů vlastně Františku Vojtěchu Emanueli, jenž se narodil v Praze roku 1732. Celý rod Brixiiů byl muzikální.³

Malému Františkovi zemřel otec, když mu bylo pět let. Později se hocha ujal piarista Václav Kalous, podle dochovaných zpráv výborný hudebník, a dopomohl mu ke studiu v koleji v Kosmonosích. Jaké byly osudy malého Brixiho na počátku jeho hudební dráhy, není dnes jasné. Snad se ho ujali jesuité, neboť jejich kolej u sv. Mikuláše měla ve svém vlastnictví nejstarší Brixiovu skladbu, offertorium „Huc fideles“. Pro svůj velký talent a varhanní praxi byl jmenován r. 1759 regenschorim u sv. Víta, ač tamní kapelník Jan Novák, autor jásavé pastorely „Eja vos pasturculi“⁴ i jiných skladeb, žil ještě několik let potom. Pravděpodobně působil Brixii současně také v klášteře benediktinek u sv. Jiří na Hradčanech. Zemřel r. 1771, téhož roku jako jeho předchůdce.

Být kapelníkem svatovítského chrámu byla velká hodnota, ale její nositel měl také velkou odpovědnost, neboť se tu vlastně soustřeďoval pražský hudební život. Církevní hudba byla stále ještě prvořadou záležitostí, jak toho nádherné bohoslužby také vyžadovaly. Pro slavné mše i nešpory bylo použito celých desítek skladeb. V tomto ovzduší vyrostl Fr. X. Brixii. Nemá smyslu vypočítávat dopodrobna v číslech všechny druhy jeho komposic. Byly roztroušeny v opisech po celé české oblasti a nedají se dnes ani všechny bezpečně zjistit. Je známo, že napsal asi na sto

³ Dorota, dcera školmistra Jindřicha Brixiho, byla matkou Františka a Jiřího Bendy.

⁴ V křižovnickém archivu v Praze.

pět mší, čtyřadvacet nešpor, padesát arií, dále pět rekviem, dvacet šest litaní, několik tedeum, na dvě stě šedesát různých motet a pastorel, dále Stabat Mater i responsoria; rovněž jsou zachovány ještě dva varhanní koncerty, varhanní skladby,⁵ koncert pro cembalo, některé klavírní skladby, oratoria, sepocra a hudba k alegorickým školním hrám. Celkem napsal asi na čtyři sta čtyřicet děl. Proto můžeme Brixiho tvorbu charakterisovat jen celkově.

Navazuje vlastně na Sehlinga. Homofonie, především homofonie sborová, v jeho dílech převládá, ačkoliv se autor polyfonie zcela nevzdal. Na vrcholných nebo působivých místech se objevují fugy a imitace. Proti příslušníkům neapolské školy má umělejší vedení basu, jenž je melodicky i rytmicky pohyblivý a neustrnul na pouhém opakování jednoho neb dvou tónů, t. j. na oktávové tónové repetici zvané „murky basy“. Těžiště orchestru je v houslové figurační bohatosti, s níž souvisí škály, tremola, rozložené akordy a pod., tak jak jsme se s tím setkali v charakteru neapolské školy. Tím je vrchní vokální hlas odsunut do pozadí. Sólový hlas se ovšem nevzdává ani svého prvenství, ani koloratury.

A přece jsou Brixiho církevní skladby už nového předklasického typu. Nádech klasicismu mají také jeho instrumentální mezihry a přede hry chrámových skladeb. Vladimír Helfert o něm tvrdí, že se v jeho díle již neobjevuje pathos a sevřenost barokních formulí, zato však svěží, spontánní melodický charakter, pohyblivá a bystrá rytmička a harmonická jasnost vítěze nad barokní ponurou mentalitou.⁶

⁵ Některé varhanní skladby vyšly v Pietschově Museum für Orgelspieler 1832, nově v Musica antiqua bohemica, sv. 12.

⁶ Průkopnický význam české hudby v 18. století. (Co daly naše země Evropě a lidstvu, 1939, str. 228.)

Také orchestr je zcela jiný než v době benátské. Není to sice brixíánská novinka, neboť i předchozí skladatelé, ovlivnění neapolským uměním, vedli si podobně.

Neškodí však shrnout instrumentační usus v celek. Housle jsou vedoucí složkou, které je dosud podřízena viola. Rohy a clariny (trubky) zesilují hlavně harmonii, ačkoliv mohou také vystoupit samostatně. Pozouny nezmizely ještě úplně, často však již odpadají. Sólovým nástrojem jsou i flétny a hoboje. Klarinet jako jeden z nových nástrojů je ještě vzácný. Tu a tam se ještě užívá nástrojů zastaralých. U Viktorína Brixiho najdeme na příklad předepsané lituae, cinky a jiné staré trubkovité dřevěné nástroje, kterých se používalo v době Bachově.

Pro sborové obsazení volí Brixí čtyřhlas, zcela v duchu tehdejších zvyklostí. Neapolský vliv v melodice rozvinul se formálně v samostatné četné arie i kratší neb delší ariosní místa ve sborových skladbách. Sbor naopak přednáší své slovní fráze v krátkých rytmických hodnotách, nejednou deklamačně v „štěbetavém parlandu“. Virtuosity v sólových hlasech však Brixí nezneužíval ani v slavnostních ariích. Koloraturní fráze mají své hudební odůvodnění. Roste i obliba sólového nástroje. Skoro nikde nepřekročil Brixí ustálenou formu da capo arie. Pracuje někdy s jedním, jindy s dvěma tematy.

Fr. X. Brixí je také dobrým a vhodným příkladem i pro kompozice dvojího druhu, jak byly tehdy obvyklé. Poněvadž se figurální mše, t. j. mše s orchestrálním doprovodem, provozovaly neděli co neděli, bylo potřebí prostších a také kratších skladeb, k nimž postačil doprovod dvou houslí a varhan s kontrabasem, doplněný po případě dvěma lesními rohy. Církevní text, ať mešní nebo nešporní, odbýval se v nich v pravém slova smyslu macešsky: byl krácen, částečně recitován současně různými hlasy a často se použilo i štěbetavého parlanda. Slavnostní mešní,

někdy i nešporní skladby byly proti tomu mohutné. Gloria mělo v těchto případech několik samostatných částí se střídavými sbory a sóly nebo jejich celými větami. Pak byly ještě krátké mše pro různé doby, především zimní, které se v té době nazývaly „missae hiemales“; doprovod k nim zpravidla obstarávaly dvojce housle a generálbas. Ostatně ještě v 19. století psal u nás Robert Führer krátké „Zimní mše“ (Wintermesse). Mezi slavnostními mšemi — missae solemnes — a krátkými, jednoduchými — missae breves — byly ještě mše střední délky i kompozičního způsobu — missae mediocres. Tento název se vyskytuje až do konce 18. století především ještě u J. J. Ryby. Často zpracovali autoři také jen některou mešní část, nejčastěji Kyrie a Gloria, jako na příklad i Zach, o němž jsme již hovořili.

Příval slov vadíval zejména hudebnímu zpracování nešporních žalmů. Přesto dovedl Fr. X. Brixi i v těchto skladbách využít zvukových barev i polyfonie („Vesperae de Confessore in C“ i j.)⁷. Brixi není v podobných skladbách ojedinělým zjevem; dnes leží tyto kompozice ladem v muzejních a kostelních archivech, neboť slavnostní způsob nešpor patřil baroku a dozněl s první polovinou 19. století.

Brixi je skladatelem neapolského slohu nejen v samostatných ariích, nýbrž i v oratoriích, v nichž se opět střídá homofonie s polyfonií a sbor se sóly. Velikonoční oratorium „Opus patheticum de septem doloribus B. Mariae Virg.“ (O sedmibolestné P. Marii) a podobně i jiná „Filius prodiguus“ (Marnotratný syn), „Opera de passione Domini“ (O umučení Páně)⁸ ukazují v ariích přede-

⁷ V archivu Národního musea v Praze, kde je valná většina Brixiho skladeb zde uváděných. Jinak archiv svatovítský, strahovský, sv. Jakub v Praze a j.

⁸ „Opus patheticum de septem doloribus“ na Strahově, „Filius prodiguus“ u minoritů v Mostě a Pelhřimově, „Opera de passione“ v universitním archivu vatislavském, „Judas Ischariotes“ v Třeboni.

vším na Scarlattiho. Ale radostný skladatel dovede být i zádumčivě kontemplativní ve velkopáteční náladě. Dovede být stejně jemným lyrikem, o čemž svědčí pravidelná sólová Benedictus ve mších, jako vzrušeným dramatikem, dovede zachytit radost i smutek. Srovnejme vážné Stabat Mater nebo trochu sentimentální rekviem s vánočními hýřivými mšemi a pastorelami. Dvorská uhlazenost i česká venkovská naivita se u něho spojují. Neapolská obliba synkop, triol, ozdobné a plastické linie se mísí s lidově prostými náběhy, podloženými v harmonii terciemi a sextami. Jeho missae pastorales, „Vesperae pastorales D“ (nešpory) i několik milých vánočních latinských zpěvů prozrazuje mnoho něhy a vkusu, spojení pastorálního koloritu s nesmlouvavým barokem. Přitom je tu všude tolik lidovosti i veselosti, že chybí už jen jediný krok, který učinili venkovští kantoři: nahradit latinský text českým. Jeho „Reges de Saba“, latinské offertorium o třech králich, kteří podobně jako u Šimona Brixiho přijíždějí a obětují dary, jsou sice pojati ještě královsky, ale přece jen již méně obřadně. Že je Brixí především lyrikem nálady, dokazuje i „Dies irae solemne c moll“⁹ z r. 1771, z něhož nikde nezní hrůza, spíše jen melancholie a odevzdání se neúprosnému osudu, konečnému zániku. Je tu ovšem i trochu běžné tónomalby, více však v pastorelách. Rozkošná je zejména Brixího pastorela „Pastores“.

I když vznik pastorálních skladeb není myšlenkou čistě českou, neboť před námi přinesly „pastorální sloh“ již Itálie a pak Německo, takže v Praze byla známa „Missa dei Pastori in B“¹⁰, pastorální mše neapolského skladatele Domenica Sarriho, už asi ve dvacátých letech 18. století, šířila se u nás pastorální hudba čím dále tím více a záhy se vyvinul specificky český útvar: naše koledy na podkladě

⁹ V archivu Národního musea v Praze.

¹⁰ Opis v archivu křižovnickém v Praze.

lidových dudáckých a pastýřských motivků. Základem melodiky byl rozložený kvintakord a intervalový kvartsextový obrat, t. j. tóny, jež bylo možno vytvořit a reprodukovat na pastýřské troubě, která se ozývala na Štědrý večer po venkově i městech a kterou skladatelé pastorel předpisovali jako tubu *pastoralis*. Dalším prvkem byla melodika dud a píšťal s drženým basovým tónem čili prodlevou, jež zaznívala zpravidla jako druhý hlas nebo prodleva spodní kvinty, která se proto nazývala pastorální kvintou. Zvláštní úlohu hrál hoboj a flétna, po případech i klarinet a vyšší tóny varhanních píšťal jako ohlas pastýřské hudby. K ukolébavkám v šestiosminovém taktu se hodí lépe housle, ovšem i zádumčivá flétna nebo i sladký hoboj. Zvuk nástrojů musí vyvolat dojem dudácké muziky, neboť dudy byly odedávna naším typickým lidovým nástrojem. V pastorelách se objevují i náznaky lidových písní, a to jak duchovních, tak světských. V tom ovšem nebyl výjimkou ani Brixl. A tak se stávají lidové české, moravské (valašské) i slovenské koledy se svým prostým textem o betlemských pastýřích a s typickou melodikou modelem přečetným autorům, kteří svým dílem klenou most mezi umělým a lidovým projevem.

K nejstarším českým barokním pastorelám patří patrně Haurův „*Applausus pastoralis*“¹¹ pro sólový soprán a bas, tříhlasý smíšený sbor, dvoje housle a varhany. Autor *P. Hieronymus (Jeronym) Haura* (1704–50), člen augustiniánského řádu, byl rodák z Týna nad Vltavou a ředitelem kůru u sv. Tomáše v Brně.

Na začátku této pastorely ponocný vytrubuje dvanáct hodin, volá: „Hoj, chval každý duch Hospodina“, a svolává pastýře. Odpovídá mu soprán v lidovém tónu za basové prodlevy a s náznakem *thematu* písně „Narodil se Kristus Pán“. Zpěv je proplétán mezhrami se všemi znaky pasto-

¹¹ V archivu Národního musea v Praze.

rální melodiky. Sbor vede autor v unisonu. Přestože pastorela je technicky velmi primitivní, je pozoruhodná především svým českým textem a zcela lidovým rázem, který nemá s liturgií nic společného. Je dokladem toho, že se rázovité české pastorely druhé poloviny 18. století připravovaly už v letech třicátých a čtyřicátých toho věku.

Vraťme se k Fr. X. Briximu. Vyhověl potřebám vkusu i kůru. Dovedl být veselý a lidový, ve fugách se však mohl měřit i s vážným Bachem.

K světským instrumentálním skladbám Brixiho patří tři cembalové koncerty (C dur, D dur, F dur). Jsou komponovány na technice pravé ruky, která se jeví v stupnicových bězích, jak bylo tehdy obvyklé, v rožložených akordech (spolu i se zmenšenými septakordy) a ozdobách. Cembalo a nevelký orchestr se vzájemně doplňují.

K nastolení pražského arcibiskupa Antonína Petra hraběte Přichovského r. 1764 napsal Brixii tříaktové drama „S. Adalbertus, Pragensium episcopus“, jež bylo provedeno v Klementinu. Hudbu neznáme. Zato se zachovalo latinské libreto k pašijové zpěvohře s titulem „Ad Sanctam crucem Majorem triplici crucis praepositus“, která byla provedena v r. 1767. Podobných her v té době bylo více. Našla se i skladatelka, a to z řádu alžbětinek v Praze, která složila r. 1776 na počest představené „operetu“, vlastně alegorickou hru s personifikací ročních dob a dětské lásky. Také již Josef Sehling komponoval hudbu k činohrám, provozovaným v Klementinu. V závěru nastupoval sbor a ve světských účinkoval i balet.

Zajímavé jsou tři Brixiho malé školské hry na latinský text, jakési operety, z nichž hra „Erat unum cantor bonus“ (Byl jeden dobrý kantor) je parodií na vyučování zpěvu.¹²

¹² „Erat unum cantor bonus“ a „Luridi scholares“ na Strahově. „Schola latino-musica“ v Zemském museu v Brně, „Corona dignitatis senectus“ se nedochovala.

S malými prostředky — orchestr měl toliko dvoje housle a generální bas — vytvořil autor humorné výjevy, kde jsou vtipně ilustrováni učitel a žáci. Patří ke klášterním dramatickým hrám. Kantor učí žáky taktu, rytmu a melodii, ale žáci úmyslně všechno pokazí, aby rozzlobili kantora, který se vychloubal svým uměním. Vzniká tak řada komických situací. Text je sice latinský, ale Brixí dovede přístupnými prostředky zapůsobit na posluchače. V satirické aktovce poznáváme Brixího zase z docela jiné stránky, než jak jej známe z kůru. Vtip a humor mu nebyl cizí. Dokonce i to, co snad šablonovitě vložil v některé své komposice, t. j. přemíru koloratury, zde zesměšňuje. Jeho zpěvohra „Luridi scholares“ nedosahuje již úrovně předchozí školské hry ani vtipem, ani hudební hodnotou.

Snad se časem podaří objevit ještě další podobné zpěvohry z 18. století, jako se stalo s dosud neznámou zpěvohrou českého anonyma „Kopernicus Triumphans“. Litujeme tím více ztráty opery s českým textem o čtyřech ročních dobách od neznámého autora, která byla podle zpráv provedena v Litomyšli v roce 1746. Podobná představení se konala i mimo Prahu. Tak na příklad k oslavě oseckého opata přispěl operou kromě Brixího i Mysliveček.

Piarista *Remigius Mašat* (*Maschat*, 1692—1747) patřil ještě do starší doby, kdežto jiný člen téhož řádu *Šimon (Václav) Kalous = Simon a Sto Bartholomeo* (1715—86) zasáhl již do éry brixíanské. Jejich baroková linie se snažila o velikost, ale nepřinesla nic nového, jak dokazuje Kalousovo vážné *Stabat Mater* s barokními, ale přece jen klidnějšími arioso a sborově polyfonním závěrem. I Kalous se částečně přiblížil lidovému tónu.

Na Moravě se projevil brixianismus především u *P. Antonína Jana Damase Brosmanna* (1731—98), který pocházel z Fulneku. V polovině století vstoupil do řádu piaristů a působil v Mikulově, pak jako rektor semináře v Kromě-

říži, v Příboru, kam se ke konci života ještě vrátil, a v Bílé Vodě. V nedalekém Johannisbergu se seznámil s Karlem Dittersdorfem, jenž tam působil v kapele vatislavského arcibiskupa Schaffgotsche. Brosmann byl s ním v Johannisbergu učitelem pozdějšího moravského dirigenta, ředitele kůru a skladatele Gottfrieda Riegra, kapelníka brněnského divadla.

P. Damusus Brosmann a sancto Hieronymo je moravský Brixii v menším měřítku. Barokní pathos s běžnou melodičkou má náběh ke klasicismu; to se projevuje především v tom, že se zřekl některých manýr a přiklonil se k lidovosti. I Brosmann psal mše solemnes i breves; mají brixiiánské rytmy, vokální, místy rychle recitovaný part i oblíbená sóla a zvláště sólovou větu v Benedictus. Jinak se vrchní sborový hlas pohybuje v malých intervalech a houslová figurace dodává hudbě lesku a jasu. I slavnostní skladby disponují jen malým orchestrálním aparátem. Brosmann napsal celou řadu mší, offertorií, dvě sepolcra, oratorium „Denní doby“, které chválil Dittersdorf a které dnes neznáme, dokonce i kantátu o turecké válce z r. 1790.¹³ Dittersdorfovo, Brixiiho i Brosmannovo umění mělo základ v neapolském slohu. Tento umělecký skladatelský trojúhelník vzniká už také proto, že Dittersdorfovy skladby byly v Čechách i na Moravě ve velké oblibě. Moravští piaristé, zvláště v Kroměříži, přáli Dittersdorfovi¹⁴ i rektorovi svého semináře Brosmannovi.

Brosmann dovedl dobře zachytit i vážnou náladu adventní nebo postní a tyto skladby patří vlastně k jeho nejlepším. Jeho sepolcro „Hudba k božímu hrobu“¹⁵ je psána

¹³ Brosmannovy skladby jsou hlavně v Národním museu v Praze a v archivu v Kroměříži.

¹⁴ V piaristickém kroměřížském archivu se našel i opis Dittersdorfovy opery „Der Arzt und der Apotheker“.

¹⁵ V kroměřížském archivu.

v předklasickém slohu, ale ani Pergolesi, jehož „Stabat Mater“ i některé mše byly u nás dobře známy, nezůstal jako vzor stranou. Brosmann se věnoval i theorii. V Čechách byl tento moravský skladatel málo znám, což je pochopitelné; Čechy měly svého Brixioho.

V Olomouci lze k Brosmannovi přiřadit ředitele kůru u sv. Mořice *Seemanna*. Dosti skladeb se též dochovalo od dvou barokních komponistů, *Antonína Syrůčka*, blíže neznámého, jenž mohl být i kantorem, a *Františka Posselta* (1729 neb 1730—1801), libereckého varhaníka a německého učitele, později hraběcího sekretáře. Oba patří k brixiánskému typu; Syrůček — Čech — je zřejmě lidovější než Posselt. Z většího počtu Syrůčkových mešních komposic jsou pozoruhodné především dvě: „Missa coronata Sacro Montano“, psaná k svatohorské korunovaci r. 1762, a z vánočních „Missa Bethlemistica“ z téhož roku.¹⁶ Texty jsou úplné; v korunovační mši se střídá homofonní sbor s vypjatými koloraturními sóly. Obě skladby mají závěrečné fugy, ale orchestrální aparát je nevelký. Pozoruhodnější je pastorální mše s častým šestiosminovým taktem. Uplatňují se zde themata českých vánočních písní a koled, Benedictus je dokonce dvakrát opakovaná píseň „Chtíc, aby spal“, nejdřív pro sólový soprán, potom pro tenor. Jinak je autor všude dítětem své doby, pracuje po staru sekvencemi i hojnými triolami.

Posseltových mešních komposic se nedá většinou použít, protože text je nemožně, nelogicky krácen. Kontrapunktu použil jen v postních mších. Trochu překvapí liturgické texty, na něž komponuje graduálie a arie. Barok se liturgickým propriím spíše vyhýbal. V r. 1783 byly provedeny v Praze jeho dvě slavnostní mše a Tedeum.

V Praze v Emauzích řídil kůr řadu let dobrušský rodák *Augustin Šenkýř* (1736—97). Vyšel z neapolské školy a jed-

¹⁶ Obě v Národním museu pražském.

ním ze základů jeho práce byla častá synkopická rytmika. V rozvíjející se homofonii zapůsobil snad i na něho vliv Gonelliho, případně i jiných autorit; neznamená to však, že by se byl zřekl polyfonie. Jeho fugy nemají už ovšem pevného provedení, což je ostatně v této době běžné. Arii vyzdobil koloraturou a formálně ulpěl na da capo. Typické jsou pro něho mollové věty, tehdy velmi oblíbené. Brixioho lidovosti ve mších, žalmech, ariích, motetech a litaních nedosahuje. Výjimkou jsou jeho pastorální arie. Zcela brixíánsky jásavá a spolu lidově pojatá je pastorální arie „Huc pasturculi“.¹⁷ Jeho skladby nepostrádají živosti. Skladbě mší, litaní a pod. se věnoval i blíže neznámý člen pavlánského řádu *P. Amand Ivanschitz (Ivanscicz, Ivantschitz)* v druhé polovině 18. století. Prolíná se v něm barok a raný klasicismus, ve starších skladbách je barok ztrnulější. Pracuje s kratšími rytmickými motivky, které staví v církevních skladbách často sekvencovitě na sebe. Nástrojové obsazení bývá skromné. Větší význam mají Ivanschitzovy symfonie z let kolem r. 1760.

Nelze však pochybovat o tom, že skladatelů barokního období, i když o některých bude ještě zmínka, bylo mnohem více. V archivech najdeme často ojedinělé skladby autorů, o kterých jinak není nic známo. Ale ti už obraz celkem nezmění.

Zato však nelze nechat stranou velkou skupinu kantorů, učitelů, kteří sice byli eklektiky, jejichž zásluhy o hudebnost našeho venkova i obdivuhodná píle si však zaslouží pozornosti již pro charakteristiku doby. Najdeme u nich významné skladby, pozoruhodné lidové pastorely, ovšem také mnoho bezcenných a liturgicky neupotřebitelných děl. Ostatně i mnohé z komposic barokních autorů, které jsme probrali, mají význam již jen museální. Učitelé zastávali zároveň místa varhaníků a ředitelů kůrů a byli

¹⁷ Aria Pastoralis in B v Národním museu pražském.

podřízení jednak vikariátu, jednak krajským školním komisařům. Všimneme si nejznámějších, a to tak, abychom si ujasnili celkový obraz jejich tvorby. Starší z nich patří ještě době barokní, ostatní rokoku a klasicismu. Snadno pochopíme, že jejich lidové mentalitě vyhovoval lehčí směr neapolský.

VIII

KANTOŘI BAROKNÍHO OBDOBÍ

Těchto učitelů, varhaníků a ředitelů kůrů byla pěkná hrstka. Jména některých známe už ze 17. století. Když se *Adam Arietini*, varhaník z Nového Strašecí, ucházel r. 1681 o místo kantora v Unhošti, k žádosti připojil své litanie jako doklad hudební a skladatelské schopnosti.¹ To je důkazem, že kantor byl u nás v dřívějších dobách především hudebníkem. O Arietinim neznáme nic bližšího, je proto sporné, zda jeho italské jméno bylo jím přijato či zda to byl rodilý Ital, jehož rod se v Čechách usadil a aklimatisoval. Českým učitelem je nesporně *Jakub Ludvík Pátek*, kantor v Třebenicích, od něhož se z r. 1698 dochovala sbírka hudebnin s jednou jeho mší. Čím dále, tím je ovšem zpráv i dokladů více.

Všimneme-li si blíže působišť učitelů, kteří byli pravými hudebníky duší i tělem a zároveň neúnavnými skladateli, dojdeme k závěru, že nejzdatnějšími kantory byly obsazovány právě patronáty hrabat nebo jiných velmožů. I v tomto případě měla tedy aristokracie nepřímý, ale i nemalý vliv na hudebnost venkova.

Kantorské povolání bylo po celé osmnácté století bídně odměňováno; kostelní kůr, s nímž bylo učitelství nerozlučně spjato, doplňoval kantorovy příjmy. Školní pomocník, mladý výpomocný učitel, jehož si „kantor“ vydržoval, byl na tom nejhůře. Teprve nařízení z počátku 19. století se trochu lépe starala o bytové poměry učitelů a také o školní místnosti. Učitel byl ovšem značně závislý na předsta-

¹ Dějiny školství okresu kladrubského 1898, str. 19, 20, 112.

vených. Ještě dnes nás dojmou ponížené žádosti školních pomocníků o učitelská místa. Jako příklad uvádím žádost učitelského mládence *Ferd. Doubravského* z Lomnice nad Popelkou o místo kantora v Čisté, která je z r. 1769 a je adresována „Vysoce Urozenému Pánu Fr. X. hraběti z Morzinů“, majiteli četných panství ve východních Čechách. Tato velmi pokorná prosba zní:

„Vysokorodý říšský hrabě, nejmilostivější Pane, pane! Vaším vysokorodým říšským hraběcím Milostem kladu svou nejponíženější, nejposlušnější prosbu k nohám, aby mne Vaše Vysokorodí ráčilo uprázdněné místo kantorské v Čisté milostivě udělit, za kteroužto vysokou milost budu Nejvyššího po všechn život nejvroucněji prositi, aby Vaším vysokoříšským hraběcím Milostem šťastné panování, stálý blahobyt a všechno možné potěšení dopřáti ráčil.

Na kolenou prosím, aby Vaše Milosti mne nehodného ve své milosti zachovati ráčili. Vašich vysokých říšsko-hraběcích Milostí, nejmilostivější Pane, Pane, nejposlušnější poddaný Ferdinand Doubravský.“²

Podobných žádostí je dochováno více. Ale při veškeré bídě a poddanství žili tehdejší kantoři skromně své práci školní a kostelní, především však hudbě.

Když v r. 1738 podával svou žádost o místo *František Šebesta*, školní mládenec ve Velvarech, především uváděl jako doklad svého přednostního práva, že hraje na housle, violu, violoncello, trubku a lesní roh, že zpívá tenor i bas, a nakonec, že též „v aritmetice dá se upotřebiti“.³

Do sedmnáctého století ještě patřil libochovický *Kašpar Navrátil* († 1707) a poděbradský *Jan Nedvěd* († 1714).

V osmnáctém století už tu byla celá řada kantorů. Z doby kolem roku 1712 máme zprávu o *Ferdinandu Blodíkovi*, učiteli a skladateli ve Svitavách, o *Jiřím Němečkovi*

² Opis žádosti zapůjčil V. Matoušek, učitel v Rožmitále p. Třem.

³ Srov. R. Fikrle, Jan Ev. Ant. Koželuh, Praha 1946, str. 24.

(1711—39) na Nymbursku, z pol. 18. století o učiteli u sv. Vojtěcha v Praze, *Jiřim Kučerovi* († 1756). Ředitelem školy a varhaníkem v Dobrovici byl *Jakub Valerián Paus* (1705—50), současník Černoohorského. Mohou nám jej charakterisovat tři různé skladby: „Alma“ pro dva basy s průvodem dvou houslí a varhan dokazuje smysl pro kontrapunkt a imitaci, česká skladba s latinským titulem „Arietta Boemica de Venerabili Sacramento“ pro dva soprány se nevzdává ve vedení zpěvních hlasů prosté melodiky s lidovými terciemi. Stereotypní, opakující se mezihry s předehtou a dohtou jsou dobovým zjevem. Třetí skladbou je „Královské navštívění třech králů pohanských...“, kterou v „harmonii muzikou“⁴ uvedl dobrovický kantor. Je komponována v dialogu na způsob dramatických her. Po fanfárách ohlašuje hlasatel — alt, že tři králové přijíždějí k Betlemu. Slovní výraz má svůj vzor v úvodech k oblíbeným kramářským písním: „Tiše a pozorně slyšte věci nové.“ Králové pak homofonním zpěvem vzdávají poctu novorozeněti, Marie a Josef děkují v strofické písni. Poté všichni pějící chvály a aleluja. Barokní rytmika neapolské melodiky se tu pojí s domácím pojetím lidovějším. Doklad, že už u nejstarších kantorů je polyfonie na ústupu.

O *Ignáci J. Hubatkovi* byla již zmínka. V letech 1730—45 byl kantorem v Novém Bydžově a psal barokně lidová oratoria, z nichž se dochovaly jen texty.

Pod vlivem vážného baroka, typu přibližně J. Zacha, je mníšecký kantor a rektor *Václav Haan* (Hahn, † 1765), autor početných církevních skladeb vytržibené formy i vkusu. Jeho mše z poloviny století již oznamují přelom starého baroka. Na Budějovicku působil *Vavřinec Batka* (1705—59).

Kromě *Jana Josefa Brixiho*, kantora v Manětíně a na

⁴ První dvě skladby archiv mělnický, tříkrálová koleda v Národním museu v Praze.

Mělnice (1712—62), jehož jediná mše dokazuje technickou zdatnost, z rozvětvené rodiny Brixiiů působil plzeňský rodák *Viktorin Brixii*, především varhaník, učitel i rektor v Poděbradech. Žil v letech 1716—92. Nejlepším jeho dílem je *Missa solemnis pastoralis D*, kde se v samostatných sólových partiích (da capo) kompromisně mísí český tón se slohem italským. Homofonii vystřídává imitace a fugovaná věta. Ve mši taktéž spojí českou pastýřskou tubu *pastoralis* se starými nástroji, jako jsou dřevěné cinky, *lituae*. Latinské oratorium „Jephta“ — *Opera in musica*⁵ s malým orchestrem a rozvláchnými da capo ariemi je dílo typicky neapolské, ale slabé. Uplatnil v něm dost nevhodně basové buffové arie. V obou dílech koresponduje, nebo spíše proplétá se sólový nástroj se sólovým hlasem. Příkladem pro to, jak se tehdy libovolně zacházelo s textem, může být právě Brixiiho oratorium „Jephta“, kterému byl, patrně později, kýmsi podložen text o umučení Kristově. Nový text je hrubým omylem, to však nepřekvapí, neboť se tak dělo častěji. Taktéž Righiniho smuteční kantátě, složené k úmrtí pruského krále Fridricha II., jenž tohoto skladatele povolal r. 1793 k berlínské opeře, byl u nás podložen německý text, rovněž o umučení Páně⁶.

Viktorin Brixii psal i hudbu ke školním hrám; ta však zůstane již asi nezvěstná. Brixii je typem českého venkovského hudebníka, jenž se na rozdíl od jiných českých muzikantů nedal zlákat, aby odešel za lepším chlebem do ciziny. Příbuzní jej o to žádali dvakrát, jak víme z dochovaného dopisu, který psal, když mu bylo 71 let; zvláště lákavá byla nabídka bratrance Františka Bendy, tehdy kapelníka u pruského dvora. „Češství a přesvědčení ve víře katolické“ nedovolilo mu odejít z Čech. Raději dokončil život v bídě.

⁵ Obě díla v Národním museu v Praze.

⁶ Rovněž v archivu Národního musea v Praze.

Brixíánské době zcela patří *Josef Šarapatka*, učitel v Žamberku (1731—95). Byl obdivovatelem neapolského slohu. Svě četné práce však přeplňuje bohatými rytmy a ozdobami. Nejhodnotnější snad jsou jeho litanie o umučení Páně, kdežto české svatojanské litanie jsou svými nekonečnými triolami nemožné v sólové koloratuře. V duchu své doby píše krátké mše a rekviem pro potřebu venkovských kůrů. České postní a pohřební dvojzpěvy jsou až jarmarečně lidové. S malým zdarem se také pokusil o předklasickou nebo raně klasickou symfonii nepatrných rozměrů, s nejmenším orchestrálním obsazením.⁷

Jakub Jan Ryba starší (1733—1792) hověl lidovému vkusu drobnými barokovými strofickými skladbičkami, jež skládal k oslavě P. Marie v Přešticích, kde byl regenschorim. Melodické hlasy se pohybují v terciích a sextách.

V Rožmitále pod Třemšínem působil jako písař, učitel a regenschori brixíán *Ondřej Poddaný* (1727—89). V prostředcích je skromný. Dvoje housle a varhany, snad ještě dva lesní rohy nebo trubky postačí úplně k doprovodu smíšeného sboru, v němž se sólové partie ztrácejí. V pastórálních mších, v českých pastorelách i v jiných církevních skladbách je epigonem Fr. X. Brixiho, jehož ovšem nedostihl. U něho již pastýři ve vánočních zpěvech mezi sebou rozmlouvají, což je v druhé polovině 18. století všeobecný způsob. Používal někdy pseudonymu Inadop.⁸

Význačnými kantory-skladateli jsou Koutník, Linka a oba Kopřivové.

Tomáš Norbert Koutník (1698—1775) se stal jako choceňský rodák už r. 1729 učitelem a ředitelem kůru ve svém rodišti, kde setrval až do smrti. Dochovala se po něm řada

⁷ Uvedené skladby v Národním museu v Praze. Litanie o umučení Páně v Žamberce. Zjištěné autorství E. Troidou.

⁸ Několik menších skladeb u alžbětinek v Praze i jedno pastórální offertorium „Sem, sem pastýři“ na Sv. Hoře.

církevních skladeb, mši, rekviem, motet, českých svatojanských litaní a j., zvl. pastorel. Skladby jsou sice celkem běžnou barokní hudbou, ale Koutník patří k prvním pěstitelům českých pastorel.

Jakmile vnikl o vánocích do kostelních zpěvů národní jazyk, jakmile se na kůru objevili čeští pastýři i s českými jmény, jako Kuba, Tomek, Ferda, Janek a p., i moravští Valaši s Ondřejem, jakmile se pro zhudebnění zvolilo veršování neuměle prosté, přitom však lidové, které si zpravidla kantor sám napsal nebo převzal z lidové poesie, musela se přizpůsobit i hudba. Zprvu dochází ještě ke kompromisu mezi barokními typy, formami a lidovým výrazem. Nejprve se objevují i arie da capo. Proto je tu i kompromisní řešení: česko-latinský text, z něhož později podržuje pastorela často už jen typická slova Gloria in excelsis Deo.

Koutník volil texty lidovější než o něco mladší Linka. Zato jeho hudební výraz je archaističtější, rytmiku nejednou úsečně barokní vystřídává lidově dudácký náběh. Ještě se mu nepodařilo obě složky dostatečně stmelit. Ritornely jsou trochu cize barokní. U Koutníka je jako u Linky skoro pravidelný ozvuk dramatického recitativu v dialogických částech, a to jakýsi druh recitativu accompagnata s orchestrálním doprovodem. Česká je zase tuba pastoralis. K jeho nejlepším pastorelám patří skladba „Gloria! Hej, hej, jeden i druhej“ a hojně se rozšířila i jeho strofická „Pastorela Hanatica“ pro sólový bas. Představuje rozmluvu dvou pastýřů a její delší předehra je stavěna na motivku písně „Hrály dudy“.⁹

Mezi nejlepší a také nejplodnější kantorské skladatele patří *Jiří Ignác Linka* neboli *Linek* (1725–91), od r. 1743 kantor ve svém rodišti Bakově, zároveň obecní písař a později obecní starší. Roku 1747 se stal v Bakově ředitelem kůru u sv. Bartoloměje. V Národním museu v Praze

⁹ V archivu Národního musea v Praze.

je od něho přes 40 mší a asi tolikéž litaní, četná rekviem, mezi nimi i česká, řada motet, vložek, pastorel, zajímavé barokní pastorální trívěté sinfonie a varhanní skladby. Ze světské hudby jsou známy tři koncerty pro cembalo, C, D a F dur. Dokazují — i když nejsou velkého rozsahu —, že si Linek zaslouží plné pozornosti jako kantor-skladatel. Všude pronikají barokně krátké melodické úryvky jako themata s nezbytnými přírazy a s ostře vyhraněnými rytmy i četnými triolami. Závěry mají ovšem dobově stereotypní trylky. Jeho varhanní skladby prozrazují vliv Segrův a mají rovněž svou hodnotu. Jinak se sblízuje s brixíánskou dobou, aniž přeplní melodiku ozdůbkami a zatěžká nadbytečně mnohotvárnými rytmy. Nevzdává se však sólových koloraturních větiček. Kontrapunktu užívá střídě, fugy nebyvají přesné, zato i v českých vložkách s lidovou melodikou nechybějí nikdy opakující se stereotypní ritornely a da capo arie, které přecházejí téměř vždy ve střední části z tvrdé tóniny do měkké. To je pro něho typické a od této šablony neustoupí ani v pastorelách. Charakteristické jsou také ostré dynamické kontrasty, t. j. ostré ohraničení mezi *p* a *f*, které častěji nacházíme u Fr. X. Brixiho a které se ještě zřetelněji projeví u Fr. Kohla a v hudbě světské, počínaje mannheimskou školou. Homofonie vítězí i v meditativních sepolcrech, v nichž se Linek pokouší o plastičtější linii a také dramatičtější výraz než na př. Viktorin Brixí. V českých sepolcrech „Criminalista nevinný“ a „O umučení Páně“¹⁰ spojuje českost s italskými manýrami. Časem upadá v sentimentalitu.

¹⁰ Jmenované skladby tamtéž. Dialogisované alegorické sepolcro z r. 1784, rozmluva Zkroušené duše, Nespravedlnosti, Piláta a Ježíše, má i svůj barokní titul: Criminalista nevinný, celý bez viny, Kristus Ježíš, na smrt neprávem odsouzený, v ruce hříšníků vydaný a usmrčený. — Některé skladby varhanní vydány nově v *Musica antiqua bohemica*, sv. 12.

Zato se brixianský výraz zjemnil v pastorelách. Je v nich venkovská idyla, i když české rokoko ještě plně nastupuje. Betlemští pastýři už ani zde nevystupují jako dva tisíce let staré představy, nýbrž jako osoby nám blízké: český pastýř, český ovčák, jak je vysnila dětská i lidová fantázie. Mizí obřadnost. Linie se zesiluje od Linka a Koutníka až po J. J. Rybu ml., u něhož se pastorely blíží projevu zcela lidovému. V radostně strhující pastorele, počínající sborem „Narodil se Kristus Pán“, ozývají se v krátkých sólových basových partiích pastýřů již typické pastorální chody. V jiné pastorele ozve se i píseň „Hajej, můj andílku“ jako část ukolébavky, právě tak, jak jsme poznali již u Sehlinga. Kompromisem mezi barokní rytmickou melodikou a dudáckými motivy je hravá českolatinská pastorela počínající: „Pojď, Jene, Petře a Pavle, ad patriam eamus, zdali je doma hospodář, otec náš, videamus“ atd.¹¹ Česko-latinské mše trvají až do počátku 19. století.

Linek má nejvíce českých komposic, máme-li na mysli pozdně barokní dobu.

Učitelé *František Pokorný*, *Václav Josef Moravec* (v Uhříněvsi v l. 1760—82), *Rudolf Erben* v Nechanicích byli skladatelé průměrných, ba spíše podprůměrných hodnot. Nesebiosnost a ledabylost se u nich nezapře. Krácení slovního podkladu a hudební nepropracovanost, jež dovoluje několikerému textu současně znít v různých hlasech, byly nešvary církevní hudby, částečně i dědictví předchozí doby, stupňovaly se však v příštích desetiletích a podléhaly jim nejen venkovští kantoři, ale skladatelé všeobecně. Množily se tak skladby tuctové. V mešních skladbách se rozmohla šablona, formy Gloria a Credo bývají ztrnule trojdílné, stavěné na podkladě obměněné ariosní da capo formy, střední větu mají v pomalém tempu (Qui tollis, Et incarnatus) a část třetí nepatrně změněnou a s novým závěrem.

¹¹ Archiv Národního musea v Praze.

Přitom se thema figurované melodiky ve smyčcích zpracovává v sekvencích a malých obměnách bez zřetele k liturgickému textu, takže zpěvní hlasy se stávají skoro vedlejší výplní.

Jmenovaní kantoři *Pokorný* a *Erben* jsou při veškeré prostotě archaističtí. Erbenova melismatická fráze je přeplněna triolami a sextolami. Jeho české svatojanské litanie¹² mají kromě toho ještě jiné výstřelky: po vzoru buffo arií užil při koloratuře sólového hlasu nehorázných a ničím neopodstatněných intervalových skoků až duodecimových. Šlo spíše o lacinou barokní pompu i za cenu umělecké prázdnoty. Ani *Karel Jan Loos* (1724 ? —72), varhaník a kantor v Tuchoměřicích, jinak Brixioho epigon, nevyhnul se v některých církevních skladbách povrchnosti. Je zajímavé, že pronikl i na Slovensko a do Vratislavi. Známe dnes lidovou operou nebo operetou „O komínku laškovně postaveném“.

Loosovi se podobá jiný skladatel, podle všech známek rovněž kantor, *Václav Kloos (Klós)*, jenž patrně v letech osmdesátých napsal lidovou operu o sládcích. Řada dochovaných církevních skladeb, mší, litaní, mariánských antifon, tedeum a různých vložek jeví jak ve stavbě melodických frází, tak i v harmonickém plánu a formální stavbě i technice všechny znaky baroka. Pastorální latinská mše má nejvíce náběh k lidovosti. Zato dvouvětá „Sonata in C“ pro sólový fagot s menším orchestrálním doprovodem má všechny známky předklasicismu.¹³

Z východních Čech pocházel kantor *Jan Antoš*, působící v Nemyčevsi již v letech šedesátých až do r. 1792, nato v Kopidlně, barokní skladatel, ale v pastorelách značně lidový. Téměř vesměs dialogisuje. Sólové partie pastýřů, zvláště basové, jsou koncipovány po vzoru arií komických

¹² Tamtéž.

¹³ Kloosovy skladby v Národním museu v Praze.

zpěvoher, přeplněných instrumentalismy. To však nevadí, aby se zas neozvala melodika prostě lidová, podložená hojnými terciemi a sextami. Zpívají tak andělé i pastýři. To však nestačí; převezme i hotovou lidovou píseň, resp. její část, a podloží novým textem a obmění jen částečně rytmicky. Celé předvětí písně „Bejvávalo dobře“ slouží jako hudební výraz slovům „Copak nás burcuješ a snu se děšíš, proč spáti nepřeješ, darmo nás budíš“, ovšem ve čtyřčtvrtečním taktu s prodloužením druhé doby.¹⁴ Bez odporu je z uvedených dosud kantorů v pastorelách nejlidovější, ovšem v slovní deklamaci i výrazu trochu neukázněný.

Rozvětveným rodem hudebníků byli Kopřivové. Někteří členové této rodiny patří do doby klasické. *Václav Kopřiva*, zvaný *Urtica* (1708–89), rodem z Brlohů, od r. 1742 citolibský kantor a varhaník, získal mnoho u Dollhopfa, křížovnického varhaníka v Praze, k jehož žákům patřil i Habermann. Jako v skladbách Linkových, tak i u V. Kopřivy se objevují tytéž znaky baroka: nedostatek melodické zaoblenosti, polyfonie vystřídaná homofonií, práce na podkladě imitací a sekvencí. Barokní, s pastorálně lidovými nápěvky a raně klasickou melodikou je rozsáhlá vánoční mše „*Sacrum Pastorale integrum*“.¹⁵ Unikátem ve svém pojetí je „*Missa pastoralis*“,¹⁶ v jejíž jednotlivých oddílech autor, aniž zkrátil latinský text, interpoluje na způsob tropů text český, rozjímavého nebo naivně pastorálního charakteru, který se vztahuje k příslušné latinské větě. Česká vložka „Poženem, bratře, domů“ je dvouhlasý kánon mužských hlasů, závěr mše tvoří dětská ukolébavka, hudebně i textově prostá. Slavnostní jsou „*Psalmi vespertini*“ a „*Pastorales*“, naprosto

¹⁴ Pastorální offertorium, Národní museum, Praha.

¹⁵ Archiv kláštera voršilek v Praze.

¹⁶ Národní museum pražské.

barokní zase troje latinské svatojanské litanie. I Kopřiva používá pastorální tuby.

Učitelem v Citolibech a zároveň zámeckým instruktorem klavíru u hraběte Pachty byl syn Kopřivův *Jan Joachim Kopřiva* (1754—92). V Českém Brodě působili z rodu Kopřivů *Antonín Kopřiva*, a to již koncem 17. století, a jeho syn *Václav* (1717—74), učitel ve Viticích. Všichni se věnovali výhradně církevní hudbě. Kantorský synek *Karel Blažej Kopřiva*, druhý syn citolibského Kopřivy, patří svým zaměřením již době následující.¹⁷

K pozdním barokním skladatelům se druží *Jan Lamb* (též *Lamp*), kolem r. 1790 kantor ve Vrchlabí, snad Němec. Jeho skladby jsou jednotvárné, bez brixianské lidovosti, podobně jako díla uvedeného již libereckého učitele *Fr. Posselta*.

Na Moravě byl literárně i hudebně činný *Tomáš Kuzník* (pseudonymem *Jan Kužník* 1716 ?—86). Po dvacetiletém učitelování a varhání v Napajedlech se stal správcem školy v Kojetíně, kde působil až do smrti. Psal texty i nápěvy hanáckých písní a též libreta. Jeho píseň „Vlaštovička lítá, bude brzo den“, jejíhož tematů užil ještě o řadu let později *Ant. Emil Tůl* (1801—82) v „Overtuře na slovanské melodie“, zlidověla. Kuzník komponoval orchestrální menuety, nokturna, smyčcové kvartety, sextety i symfonie. Nezapomínal ovšem ani na církevní hudbu. Hudebně není víc než běžným epigonem.

Ne prostým učitelem, nýbrž od r. 1794 školním komisařem v Litoměřicích byl *František Kohl*, též *Khol* (1746 až 1832) z Chvatěrub u Kralup, původně knížecí lobkovický školní a hudební ředitel. Časově patří dalšímu období, kompozičně zcela baroku. Mší, offertorií, litaní i jiných kostelních skladeb, které vyšly z jeho rukou, nebylo málo.

¹⁷ Některé varhanní skladby Kopřivů vydány nově v *Musica antiqua bohemica*, sv. 12.

Převažuje u něho homofonie. Jeho themata se vyznačují ostřejšími rytmy, staršími barokovými skupinkami přeexponovaných titěrných triol a přemírou synkop. Mezi sbory vplétá, jako Fr. X. Bixi, sólové věty menšího rozsahu. Jako samostatné celky mají šablonovitou formu da capo. Velmi rád střídá ostře kontrastující dynamiku na způsob echa. Zdá se, že německé prostředí zapůsobilo na jeho tvorbu. Rozhodně se u něho neprojevuje bixiánská českost a lidovost, na niž jsme u našich skladatelů zvyklí.

U českých kantorů jsme sledovali poněkud podrobněji jejich pastorální hudbu, poněvadž v té době byla nejvyšším projevem specificky českým a zároveň něčím odlišným od běžné církevní hudební literatury okolních zemí. Podobných skladeb bude přibývat i v dalších letech.

Ke kantorům nesmíme být nespravedliví. Byli většinou samouky a diletanty, ale jejich hudební zásluha netkvěla pouze ve skladbě; byli zejména dobrými výkonnými hudebníky, ovládající zpravidla mimo varhany skoro všechny nástroje. Úroveň našich kůrů v oné době musela být i na venkově značně vysoká; podívoval se jí i anglický hudební myslitel Charles Burney, který cestoval po Evropě a v r. 1772 prošel Čechami. Je zajímavé, že tehdy nejen vzniklo velmi mnoho skladeb, ale že toto množství bylo skutečně také provozováno.

Hlavní zásluha kantorů tkví tedy především v podchyacení hudebnosti našeho venkova.

IX

ITALSKÁ A DOMÁCÍ OPERA A ORATORIUM V ČESKÝCH ZEMÍCH V LETECH SEDMDESÁTÝCH AŽ OSMĎESÁTÝCH 18. STOLETÍ

Dramatická hudba se octla ve slepé uličce, neboť šablona hrozila, že hudbu zadusí. Arie vítězila melodickým bohatstvím, ale zapomínalo se na dramatický celek díla. Opera se dostala na scestí. Neméně šablonovitá byla libreta. Nejoblíbenější Metastasiovy operní texty měly ztrnulou tříaktovou formu, antický děj a základní myšlenkou byly strasti milujícího se páru, který s pomocí vznesené osobnosti velmožovy nakonec šťastně překoná nástrahy a potíže. I dramaturgie opery byla tehdy stereotypní. Wienerische Dramaturgie z r. 1776¹ vytýká, že v opeře není na jevišti pohyb ani život, že zpěvák při monologu a ariích vystupuje příliš do popředí, čímž ztrácí spojitost s ostatními. Žádá, aby pěvec nezůstával na jednom místě a nestal se sochou, kolem níž je v polokruhu umístěn někdy dokonce podle „hodnosti“ ensemble. Všude bylo plno zbytečného pathosu a přehnané gestikulace. Při tom se očím poskytovalo neméně požitků než uším. Nebylo divu, že Ital Benedetto Marcello zparodoval v r. 1720 v „Il teatro alla moda“ (Divadlo podle módy) všechny výstřelky v soudobé opeře.

Od padesátých let 18. století se již začínalo ve Francii a v Itálii debatovat, v čem tkví význam zpěvohry, zda má

¹ Srov. L. Conrad, Mozarts Dramaturgie der Oper, Würzburg 1943, str. 46 a d.

být opravdu jen souhrnem uzavřených čísel spojených recitativy. Francouzský estetik Batteux považoval operu za divadelní hru s jakýmsi podivuhodným romantickým dějem, jejíž hrdinové přicházejí s činy překračujícími zákony pravděpodobnosti. Tak se vyrojila řada pohádkově zaměřených libret a oper; ani čeští autoři nezůstávali stranou.

Všichni operní skladatelé nešli ovšem touto cestou. Hasse na příklad představoval v polovině 18. století v Německu a také v ostatních zemích vzor hodnotné neapolské zpěvohry a Italové Jomelli a Traetta měli smysl pro dramatickou formu. Velkým operním reformátorem je však teprve Christoph Wilibald Gluck (1714–87). Gluck nechtěl napodobit operní pathos a tragiku, nýbrž opravdově vášně, jak se o něm vyjádřil jeho libretista Calsabigi, který nemálo přispěl k reformě opery, zavrhnuv staré metastasiovské intriky. Gluckova reforma počíná „Orfeem“ r. 1762.

Pražané slyšeli jen jeho starší zpěvohry: „Ezio“, kterou vypravil Locatelli s velkou nádherou a jejíž premiéra byla r. 1750, „Ipermestru“, práci starší, téhož roku a „Issipile“, jejíž premiéru viděli Pražané v r. 1752, dílo věnované protektorkám pražské opery. Bylo to celkem málo, přestože Gluck v Praze žil od mládí jako kapelník. „Ezio“ a „Ipermestru“ řídil sám skladatel. Až r. 1777 byla provedena Gluckova celkem bezvýznamná věc z r. 1764, „La Rencontre imprévue“ čili „Les Pélerins de la Mecque“ (Poutníci z Mekky). Tehdy bylo zvykem, že náhradou za balet, který v italské opeře chyběl, byl vložen balet jako doplněk v mezihrách (doklad toho máme už z r. 1739 při provedení opery „La Ginevra“) nebo, jak se dělo později pravidelně, ke konci představení. Zvláště Locatelli pěstoval baletní vložky soustavně. Tak se stalo i při Gluckově pražské „Ipermestře“, která byla doplněna baletem od

Giovanniho Bartolottiho, a při premiéře „Issipile“, kde baletní mistr Giuseppe Ciuti umístil balet na závěr představení. Jinak většinou skladatele baletních doplňků neznáme.

Komická opera šla v té době už svou cestou a dovedla zkarikovat lásku, zlost, bázeň a pod. rozmanitými a ovšem přehnanými prostředky. A to také přispělo k rozkladu zkostratělého útvaru opery seria.

Obraťme zřetel k pražskému repertoáru a k dějinám pražské zpěvohry. V šedesátých letech byli zastoupeni několika pracemi A. Boroni, N. Jomelli a jiní, v komické zpěvohře D. Cimarosa, G. Paisiello, G. B. Pergolesi a jiní, tedy vesměs zase Italové. Zatím se vystřídalo na italském pražském jevišti několik nových impresariů. Když zaniklo Šporkovo divadlo, usídlila se italská opera v budově v Kotcích. Když pak vystřídal Bustelliho opět nový italský impresario, nenajal místnosti již v Kotcích, nýbrž v Thunovském divadle na Malé Straně (1781—84). Tímto impresariem byl P. Bondini, jenž se objevil v Praze již r. 1762 ve společnosti G. Molinariho jako zpěvák basbuffo, načež přešel k Bustellimu a r. 1767 byl povolán do Drážďan reorganisovat operní scénu. Pražskému obecnstvu se představil v Thunovském paláci r. 1781 dobrým souborem a hodnotným italským repertoárem. Právě za něho se hraje Cimarosa, také A. Salieri, vídeňský odchovanec Gluckův, G. Paisiello, J. Traetta a j.

Připomeňme si však některé zajímavější události pražských sezón dřívějších: patří k nim premiéra opery „Il cavaliere delle piuma“, kterou v r. 1768 provedl Bustelli. Její autor, oblíbený skladatel B. Galuppi bavit Prahu už v letech padesátých; jeho opera „Il filosofo di campagna“ (Venkovský filosof) byla v Praze hrána už v r. 1755. Složil na 112 oper. Ač Ital, psal v Petrohradě v letech 1765—66 ruskou pravoslavnou církevní hudbu, totiž první ruské

duchovní koncerty a jeho četné arie jsou uloženy i na našich kůrech. Častý výskyt prací neapolského Domenica Fischiettiho se dá snadno vysvětlit tím, že působil v letech 1763—65 jako kapelník operní společnosti Bustelliho v Praze, ačkoliv jeho díla poznala Praha na jevišti i v chrámových ariích už dříve. Pod jeho taktovkou měla v Praze premiéru r. 1763 zpěvohra „La donna di governo“.

Po Fischiettim převzal řízení opery jako kapelník u cembala Antonio Boroni, jenž se uvedl komickou zpěvohrou „L'amore in musica“, kterou napsal v Benátkách. Významné byly zejména r. 1767 premiéry jeho vážných oper „Artaserse“ a „Siroë, re di Persia“ na Metastasiův text. Nejde sice ještě nevyšlapanou cestičkou, ale jeho recitativy jsou pružné a také třetí díl da capo arie se u něho neopakuje doslovně, nýbrž je značně zkrácen; sbory téměř odpadají. Jinak si vede po staru a zvláště v theorii a stylisaci afektů na jevišti pokračuje v intencích Heinichenových i Scheibových. Vyhýbá se proto ještě všemu hrůznému a děsivému. Také sólové arie Boroniho znala Praha dobře z kostelních kůrů.

Praha se tedy seznámila s rodící se typickou italskou buffou, která satirickým šlehem tepala nepřístojnosti současné doby. S lidovým hudebním výrazem, s karikováním vážné zpěvohry, s neselhávajícími žerty, srdečností a vtipem (což vše dovedlo získat pražské obecenstvo stejně jako dobré jevištní postavy) seznámili obecenstvo ve svých skladbách Paisiello, Galuppi i Cimarosa, i když to, co pražské obecenstvo slyšelo, nebyla ještě jejich stěžejní díla, jimiž se proslavili teprve později. Galuppi, jako předtím už Fischietti v díle „La donna di governo“, volil Goldoniho libreto. Goldoni znamená obrat v buffě. I když starší forma zůstává, je promíšena lidovými prvky. Staví vážnější a sentimentálnější partie proti komickým, které jsou nejednou až výstřední. Objevují se ovšem i sentimentální

měšťácké látky, ale také typy z nižších sociálních vrstev. Je zřejmé, že se už nehraje jen pro lóžovou šlechtu. Hudebně se využívá všech možností, které vedou ke komice. Tak vznikají typické buffy Paisiellovy, Picciniho, Galuppiho, Cimarosy i Gassmannovy.

Je právě s podivem, že nejlepší zpěvohry *Floriána Gassmanna*, narozeného r. 1729 v Mostě v Čechách, zprvu populného hudebníka, za Marie Terezie proslaveného skladatele v emigraci ve Vídni, provedla italská opera až po jeho smrti. Gassmann zemřel ve Vídni 20. ledna 1774 ve věku čtyřiceti pěti let a hned nato nastudovala pražská opera alespoň jeho buffu „L'amore artigiano“, která byla napsána už v r. 1767 a rozšířila se v německém zpracování Neefově s titulem „Die Liebe bei den Handwerkern“ po celém Německu. Stala se vlastně spolu se svou sestrou, ještě hodnotnější hudební veselohrou „La contessina“² (1771, v Hillerově úpravě „Die junge Gräfin“) vzorem německého singspielu. Jinak poznala Praha Gassmanna už roku 1765, kdy Bustelli provedl jeho komickou zpěvohru „Li uccellatori“; o dva roky později se v Praze dávala Gassmannova „Il viaggiatore ridicolo“. Skladatel v nich už připomíná Mozarta; spojuje lehkou italskou melodiku s rokokovou hravostí. Lze říci, že byl vedle Picciniho a Galuppiho nejslavnějším zástupcem buffy.

Gassmann byl odchovancem jezuitského gymnasia v Chomutově, kde se hudba hojně pěstovala, a zároveň se učil u Jana Vobořila, ředitele kůru v Mostě. Byl dobrým houslistou i harfeníkem a roku 1742 odešel z lásky k hudbě do ciziny. V Bologni se učil u Padre Martiniho a meškal v Benátkách, kde se setkal s Josefem Myslivečkem i Janem Vaňhalem, kterým pomáhal svými radami. V Itálii poznal komickou zpěvohru, hlavně Galuppiho a libretistu Goldoniho, a tak byla jeho jevištní tvorba hned od po-

² Vydána v *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, XXI.

čátku poznamenána spájením italských prvků s prostředím, kde se usadil, totiž s Vídní. Zde se stal v roce 1763 jako kapelník nástupcem Gluckovým a brzy nato dvorním skladatelem, od roku 1772 měl titul dvorního kapelníka.

Jestliže vídeňská lidová hudba a její písně měly vliv na Gassmannovu komickou zpěvohru, je jeho vážná opera nakloněna Gluckově reformě; to nás konečně nepřekvapí, neboť víme, že Gassmann se stal přímým nástupcem Gluckovým u dirigentského pultu. Opera „Amor e Psyche“ (1767) je toho důkazem. Zanechal čtrnáct komických a sedm vážných oper.

Gluckova opera získávala stoupence ve Vídni i ve dvorních kruzích. I Salieri, jenž byl Josefem II. protěžován proti Mozartovi, dal se touto cestou i jako žák Floriána Gassmanna. Na italskou pražskou scénu se Salieri dostal v letech 1776—99 čtyřmi pracemi, zato reformní opery Gluckovy jeviště neviděly. Gassmannova obliba u dvora byla nesporná. Když Josef II. navštívil 3. září 1770 Nové Město na Moravě, aby se tu sešel s pruským Fridrichem II., musil být na programu Gassmann. Byla tehdy provedena jeho nejlepší hudební veselohra „La contessina“ na text Goldoniho. Josef II. se chtěl zřejmě svým kapelníkem pochlubit. Fridrich byl skutečně nadšen a snažil se získat Gassmanna pro sebe.

„La contessina“ nepřinášela sice nový, ale přece časový námět. Chtěla se vysmát šlechtické pýše, honbě za tituly a erby a ukázat, že i v žilách nešlechtice koluje zdravá krev.

Podobný výsměch najdeme již v některých veselohrách Molièrových, pak v italské buffě u Galuppiho (Il Marchese villano, Vesnický markýz, hrána i ve Vídni), u Fischiettiho (na př. Il barone della Trosciola), též ovšem u italského básníka a satirika C. Goldoniho (1707—93) a pod.

Gassmannova zpěvohra jedná o lásce dvou lidí nerov-

ného rodu, syna obchodníka a hraběcí dcery. Hrdého hraběte zkrátí jen nastrojená lest otce-obchodníka, kdy je šlechtic postaven před hotovou věc a nemůže již zpět.

Ve zpěvohře bylo hodně živé a dobové hudby i dramatická hybnost, Gassmannovy nápady byly blízké Mozartovým. Komická zpěvohra, která šla trochu jinou cestou než vážná, nepotřebovala zatím reformy. „Contessina“ měla 16 arií, 2 duety, 6 tercetů, 3 finale a toliko jeden sbor. Také recitativ *accompagnato* se tu vyskytuje jen jednou. Zato je tu *seccorecitativ*, jenž spojuje jednotlivá čísla. Je ovšem trochu suchý, takže Johann Adam Hiller při německém zpracování jej nahradil prózou. Gradaci dějství tvořila zato účinná finale, ne bez vlivu lehkého francouzského nánosu, jaký najdeme v lidových francouzských vaudevillech. Také osoby dovedl autor pěkně charakterisovat v různých náladách a situacích. Užil rozmanitých ariosních forem jako kontrastů a dovedl rytmicky překvapit. Spojovaly se u něho Galuppiho buffa a srdečný singspiel. Forma třídílné přehry *allegro-andante-allegro* je *scarlattiovská*.

Prahu zaplavily nejen italské opery, nýbrž i vlašská církevní hudba, v níž se přímo netušeně rozmohly zejména arie. Kůry kostelů v Praze i v jiných městech jimi byly přímo zasypány. A stejně tomu bylo i ve Vídni i v italských městech. Gassmann patřil rovněž mezi církevní skladatele italského typu. Vedle oratorií komponoval řadu symfonií, triové sonáty a kvartety, kasace i balety.

Přibývalo komických oper, různých parodií a veseloher, ale s nimi zároveň i mnoho tuctového braku, který byl jakýmsi pokračováním starých dvouaktových *intermezz*. Nepravděpodobný děj a různé absurdnosti se v nich nakuřily v hromadu laciného zboží. Ozývaly se sice hlasy kritiky, ale libretisté spoléhali až příliš na pokažený vkus obecenstva. „Není téměř libreta z doby novoneapolské

opery, aby si nezasloužilo zapomenutí,“ napsal O. Kamper;³ a musíme s ním jen souhlasit.

Všimněme si nyní tvorby domácí. R. 1769 byla provedena na pražské scéně opera „Alessandro nell'Indie“⁴ od Jana Antonína Koželuha, jehož tvorbu jiného druhu ještě poznáme. Byla to první zpěvohra českého skladatele, která vznikla na domácí půdě, v Praze. Jeho současník Josef Mysliveček tvořil zpěvohry sice již dříve, ale vesměs v Itálii. Praha je vždycky poznala až po cizině.

Jan Antonín Koželuh (1738—1814) pocházel z Velvar. Po absolvování jezuitské koleje v Březnici a v Praze řídil nějaký čas venkovské kůry v Rakovníku a ve Velvarech, poté se stal basistou svatovítského kůru a vzdělával se u Segerta. Vykonal studijní cestu do Vídně, kde poznal Gassmanna, Glucka i Hassa, a stal se pak nejprve ředitelem kůru u křižovníků a od r. 1784 u sv. Víta. Zemřel v Praze. Kromě řady církevních skladeb většího i menšího rozsahu psal také symfonie (známe jich pět) a koncerty pro hoboj a fagot.

Koželuhovo odhodlání předstoupit s operou před pražské obecenstvo, které vídalo zpravidla jen opery, jež už jinde doporučili, nebo opery skladatelů, kteří již byli v Praze známi, bylo odvážné. Obstál však docela dobře. Metastasiovo libreto nebylo nové a bylo již několikrát zhudebněno. Koželuh se pro ně rozhodl patrně proto, že poznal jeho dramatický účín, který dávaly zápletky i bitevní scény, a také pak, že poznal lyrismus textu v operách Galuppiho a Fischiettiho, které byly provedeny v Praze předtím roku

³ O. Kamper, *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha 1936, str. 110 a n.

⁴ Opis v archivu Národní, dříve dvorní knihovny ve Vídni. Autograf neznámý.

Opera „Demofonte“ je dochována jako autograf v Národním museu pražském.

1760 a 1764. K vážné tříaktové zpěvohře, jejíž text byl proti jejím italským předchůdkyním kratší, přikomponoval italský kapelník Vincenzo de Bustis balet. I když Koželuh leccos pozměnil, zůstala základem neapolská opera. Jelikož autor v divadle již předtím slyšel několik oper Jomelliho a přesvědčil se o jeho nových názorech a pokusech, vytěžil z toho leccos i pro svou zpěvohru. Najdeme na příklad u něho opakování thematicu v ariích při podobné scénické situaci, tedy něco, co afektní theorie ještě zavrhovala. Jomelli měl patrně také vliv na tklivé nálady v měkkých tóninách, kterým se odchovanci neapolské školy bránili. Nedrží se již otrocky původní arie da capo, ale správně zkracuje její opakující se část, jak to dělal Gassmann. V jeho vážné zpěvohře najdeme také víc dramaticky doprovázených recitativů. Ve vleku italské opery je ještě v koloratuře, které je přemíra, a v zálibě pro nadměrně vysoké tóny ve zpěvním hlase, která vzniká z touhy po efektu. Proto mu lépe svědčí pathos než lyrická místa, která by si zasloužila pružnější melodiku, jež je vcelku mdlá. Orchester nemá velké obsazení a těžiště je ve smyčcích. V tom se shoduje s Myslivečkem; oba také připravovali melodiku klasicismu. Koželuh však věnuje větší péči orchestru, zvláště v druhé zpěvohře „Demofoonte“.

Právě z premiéry této druhé zpěvohry po půl třetím roce lze soudit o úspěchu, který měla opera „Alexandr v Indii“. I v nové zpěvohře zhudebnil Koželuh Metastasiův text, který již prošel řadou scén. Komponoval jej Galuppi — v Praze byla premiéra r. 1760 — Hasse, Gluck, Jomelli (dvakrát) i Mysliveček. Praha slyšela operu „Demofoonte“ v r. 1763 s hudbou různých autorů. Skládal tedy Koželuh i druhou zpěvohru přímo pod dojmem j. vištního provedení, kterého byl svědkem. Zápas lásky, celá řada intrik, nemožných i nepravděpodobných okolností — to jsou motivy libreta. Autor, jenž text — jako

v prvním případě — značně zkrátil, vedl si celkem v intencích první opery, nedosáhl však její hodnoty. Převládá arie a secco recitativy, zato duet je jen jediný a sbor pouze ve finale. V doprovázených recitativech nedostihl svých vzorů Hassa a Galuppiho. Také melodika je všední, rytmus běžný. Opera nesplnila očekávání obecenstva ani to, co si od ní sliboval skladatel. Její premiéra byla r. 1772 v divadle v Kotcích, jemuž se říkalo „Opera“ nebo dokonce pyšně „Královské národní divadlo“. Zde měl pražské premiéry i Mysliveček i Koželuh.

V letech 1768—79 za Bustelliho byl ředitelem pražské činohry Němec J. J. Brunian, jenž se pokusil r. 1771 i později o českou činohru a singspiel, ale celkem s neúspěchem. Za něho byl kapelníkem v r. 1772 *František Ondřej Holý* (1747—83), původně františkánský theolog. Z Prahy odešel s jinou společností do Berlína a nakonec do Vratislavi. Jeho singspiely, jichž od let sedmdesátých složil mnoho, byly běžné, průměrné hodnoty. „Der Kaufmann von Smyrna“ a „Der Pascha von Tunis“, obě z r. 1775 a dodnes ještě zachované, byly již psány v Německu a pro Německo. Zajímavější pro nás je, že se v dramatě „Deukalion a Pyrrha“ pokusil také o melodramatickou hudbu, podnícen k tomu patrně podobnými pokusy, které kolem něho vznikaly.

Za Bruniana byl kapelníkem také *Jindřich Kryštof Hataš* (Hattasch), jenž se rovněž věnoval německému singspielu.

Spolupráce s kapelníkem Strobachem a operní repertoár divadla v Kotcích způsobily, že se divadlu věnoval též českoněmecký skladatel církevní hudby *Stanislav Antonín Petr Maria Laube* (1718—84), svatohavelský regenschori. Hudba k jeho hudebním fraškám se nedochovala, ač se dostaly i na scénu předměstského divadla berlínského. Byly to dvoudílné německé hudební veselohry, respektive

operety, často i dvojsmyslného textu, vyhovující dobře tehdejší měšťanské společnosti.

Věnoval se i partitám pro dechové nástroje. Pro oblíbený anglický roh napsal concertino s doprovodem smyčců a lesních rohů. Tuto skladbu nám zachoval stejně jako jeho třívětou symfonii (G dur) s citátem časové německé písně archiv hraběte Pachty.

Když měl Mysliveček úspěchy v Itálii, poznala také Praha některé z jeho prací. Bustelli se tím zasloužil o uvedení českého komponisty na pražské jeviště. Myslivečkovu prvotinu „Bellerofonte“ uslyšeli Pražané ještě téhož roku jako Itálie (1767) a o rok později byla uvedena „Semiramis“. V dochovaném německém libretu se praví: „Hudba je duchaplný vynález českého skladatele Myslivečka, v Itálii zvaného Böhm,⁵ tedy Čech. Víme, že byl zván Il divino boemo.“

Nebylo tedy v Praze provedeno z Myslivečkových zpěvoher mnoho. Zato důkladněji poznaly Čechy jeho oratoria. Autor slíbil Praze pro velikonoce každý rok nové oratorium.

I v šedesátých letech se Praha seznamovala stále ještě s italskými nebo italsky orientovanými oratorii obou směrů: dohasínajícího benátského a převládajícího neapolského. Ze skladatelů to byli především B. Galuppi („San Maurizio“), J. A. Hasse („Il pellegrini al sepolcro di N. S.“ (Poutníci u hrobu Spasitelova), „La caduta di Gericho“ (Pád Jericha) i Němec Ign. Holzbauer („Isacco, figura del Redentore“, Izák, předobraz Spasitele). Slib, který Mysliveček dal křižovníkům, že totiž pošle každoročně nové oratorium, splnil v roce 1770 a ještě i v dalších letech. Premiéry oratorií byly zpravidla vždy o rok dříve v Itálii, než je dostala Praha. K velikonočním r. 1770 ode-

⁵ P. Nettl, Dějiny operního divadla v Československu, český překlad v Československé vlastivědě VIII, 677.

slal skladatel do metropole Čech „La famiglia di Tobi“ (Tobiáš), rok nato z Benátek dvoudílné oratorium „Adamo ed Eva“, pak „La passione di Gesù Christo“ (Kristovo utrpení), které bylo opakováno ještě v osmdesátých letech, v r. 1775 „La liberazione d'Israele“⁶ (Vysvobození Židů); partitura tohoto oratoria i oratoria „Adam a Eva“ je nezvěstná. Roku 1778 se dostalo na křižovnický kůr Myslivečkovo nejdůležitější oratorium „Isacco, figura del Redentore“, jehož prvé provedení bylo o rok dříve v Mnichově.

Při usilovné operní tvorbě nezbylo Myslivečkovi tolik času, aby dodržel daný slib. V mezeře dvou let, která nastala od roku 1776 do roku 1777, vyplnily repertoár u křižovníků skladby jiného českého autora, J. A. Koželuha, jenž byl v té době u křižovníků ředitelem kůru. Koželuh použil opět textu Metastasiova, stejně jako Mysliveček v oratoriu „O umučení Páně“ a v „Izákovi“. Koželuh provedl v r. 1776 „La morte d'Abel“ (Smrt Abelovu) a a v r. 1777 „Gioas, re di Guida“ (Joas, král židovský). První je dnes nezvěstné. Druhé ukazuje Koželuha jako stoupence neapolského oratoria v duchu Hassově. I při velké stylové podobnosti je Mysliveček přece jen pružnější.

Myslivečkův „Isac“, komponovaný na též text jako oratorium Ignace Holzbauera, je o deset let mladší. Praha poznala obě díla rovněž v časovém odstupu deseti let. Oba skladatelé patří k neapolskému směru. I tento německý skladatel žijící v letech 1711—83, předklasik, narozený ve Vídni, přišel do styku s českými zeměmi. Byl kapelníkem v Holešově na Moravě u hraběte Rottala a tam poznal barokní zámeckou hudbu. V Holešově byly v letech 1738—39 hrány jeho dvě opery a zde psal také chrámové skladby. Když pak r. 1745 odešel do Vídně k dvorní opeře a odtud v letech padesátých do Stuttgartu a Mannheimu,

⁶ Jmenovaná oratoria v Universitní knihovně v Praze.

odnesl s sebou vlastně část kultury českých zemí, kterou pak později — již jako vyspělý skladatel — odevzdal hudbě západní Evropy. Je to pro nás nemálo důležité a v mannheimské škole se s tímto zjevem setkáme ve velkém měřítku.

Holzbaueovo oratorium bylo především formálně konservativnější než novější práce Myslivečkova, což se snadno vysvětlí pokročilejší dobou. Mysliveček již nelpí na ztrnulé ariové formě da capo; vyskytují se u něho již i jiné ariosní útvary a melodika připravuje, právě tak jako v jiných jeho pracích, především pozdějších, nástup klasické zpěvnosti. Je prostší, méně umělý a násilný. I zde se ovšem ještě mísí s prvky rokokovými odumírající barok. Mysliveček je dramatikem nejen v operách, ale i v oratorních větách, které podávají mocná duševní hnutí v recitativech *accompagnato*. Jsou na týchž místech jako Holzbaueovy, ale jsou výstižnější (to svědčí o pochopení a promyšlení libreta). Autor dovede využít *ensemblu*, dovede zacházet s hlasy a podle okolností vystřídat polyfonní a imitační věty homofonními i působivými unisony. Myslivečkova „Izáka“ si vážil sám Mozart a po mnichovské premiéře se o něm všeobecně hovořilo.

Oratorium nepěstovali v Praze jen křižovníci, nýbrž i jesuité, a to v chrámu u sv. Salvatora v Klementinu. Žel, že je zachována jen řada anonymních libret a skladeb. O. Kamper⁷ soudí, že to snad jsou kompozice neznámých jezuitských pracovníků, které vznikly snad i mimo Prahu. Na Velký pátek byly prováděny i pantomimy s hudbou; jejich děj se vztahoval ke Kristově tragedii. Musili bychom vyjmenovat téměř všechny pražské chrámy, kdybychom chtěli obsáhnout všechna italská a česká oratoria, která byla provedena od r. 1723 až po osmdesátá léta, někde pak až do konce století.

⁷ O. Kamper, Hudební Praha v XVIII. věku, str. 174.

Z domácích autorů se tu setkáváme od r. 1740 se jmény *Antonína Mořice Taubnera*, ředitele kůru u uršulinek a na Hradčanech v Loretě. Byl také členem lobkovické kapely. Z jeho oratorií, napsaných v letech 1741–58, je osm s německým a jedno s českým textem. Dvě byla tištěna v Praze: „Svatba jehňátka“ z r. 1754 a „Oslavený hrob Spasitelův“ z r. 1758, obě s dlouhým barokním podtitulem. Od *Františka Habermanna* známe čtyři texty z let šedesátých s alegorickými postavami v „Nebeském Samaritánu“ nebo v oratoriu o sv. Augustinu. Z počátku let šedesátých jsou také sepolcra „Ukřižování Spasitele“ i jiná od Segrova učitele a varhaníka u sv. Michala v Praze *Felixe Bandy* (1708–68). Mezi autory oratorií nemohl chybět *František X. Brixii*, jenž kromě oratorií, která již byla jmenována, napsal ještě „Trias in monada“ a „Jesus Christus, Filius Dei“, díla dnes neznámá.

Premonstrát, varhaník a ředitel kůru na Strahově *Jan Lohelius Oelschlegel* (1724–88) napsal a na Strahově provedl čtyři latinská oratoria v letech 1757–62. Již předtím působil jako varhaník u dominikánů a maltézů v Praze. Jako čtyřiaadvacetiletý složil řeholní premonstrátský slib a byl r. 1755 vysvěcen. Bylo důležité, že byl pověřen péčí právě o figurální hudbu na Strahově. Jako budoucí skladatel a chorregent chtěl prohloubit své vzdělání v kontrapunktu, a obrátil se proto na Josefa Antonína Sehlinga a Františka Habermanna s žádostí o lekce. Bylo pro něho příznačné, že jej v hudbě vedli právě tyto dva mužové. Poznal tak starší i pozdní barok a v pozdějších letech byl už svědkem přerodu předklasicismu v klasicismus. Toto splnutí baroku s klasicismem se u něho jasně obráží. Stopy najdeme v četných církevních skladbách: motetech, offertoriích, hymnech, responsoriích, antifonách, tedeum, mších a rekviích. Ještě zřetelněji se jeví tento obraz ve velikonočních sepolcrech, gratulačních kantátách a ve vánočním

díle „Operetta natalitia“ (pastoritia)⁸ z r. 1761 a 62. V místech ariosních, která jsou častá, se jeví jako příslušník neapolské školy i její koloratury. Ale jeho vánoční skladby jej odlišují od běžného průměru. Oelschleglova „Missa pastoralis in D“⁹ plyne sice v duchu brixiaňském, ale skladba je celkem lidovější než Brixiho pastorální mše, neboť je tu méně běžných italismů. Nezbytné jsou i slavnostní závěrečné fugy. I jeho pastorální zpěvohra je sice formálně barokní neapolskou operou, jak ji přinesl spolu s oratorií počátek druhé poloviny 18. století, ale hlásí se v ní i české prvky, především melodika českého zabarvení, a ovšem i ohlas rodícího se klasicismu, který připravoval na všech stranách půdu Mozartovi. Jinak střídává Oelschlegel obvyklé arie s recitativy a vkládá mezi ně sbory i delší orchestrální mezihry.

Jeho nástupcem na Strahově se stal ředitel kůru *Bohumír Dlabáč* (Dlabacz 1758—1820), křtěný Jan. Do premonstrátského řádu vstoupil r. 1783 a stal se strahovským knihovníkem. Sám patrně nebyl skladatelem, zato však hudebním historikem.

Nebyla tedy v Čechách ani oratorní produkce malá, ale přinesla celkem málo osobitého. V druhé polovině 18. století byla prováděna větší oratoria i scénicky na jevištích, a to zpravidla zase na počátku postní doby, kdy se nehrály opery. Pokud máme zprávy, byla to vesměs oratoria italská a některá oratoria Hassova, jež jim byla velmi blízká. Nejvýznamnější snad bylo provedení Jomelliho, „La passione di Gesù Christo“ na Metastasiův text r. 1765, ač dílo vzniklo o šestnáct let dříve.

Všimněme si nyní programů divadel. Je jisté, že italská opera u nás, i když byla tak bohatá, byla za prvé omezena jen na určitý druh obecenstva, za druhé nebyla tvorbou

⁸ Strahovský archiv.

⁹ Tamtéž.

původní, nýbrž cizí, i když ji italští kapelníci skládali často na naší půdě, a konečně ovlivňovala nejednou až příliš naše domácí skladatele a skoro je nutila jít stejnou cestou. Bylo tomu tak i v Brně a Bratislavě.

Již počátkem 18. století byla i v Olomouci divadelní představení a od r. 1770 tam měli dokonce stálé divadlo, ovšem zprvu jen dřevěnou boudu. Nová budova byla postavena mnohem později, teprve r. 1830. V letech 1759 a 1762 hostoval v Olomouci Giuseppe Franceschini se svou italskou společností. Brno bylo časnější. Italská opera tu byla provedena podle italského vzoru již r. 1728. V letech 1732—36 vede brněnskou operu, která hrála od r. 1734 již v nové budově, impresario Angelo Mingotti. Po něm se vystřídali Filippo Neri del Fantasia a Alessandro Manfredi. Roku 1767 zakončil Vincenzo Nicolosi italskou sezónu, kterou vystřídala německá, ačkoliv se německy hrálo již dříve. Německé singspiely pěstoval Jan Josef Brunian už čtyři roky předtím. Vyměnilo se tu několik ředitelů, z nichž Schaumberg roku 1771 finančně ztroskotal. Po něm převzal divadlo Jan Böhm (1771—77) a nato Rom. Waitzhofer a Ludvík Schmidt, oba herci, které finančně podporovali baron Tauber, hrabě Ferdinand z Troyerů i j. Další léta znamenají rozkvět za vedení Waitzhofera a od r. 1784 vídeňského herce J. Bergobzoomra. V následujících dvou letech divadlo dvakrát vyhořelo, ale bylo postaveno znovu. V devadesátých letech nastalo malé provisorium, až se r. 1792 ujal divadla zpěvák i herec Josef Rothe; za jeho vedení se opera i činohra pozvedla péčí dobrých sil. To trvalo až do roku 1803.

Italské opery se dostávají na jeviště i v německém překladu a podobně i zpěvohry francouzské. Ke známým jménům Paisiella nebo Picciniho přistupují zde jména významných francouzských skladatelů Pierra Alexandra Monsigniho (1729—1817) a Andrea Ernesta Modesta

Grétryho (1742—1813), kteří se snaží dát francouzské komické zpěvohře — přes její vlašský základ — osobitou notu, dramatický výraz i pravdivost. Roku 1779 byl uveden též Gluckův „Orfeus“ a v r. 1783 Holzbauerův „Günther von Schwarzburg“, jež jednadvacetiletý Mozart tak nadšeně přijal. Tato opera a opery Schweitzerovy získaly Mozarta pro komickou zpěvohru. Pak nastal sklon k vídeňským skladbám, hlavně k singspielu, třebaže italský repertoár zůstal. To jsou však už léta, kdy u nás vítězí Mozart a která patří dalšímu období.

Ani Bratislava se celkem neodchylovala od vývoje českých zemí. Už od počátku 18. století hostilo Slovensko různé italské nebo německé kočovné společnosti, jež navštívily postupně Prahu, Brno, Bratislavu, Trnavu, Banskou Bystricu a Košice. Jméno Mingottiho, Kurze, Wahra a j. najdeme zde obdobně jako v Čechách a na Moravě. Vlastní společnost měl na příklad hrabě Czáky. Divadelní ruch Bratislavy nemálo ožil za korunovace Marie Terezie roku 1740.

Bratislava měla hlavně vídeňský repertoár, neboť byla Vídní nejbližší. Josef Haydn byl u Esterházyho a psal svá díla pro domácí hraběcí divadlo; vznikly tu však zpěvohry podružnějšího rázu, omezené dosažitelnými prostředky. Byly provedeny i v Bratislavě, především „Vera costanza“ (Pravá vytrvalost), jejíž premiéra byla v Eisenstadtu v roce 1779, a „Orlando paladino“ (Rytíř Roland). Koncem let osmdesátých se na bratislavském jevišti objevily znovu. Město získalo už r. 1768 své divadlo, které dostalo o osm let později mecenášstvím hraběte J. Czákyho novou budovu. Působila tu společnost H. Krumpfa, u níž byl kapelníkem *Josef Chudý*. O společnost se postaral hrabě J. Erdödy.

Haydnovo působení a vliv se neomezil jen na zpěvohry, o nichž jsme se zmínili. Byl tu mnohem hlubší, užší vztah.

Haydn dirigoval koncerty v esterházyovském paláci ne-
jednou společně s kapelou hraběte Grassalkovicze, řídil
své nebo cizí opery, psal hudbu k činohrám a pro ředitele
K. Wahra a býval celou zimu v Bratislavě. Letní sídlo
Esterházyho bylo ovšem v Esterházu. Do Bratislavy po-
zval Haydna Grassalkovicz roku 1772. Hlavní léta Hayd-
novy působnosti v Bratislavě počítáme od tohoto roku až
do roku 1776. Ačkoliv Haydnova činnost byla především
zaměřena k aristokratickým kruhům, k společnosti šlechtic-
ké, přenesl se její vliv i na kruhy měšťanské.

Erdödyho společnost znamenala také mnoho. Sezná-
mila Slovensko — především Bratislavu — s Paisiellem,
Dittersdorfem, Haydnem, Salierim, Sartim, Piccinim,
Grétrym, ale také s „Romeem a Julií“ Jiřího Bendy a
„Únosem ze serailu“ od W. A. Mozarta. Smrtí divadelního
mecenáše Erdödyho roku 1789 končí i činnost společnosti.

Když nastoupil Josef II., umělecký život v Bratislavě
poklesl. Centralismus se dotkl i tohoto města. Hned roku
1781 byly císařským nařízením přeloženy úřady z Bra-
tislavy do Budapešti. Tím klesl i kulturní život města.
Nestalo se tak sice okamžitě, neboť ještě v posledním dese-
tiletí 18. století se může Bratislava vykázat za ředitele
Ch. Seippa a kapelníka J. Tosta, ale i za ředitele Kunze
mnoha pozoruhodnými díly, na příklad singspiely Jiřího
Bendy „Walder“ a jeho melodramaty „Pygmalionem“,
„Ariadnou na Naxu“ a roku 1797 i uvedením Mozartovy
„Kouzelné flétny“, ale pak již kulturní život nápadně
klesá. Napoleonské války krisi jen uspíšily.

Vraťme se však na pražskou scénu. Střediskem singspie-
lu bylo městské divadlo v Kotcích. Vedení měl Jan Josef
Brunian a kapelníkem byl *František Ondřej Holý*, který
později přešel do Berlína a Vratislavi.

Singspiel vznikl původně ve Vídni. Byly to vlastně ko-
medie se zpěvními vložkami. Vytvářely se po r. 1709, kdy

vzniklo první německé divadlo ve Vídni, a měly být náhradou za německou operu, která dosud neexistovala. I ve Vídni byla opera jen vlašská. Tak se vyvinula v třicátých letech za Stranitzkého, Prehausera a Kurze-Bernardona satirická parodická komedie na současné poměry politické, sociální i náboženské; teprve později se objevily též látky exotické. Místo recitativů nastoupil mluvený dialog, který předváděli činoherní herci. Také Německo si pospíšilo s vytvořením podobného útvaru; spolupůsobily při tom nejrůznější vlivy, od francouzského přes vídeňský až po anglický. Vídeňský singspiel dosáhl vrcholu za Josefa II., v Německu měl své hlavní představitele již o něco dříve, a to v letech 1770—80. Zvláště Johann Adam Hiller (1728—1804) dosáhl singspielem „Die Jagd“ z roku 1770 své mety na tomto poli. Vzorem singspielu byla italská buffa a francouzská opera comique, i když zde byl styl lehčí a lidovější. Z významných autorů, jejichž díla se hrála často na našich jevištích, byli Christ. G. Neefe a Ant. Schweitzer.

V Německu dosáhl v singspielech nemalých úspěchů i český emigrant *Jiří Benda* (1722—95) ze Starých Benátek, jenž působil do roku 1778 v Gotě jako kapelník. Jeho vzor, Němce Johanna Adolfa Hillera, znala Praha dokonale, Bendu již méně, ale poznala jej později. Když hrabě František Antonín Nostic najal r. 1781 „Boudu“ v Kotcích a vedení dostal K. Wahr z Bratislavy, singspiel došel v divadle největšího uplatnění. Kapelníkem byl *František Hložek* (Lošek). Vídeňští skladatelé singspielů a A. Hiller byli hlavními autory tehdejšího repertoáru.

R. 1783 byla zahájena činnost v nové budově, kterou pořídil svým nákladem hrabě Nostic a o jejímž otevření budeme ještě mluvit. Singspiel tu byl pěstován spolu s činohrou. V dirigování se střídali kapelníci Hložek s Praupnerem. Ale italská opera hned po roce zvítězila.

S *Praupnerem* se shledáme ještě v letech devadesátých jako

se skladatelem scénického melodramatu i důležitých církevních skladeb. *František Hložek* (1746—1810) byl jako Segrův žák zároveň varhaníkem u sv. Haštala. Vyučoval také hře na klavír. V Nosticově divadle byl od r. 1782.

Řekli jsme, že na panstvích se účastnilo divadelních produkcí i hudebně nadané služebnictvo. Vliv italských oper se šíří a napodobováním jich vznikají na Moravě „opery“, které patrně souvisí se školskými dramaty. Důkladem je hra známého učitele z Kojetína na Hané *Tomáše Kuzníka*, pseudonymem *Jana Kužníka*, k níž složil hudbu rovněž učitel *Josef Šrajfer* (Schreier), který zhudebnil také jiné „operety“. V této školské opeře s latinským titulem „*Veritas exulans cogente Mundo et Politica*“ odmítá alegorisovaný Svět a Politika Pravdu, neboť se jim bez ní lépe povede. Ale Pravda přesto nemůže být potlačena a zůstává na věky. Zachovány jsou jen zpěvní hlasy, z nichž vyplývá, že zpěvohra měla melodická ariosa s krátkými předehrami a dosti zpěvné recitativy. Působil i sbor. Deklamace však byla nepřesná. Opera je asi z let 1750—60. V roce 1764 byly dvorským dekretem veškeré školní hry zakázány a přestaly existovat.

Více nás zajímají lidové neboli selské zpěvohry, především zpěvohry moravské, jež čerpaly ze současného života, hlavně selského. Zapůsobily na ně opery šlechtických sídel a leccos z těchto vlivů se v nich pak ohrádkovalo. Setkáváme se tu s opačným postupem, než užil Fr. V. Míča, když vkládal do svých oper pro pána z Questenberku mimo Caldarovy italismy i prvky lidové primitivnosti.

Víme již, že byla před Marií Terezií sehrána r. 1748 v Hradišti u Olomouce hanácká lidová zpěvohra složená neznámými autory o Landeborkovi, t. j. Brandeburkovi.¹⁰

¹⁰ Titul zní: Kterak Landebork od Prahy z království českého ani nepškná (lotr) s Bohem hébal. V Zemském museu v Brně, jako i další moravské „operety“.

Jednoduchý děj, jak Němec odváděl na vojnu a byl postrachem, až nakonec musil k spokojenosti obyvatel odtáhnout, je pravděpodobně narážkou na události z r. 1741, kdy Prusové vpadli na Moravu a byli u Olomouce odraženi.¹¹ Zpěvohra měla ouverturu, osm arií, devět recitativů a dva sbory. Sbor pak přeje Landeborkovi „ščasno cestu a mokré dešť, na záda kej, na zobe pěst“ a ve finale se mu vysmívá. Italský operní vzor je nesporný, ovšem jen v celkovém rámci. Ariosní doprovod je často prázdný, neboť k doprovodu stačí mnohdy jen vrchní a spodní hlas, housle a basa, bez harmonické výplně. Hlavní výzdobu tvoří figurace houslí. Je-li tu a tam připomínka italské koloratury a stereotypních ritornelů, mají arie jinde melodickou souvislost s lidovými písněmi. Děj je soustředěn v recitativech, jež byly patrně doprovázeny clavicembalem. Zpěvohra je zároveň oslavou habsburského domu.

Selská rebelie v roce 1775 poskytla námět lidové jednoaktové zpěvohře kantora *Antoše*,¹² která vznikla záhy po této události. Tato „Opereta o sedlskej svobodě aneb rebelírování“ (též „O sedlskej rebelij“) je nesporně zajímavá již svým thematem. Obsahem je nezdařený pokus vymoci si násilím robotní patent, o němž kolovala pověst, že byl již vydán, ale že jej vrchnost zadržela. Hra vystihuje v krátkých výstupech přímo detaily povstání, jež zakončí „zlý examen“. Hra je plná lidově vulgárních výrazů. Zpěvohra budí dojem, že autor stojí za rebely, ale závěrečný sbor, který se sedlákům vysmívá, je původní, a ne, jak se dříve myslelo, později přidán, a přesvědčí nás o opa-

¹¹ E. Axman, *Moravské opery ve století XVIII*. Časopis Moravského musea zemského 1912, str. 14. Srov. též A. Breitenbacher, *Hanácká opera v r. 1737*, Olomouc, 1932.

¹² V Zemském museu v Brně, opis též v Kutné Hoře, v Národním museu je opis z r. 1779, též pozdější Erbenův. Podrobněji o Antošově zpěvohře v mé práci *Lidové zpěvohry a písně z doby roboty*, Praha 1954.

ku. Je to parodie selského povstání s hlediska těch, kteří radili vyčkat.

Hudebně se zpěvohra skládá z arií nebo duet, které mají trojdílnou, též strofickou formu s příslušnými seccorecitativy. Závěr tvoří ensemblový chór. Melodika je ještě barokní, blízká brixianskému vzoru, smíšená s lidovými prvky, jež se projevují zejména v harmonii paralelními terciemi a sextami. Aby zabránil jednotvárnosti mužských hlasů, přidělil autor úlohu písmáka altu. Dobrá hudební charakteristika jednotlivých osob až překvapuje. Mluvená próza byla přidána až později. Právě smýšlení lidu, jeho útlak i vzdor vyjadřují ovšem jediné lidové robotní písně.

Na Moravě vznikají české lidové operety neboli hudební hry v letech osmdesátých. Autory lze jmenovat kněze Jana Mauricia Bulína, jenž byl převorem na Sv. Kopečku u Olomouce a psal texty, a učitele *Josefa Pekárka* (1758 až 1820) z Chornic u Jevíčka, později školního rektora německé školy v Hněvotíně u Olomouce, který skládal pro tyto slovní předlohy hudbu. Pekárek komponoval kromě toho i církevní skladby. Tyto operety byly něčím mezi lidovou a umělou skladbou a nejvíce jich vzniklo v letech 1783—84 jako parodie toho, co lid v životě zajímalo: staropanenství, staromládenectví, vdavky a pod. Z této doby jsou známa dvě díla: „Jora a Manda“ a „Marena a Kedrota“.¹³ Že měla úspěch, o tom svědčí píseň z první zpěvohry „Přeneste mně včel vojansky mondore“, která zlidověla. První hra je satira na ženitby chtivého hochy, druhá na vdavek chtivou dcerku. Arie těchto operet mají blízko k lidovým písničkám v melodii, rytmu i formě. Jsou značně prosté a nevyhýbají se vulgarismům.

I v Čechách se vyskytují lidové operety, ale o něco později; Morava Čechy předešla. Leč i tady chtěl mít lid

¹³ Viz E. Axman, *Moravské opery atd.*

divadlo a svou operu nebo operetu. Varhaník a patrně také kantor *Karel Loos*, o němž již byla zmínka, zanechal lidový pokus o český singspiel, či spíše hudební hru s latinským titulem „Opera Bohemica“ atd., česky „O komínku hravě zedníky vystavěném čili Souboj pantátův se zedníky“, který vznikl nejspíše v letech sedmdesátých. Žertovný námět je podložen lidově přístupnou hudbou bez technických obtíží a navazuje patrně slovně a v závěru i melodicky na lidovou píseň „Komínku, komínku můj“.¹⁴ Loos žije již na rozhraní baroka a rokoka. Třeba ještě dodat, že jmenované „hanácké“ opery nejsou psány v přesném hanáckém nářečí, že jsou vlastně „obecně moravské“. Měly na ně jistě vliv Jaroměřice, kdežto v Čechách byla šlechtická opera venkovu přece více uzavřena. To, co vytvářejí koncem 18. století v Čechách libretista Josef Galka a skladatel František Čeněk Tuček (Tutczek ml., o němž dále), svědčí o snaze dopřát lidu trochu prosté divadelní hudby a podívání. Vyšel však útvar v podstatě hrubý. Známa „opera“ od těchto dvou autorů „Opilý muž“¹⁵ má jako thema vzájemné nadávky ženy a jejího manžela, opilce, jenž nechce z hospody domů; do hádky se vkládá i kmotra. Zpěvohra má sedm arií, šest duetů, pět recitativů a sbor. Doprovod tvoří zase jen dvoje housle vedené v unisonu, terciích nebo sextách a basa. Forma arií je nahodilá a deklamace špatná. Výrazově je tato zpěvohra blízká Antošově „Selské rebelii“. Tuček nepřejímá sice lidové písně, ale značně se jim přibližuje. Melodika i rytmika je čistě barokní, jak ji známe z operní i církevní tvorby.

Jiná je Klósova „Opera o Sládcych“ asi z let osmdesá-

¹⁴ V archivu starobrněnského kláštera. Podle jiného výkladu závěrečná píseň o komínku zlidověla.

¹⁵ V Zemském archivu v Brně. Operu původně bez názvu označil E. Axman (viz *Moravské opery ve století XVIII.*). Autora sig. Tučka (= signore) považuje ještě za neznámého. Je jím František Tuček ml.

tých,¹⁶ k níž se nedochoval úplný hudební materiál. Je satirou na špatnou pracovní morálku v pivovaru; je psána zase formou jednoho dějství s ariemi i strofickými písněmi. Melodika je pozdně barokní, lidové nápěvky se mísí s vlivem melodiky buffo-arií. Písní „Ach, můj nejsladší Ježíši“ jest podložen text o sladkém ječmínku jako parodie na kostelní písně.

Skoro z téže doby známe text operety „Veselé živobyťi neb Vandrovní muzikanti“ (1794) od J. J. Ryby, učitele v Rožmitále. Napsal a zkomponoval více lidových zpěvohr, ale hudba se nedochovala. Obsahem zachované operety je tato zápleтка: Šenkýř a šenkýřka se dostanou do hádky, protože muž stále nalévá podezřelým potulným muzikantům. Podobně jako v Tučkově opeře nešetří se ani tady nevybíravými slovy a nadávkami, jenže Rybovi šlo o něco jiného než o laciné pobavení: tendence měla být mravoučná. Chtěl ukázat, kam vede a co způsobí opilost. Opery podobného rázu najdeme ještě v dvacátých letech devatenáctého století. Tím se již ovšem ocítáme v době obrozenecké.

Lidové hry se zpěvy byly v českém překladu v Praze prováděny už dříve v divadle v Kotcích. Z domácí tvorby byly uvedeny hry *Antonína Fabiána*, *Aloise Vojtiška* a *Františka Tučka* (st.). První z nich se narodil r. 1771 v Ratajích a byl učitelem, zpěvákem, napovědou a v roce 1810 basistou u sv. Víta. Fr. Tuček († 1780) byl tenoristou, pražským regenschorim a kapelníkem civilní gardy na Starém Městě. Také tenorista *Benedikt Žák* (1758—1826), jenž dokončil svou kariéru v Mnichově, působil jako autor lidových her s hudbou. („Der dumme Gärtner“ — Hloupý zahradník a j.) Přispěli i divadelní kapelníci, ovšem zase německými singspiely. *Vojtiškův* „Der Vetter aus Podskal“

¹⁶ V archivu Národního musea v Praze. Chybějí důležité party houslové.

(Pan strýček z Podskali) nebo „Der Prager Müller“ (Pražský mlynář) těšily se v Praze oblibě stejně jako skladby Tučkova syna. Tento Čeněk František, zvaný *Vincenzius Ferrarius Tuček* (1755—1820), psal ostatně i pro Vídeň opery; které měly vliv na další lidovou dramatickou tvorbu, zejména na singspiely, a to v prvních letech devatenáctého století. Tuček mladší se stal zpěvákem divadla v Pešti. Také týnský regenschori, duchcovský rodák *František Partsch* (1760—1822) psal kromě církevních skladeb německé singspiely, na příklad „Victor und Heloise oder Das Hexengericht“ (Soud čarodějnic); provedenou v Praze r. 1794. Od pražského pianisty *Thomase Antona Kunze* (1756—1830) pocházejí německé singspiely „König Wenzel“ (Král Václav, 1778) a „Die Bezauberten“ (Očarování, 1779). V Praze vyšel kolem roku 1781 i klavírní výtah jeho kantáty „Pygmalion“. Léta osmdesátá znamenají novou orientaci i v oboru singspielovém. Zasahuje Mozart. Pokud jde o Brno, byly tam celkem poměry podobné jako v Praze. I zde zakotvil vídeňský singspiel, nejednou také ve formě ne právě nejlepší. Líbila se zejména málo cenná díla *Václava Müllera*, jenž pocházel z Trnávky na Moravě (1759—1835). Jeho učitelem byl Karl Ditters z Dittersdorfu, skladatel oper a singspielů. Od r. 1783 byl Müller houslistou a kapelníkem brněnského divadla, ale už po třech letech odešel k vídeňskému Leopoldovskému divadlu. V Praze, kam se na čas uchýlil jako kapelník, se mu nelíbilo a vrátil se do vídeňského divadla, kde pracoval až do svého pozdějšího nervového zhroucení.

Psal příliš rychle a tím trpěla kvalita jeho prací. Vždyť singspielů, komických oper a pantomim napsal více než dvě stě sedmdesát! Přesto si ho Josef Haydn velmi vážil. Velký úspěch získala v r. 1793 jeho zpěvohra „Das neue Sonntagskind“, v níž použil pro německou píseň „Wer niemals einen Rausch gehabt“ hudby českého lidového

tance kuželky. Oblíbená píseň „Ich bin der Schneider Kakadu“ z jeho zpěvohry „Die Schwestern von Prag“ posloužila Beethovenovi jako thema k variacím v klavírním triu. Velkého úspěchu se dočkala slabá Müllerova díla „Die Zaubertrommel“ (Kouzelný buben) a „Die Zaubertzither oder Kaspar, der Fagottist“ (Kouzelná citera čili Kašpar fagotista) a j. První byla parodií na Mozartovu „Kouzelnou flétnu“.

Německé operety u nás psal také tenorista Nosticova divadla (působil zde od r. 1783), rodák z České Lípy *Franz Christian Walter*, zřejmě hudebník německého původu.

Rok 1815 sice již nepatří do naší úvahy, ale pro Brno byl důležitý tím, že se tehdy uskutečnilo první české zpěvoherní představení na Moravě, jímž byl právě překlad německého Müllerova singspielu „Das Gespenst in der Mühle“ (Strašidlo ve mlýně). Pak se i zde ohlásila doba mozartovská. Že i Olomouc, Opava nebo jiná města měla své kočovné společnosti italských nebo německých herců, nepřekvapuje. Ale je tu ještě všude málo původní domácí české produkce.

Osmnácté století, které je bohaté na hudbu všeho druhu, nemohlo být ovšem ani bez hudby lidové, která ostatně působila i na umělce. Lidová píseň doprovází historii všech století ve větší či menší míře. Známe dnes lidové písně 14. století i dalších, nejednou však pouze jejich text nebo jen počáteční slova písně jako odkaz k jejich melodii.

Jestliže je pro 17. století důležitý pětisvazkový sborník Jiřího Košetického z druhé poloviny tohoto věku, poněvadž je v něm řada písní s podloženými melodiemi, je pro 18. století směrodatný Vavákův „Zbor písní“¹⁷, dále mladší „Guberniální sbírka“ z r. 1819¹⁸ a také pozdější

¹⁷ V literárním rkp. archivu Národního musea v Praze, I B 26.

¹⁸ V archivu Zemského musea v Brně.

„Sborník písní neznámého autora“ asi kolem r. 1840.¹⁹ Nápěvy mnoha písní byly zaznamenány až později, na příklad u mnoha robotních písní, takže nelze pak přesně říci, je-li dochovaný nápěv naprosto autentický a nebyl-li časově nebo krajově pozměněn. Řada rukopisných nebo i tištěných záznamů přináší jen texty písní.

Lid zpíval za všech okolností. V dobách klidných i válečných a v době útisku politického, sociálního i národnostního se písní přímo utěšoval a v ní vyzpíval i události, jichž byl svědkem. Nechybí ovšem ani subjektivní lyrika, především píseň milostná. O stáří některých písní se dovídáme z tisků kancionálů. Okolo r. 1750 byla tištěna na příklad nábožná píseň „Má duše, schovej se, nepřítel blíží se“, která se zpívala jako „Bude vojna, bude“. Podobně byla lidová „Zafoukej, větříčku“ melodickou předlohou svatojanské písně „Ó šťastný, překrásný kvítečku rajský“, tištěné v Praze 1740. Dokladů by bylo více, a to zejména pro písně mariánské a svatojanské. Také píseň „Ach, kých jsem slavíčkem“, vydaná r. 1750, přejímá nápěv lidové balady „Osířelo dítě“.

Řada dochovaných lidových koled a textů ukazuje nedjednou na souvislost s kantorskými pastorelami, jež si je braly za předlohu. Mnoho je písní historických, které zaznamenal především Vavák a které často velmi podrobně vypisují události; někdy je k tomu třeba až nekonečného počtu strof, jichž bývá přes sto, ba někde až na dvě stě osmdesát. Osmnácté století zachytilo v písní několikrát vpád pruského vojska za Marie Terezie („Zle, matičko, zle“, „Přeneščasné ten čas“ a j.) i jiných nepřátel („Přišli jste k nám, Francouzové“ z r. 1742). Milčický rychtář Vavák zaznamenal ovšem většinou písně loyálního stanoviska, ač ne všeobecně. Tak jako kdysi za doby husitské, i v 18. století potírají se totiž písněmi dvě strany, přívrženci

¹⁹ V Národním museu pražském, V E 18.

habsburské dynastie i její odpůrci, ale hlavně strana katolická a její nepřátelé, tradiční husité. V roce 1799 se zpívá a tiskne píseň na počest hrdinných Rusů, kteří procházeli našimi zeměmi. Lid vítal hrdiny-Slovany. Píseň neměla vlastní melodie. Obdobně i v umělé tvorbě byla vítána ruská vojska. Téhož roku složil učitel řeči *Matěj Majobr* (1763—1812), „chvalopíseň na slavného reka Suvo-rova, ruského maršálka“, kterého oslavil i ódou.

Sedmnácté i osmnácté století zachycuje však v písni i to, co nejvíce venkovský lid trápilo, neblahou robotu se všemi tresty a pokutami. Ozývá se v nich náрек a bědování („Na roboto kážó“, „Žadný člověk neuvěří“, „Bože můj, otče můj“ a j.), ale také výsměch vrchnímu, vrchnosten-ským úředníkům i písařům a drábům. („Ti račičtí páni“, jež se zpívala jako píseň „Na tom pražském mostě“, „Náš pan vrchní, to je pán“ a pod.) Když sedlákům překypěla žluč, jsou na řadě i vyhrůžky („Páni, naši páni, Pánboh vás pobije“ a j.) a skutečné vzpoury a revoluce. I tyto události nezůstaly bez odezvy v písních, zvláště rok selské vzpoury 1775. A zase vedle revolučních ozvou se i výsměš-né, když jsou sedláci zdoláni („Špásovná novina“ a pod.). Sedlákům se ostatně v té době posmívaly „vyšší třídy“ a často jim zejména vytýkali nápodobu městského kroje.²⁰

Nemálo je písní vojenských a především zbojnických; mstitelé lidu jako Ondráš a zejména Jánošík se stávají hrdiny všech lidových mas. Slovensko tu má primát.

Nápěvy až ku podivu věrně vyjadřují zpívané slovo. Melodika bývá většinou sylabická, těží z lidové tradice, přizpůsobuje se ovšem i baroku v ozdobných přírazech, místy i v lomenější linii, ale nejednou podržuje svéráz; svědčí o tom zejména slovenské písně, ale i hanácké a jiné.

²⁰ Odkazují zde na komentáře i hudební zápisy písní své anthologie Zpěvy 17. a 18. století, jež je připravena do tisku.

Není ještě dostatečně probádáno, do jaké míry zapůsobila umělá hudba na lidovou píseň té doby a obráceně. Totéž platí o písničkách, jež mají již nádech ke klasicismu. Příležitostné a zejména kramářské písně zpravidla nedosahují hudební hodnoty písní ostatních.

Náš národ měl také řadu svých národních tanců. Jsou známy české tance z počátku 17. století, zpracované zejména pro loutnu, kolem roku 1700 zvláště typické valašské a hanácké tance, bujné ve svém rytmu a lidové melodice. Tak tančil venkovský lid. Ale i šlechta nebo dvůr se dovedly pokochat pohledem i poslechem této folkloristické zvláštnosti. Lid tančil, aby zapomněl na své žaly a utrpení.

Jiného druhu byly aristokratické plesy, příležitostné, slavnostní i maškarní. Ceremoniální bývaly zvláště za mimořádných událostí, na př. korunovační ples v roce 1791. Pro uzavřenou společnost byly pořádány i plesy „společenské“. Nechyběly ani měšťanské plesy, zejména v posledních desetiletích 18. století. Pořadatelé však napodobili prostě panskou šlechtu ve svých pořadech, zařazovali cizí tance, především francouzské, kdežto české lidové tance nebyly toho hodny. A tak domácí taneční hudba zní jen v prostém venkovském prostředí, zatím co se větší města i v tomto hudebním odvětví většinou odcizují lidu cizími „noblesními“ tanci.

NÁSTROJAŘSKÉ UMĚNÍ V ČESKÝCH ZEMÍCH V 18. STOLETÍ

Kdyby bylo jen opery a singspielu, nebyly by se Čechy proslavily a nestaly se svou hudbou známými v cizině — s výjimkou Bendových melodramatů. Jsou to docela jiné formy, v nichž jsme se dostali vývojově vpřed: jde o hudbu instrumentální, komorní i symfonickou. Škoda jen, že ti nejdůležitější autoři patří opět k české emigraci a že často stěžejní díla byla napsána za hranicemi.

Instrumentální hudba byla ovšem pěstována po celé 18. století především na šlechtických zámcích. Sinfonie, komorní skladby, gratulační kantáty, divertimenta, partyty atd., to vše patřilo k repertoáru i skladatelskému umění příslušného kapelníka. K programům domácích koncertů patřila kromě vokálních gratulačních kantát zvláště z počátku i církevní moteta. Hrál se a zpívalo všude velmi mnoho, přesto se však velmi často nemohly dostatečně osobitě rozvinout velké talenty. Panovnický a šlechtický dvůr i jednotlivá šlechtická sídla zasahovaly do vývoje často podle svých zálib a určovaly alespoň směrnice a formu skladby. Skladatel i kapelník byl prostě povinen napsat každý rok určitý počet žádaných symfonií, kvartetů, gratulačních kantát a pod., i když někdy chyběl hlubší umělecký vztah mezi dílem a skladatelem. Tak se nástrojová hudba i v druhé polovině století jednak soustřeďuje na domácí šlechtické sídlech, jednak vyvíjí za hranicemi, v emigraci, a to opět na dvoře některého velmože. Případů, kdy skladatel tvoří samostatněji, kdy není vázán

na určité sídlo nebo má možnost cestovat, je mnohem méně.

Hudební archivy šlechtických zámků, dnes už ovšem často neúplné, poskytují poučný pohled do repertoáru a vkusu svých majitelů. Ale i kláštery mívaly domácí produkce. Zápisy v deníku Jana Františka Ryvola (1649 až 1734), křižovníka v Mostě,¹ potvrzují, že v klášteře byly prováděny nejen vokální církevní skladby — na příklad v r. 1704 skladba tamějšího kvardiána P. Artophea —, nýbrž i světská díla instrumentální. Při obědě, který dával prelát v Oseku, koncertoval neznámý harfenista, v Bohosudově slyšel Ryvola hru na hoboje; v deníku se dále zmiňuje v r. 1707 o hře na lesní rohy. Tak tomu bylo už na počátku 18. století. Studenti semináře, obyvatelé klášterních cel i přátelé umění ve svých domácnostech pěstovali nástrojovou hudbu se stejným nadšením. Dnes jsme šťastni, najdeme-li o tom i jen stručné zápisy. Hudební i zápisový materiál padl většinou za oběť nesvědomitosti a neinteligenci těch, kdo při rušení klášterů v době josefinské spolupůsobili. Venkov pak prokázal svou hudebnost píli kantorů, kteří na šlechtických sídlech hudbu nejednou sami vedli nebo alespoň při ní vypomáhali.

Je nesporné, že šlechtické kapely uspíšily rozvoj hudby i pro širší publikum. Zapůsobil-li císařský dvůr na šlechtu, nebyla šlechtická produkce bez vlivu na měšťanstvo. Je také pochopitelné, že se právě v prostředí šlechtických kapel pomalu rýsuje klasická forma a klasicismus vůbec. Přinášela to s sebou elegance, dvornost, ceremoniel, ale také povýšenost a upjatost šlechtického prostředí. Jakmile však klasicismus přestal být výhradní výsadou šlechty a rozšířil se mezi širší vrstvy, nastalo formální rozpojení, i když základní forma nebyla narušena. Upjatost mizí a

¹ Deník v knihovně pražských křižovníků. O něm O. Kamper, Hudební Praha v XVIII. věku, str. 179 a násl.

do hudby vniká jiný vzduch, jak nás o tom přesvědčuje pozdní klasicismus a nový hudební sloh — romantismus —, který vzápětí po něm následuje.

S instrumentální hudbou v 18. i 19. století souvisí u nás ovšem nemálo i umění nástrojařské.

V Českých zemích se rozmohlo především umění houslařské. Jeho nositeli nejsou ovšem vždy Češi. Zakladatelem je u nás *Tomáš Edlinger* (1662—1729), augšpurský rodák, jenž se usadil v Praze. Housle se u nás zhotovovaly již dříve, a to kolem r. 1620. Kromě Němců J. Salzera, Seb. Raucha a j. byl mezi výrobci patrně i Čech *Jindřich Velvarský* z Většina. Edlinger, který stavěl housle podle tyrolského mistra Jakuba Stainera, přivedl však houslařství na uměleckou výši.

V 18. století se vyvinula celá škola, k níž patřili *Jos. Joachim Edlinger* (1693—1748), jenž se zdokonalil ještě v Itálii a kombinoval tyrolský typ s cremonskou školou, *Jan Oldřich Eberle* (1699—1768), ovlivněný rovněž Itálií, a spolu s *J. J. Edlingerem* nejlepší mistr houslař *Jan Jiří Helmer* (1687—1770). Jejich vrstevníky byli ještě *Josef Antonín Láska* (Laske 1738—1805) a *Tomáš Ondřej Hulínský* (1731—1796), žák Eberlův. Housle posledních dvou jsou jiného typu: neznají vysoký klenutý tvar Stainerův, jak tomu bylo u houslí Edlingerových. Stainerův vzdutější tvar dával jiný tón, který svou silou vyhovoval baroku. Zato Antonín Stradivari, cremonský mistr (1640—1737), stavěl nástroje s jasným plným tónem a s resonancí. To byl jaksi předtyp nástroje pro reprodukci budoucí klasické hudby, jenž se mohl dobře uplatnit v symfoniích a zpěvohrách. Housle vyráběl i Eberlův syn *Václav Michal Josef Vincenc Eberle* (1738—70 ?) a žák Hulínského *Kašpar Strnad* (1752—1823), který se rozhodl pro formu Stradivariho.

To bylo již koncem 18. století, v době, kdy se české hous-

lařství dostává do popředí; německé ustrnulo na starých formách. Někteří houslaři pracovali ovšem mimo Prahu, na příklad známý *Sebastian Rauch* v Litoměřicích nebo *Jan Strobl* v Olomouci, *František Plach* v Schönbachu atd.

Mnozí se věnovali nejen stavbě houslí, ale i viol. Krásný a vyrovnaný zvuk měly housle Hellmerovy. *Karel Josef Hellmer* žil v letech 1739—1812. Pozdější mistři houslaři patří už plně 19. století.

Také naši varhanáři měli dobré jméno. Především musíme vzpomenout *Antonína Reisse*, který pocházel z Trutnova. Pracoval již předtím ve Vídni, Vratislavi a Drážďanech. V Praze — na Vyšehradě v roce 1795 — i mimo Prahu postavil řadu varhan; zhotovoval i klavíry. Zemřel r. 1815. Tohoto mistra předčil v letech šedesátých *Jan Lohelius Oelschlegel*, který postavil nové varhany na Strahově; pracoval na nich plných patnáct let. Vydal také jejich popis a návod k opravě. Nejzajímavější však je, že se svého úspěchu dopracoval vlastně jako diletant, ačkoli měl jako věhlasný varhaník i k stavbě svého nástroje jistě blízký vztah. Stavitelé varhan jsou však známi již z první poloviny 18. století. Tak kolem r. 1715 působil *Leopold Spiegel*. R. 1719 postavil varhany v Manětíně a o něco později v Táboře *Leopold Burghart* či *Burkhardt*, jenž byl varhanářem v Lokti. Varhany v kladrubském klášterním chrámu sestrojil r. 1726 *Kaufmann*. U sv. Mikuláše na Malé Straně stojí varhany z r. 1747, které zhotovil *Tomáš Schwarz*. Nová Paka má varhany od kutnohorského varhanáře *Pavla Horáka* z r. 1750, stejně Chrudim a Dvůr Králové, Litomyšl z r. 1780 od *Pavla Františka Horáka*. Stavitelem svatovítských varhan byl r. 1763 *Antonín Gärtner*, který pocházel z Tachova. V Olomouci žil varhanář *Jan Haas* a v Dačicích na Moravě *Josef Horák*.

Klavíry stavěl v osmdesátých letech *Jan Zelinka*, jemuž pomáhal i jeho syn. Vyráběl výborné kladívkové klavíry,

cembala i klavichordy. Koncem 18. století (1795) pracoval v Praze též *Leopold Sauer*, jenž se pak přestěhoval do Vídně. Zhotovoval stojatá píana na způsob pianin a roku 1804 se pokusil o orchestrion, který měl spojovat klavír a varhany. Zvláštní druh orchestrionu sestrojil i premonstrát *Prokop Diviš*, patrně r. 1753; měl čtrnáct klaviatur a napodoboval strunné i dechové nástroje. Hrál se na něm rukama i nohama. Podivné orchestriony — claviorgana — vyrobil v r. 1791 také *Thomas Anton Kunz* (Kuntz), jehož jsme poznali při singspielech, a jiní.

Také speciální dřevěné nástroje dechové se u nás zhotovovaly v tomto věku. Klarinety u *Antonína Lenze* z Pátku u Loun a u *Emanuela J. Faulhabera*, kantora a skladatele, který patří věkem částečně do 19. století.

Při oblibě loutnové hry bylo samozřejmé, že se loutny vyráběly i u nás. Již z konce 17. století známe loutnaře *Leonharda Pradtera* a *Mat. Prodera*. Zhotovoval je i houslař *Tomáš Edlinger*, o němž jsme již mluvili, v polovině 18. století *Sebastian Rauch* a v pozdější době *Kašpar Strnad*. Je jistě charakteristické pro Prahu, že nynější Nerudova ulice se nazývala již před r. 1700 Loutnařská.

XI

ŽIVOTNÍ OSUDY ČESKÝCH EMIGRANTŮ DRUHÉ POLOVINY 18. VĚKU

Dříve než oceníme umění našich emigrantů, pokud náleží do druhé poloviny 18. století, než zhodnotíme jejich orchestrální a komorní skladby, dramatickou i církevní tvorbu, všimněme si společných osudů jednotlivých emigrantských větví, které se v 18. století rozbíhají ve třech hlavních proudech: na západ, na sever a na jih, méně již na východ.

Životní osudy mnoha emigrantů se navzájem velmi podobají a jsou často plny dobrodružství. Skoro jako román znějí příběhy některých českých muzikantů. Bylo poměrně dost těch, kteří se toužili uplatnit v sídelním městě, ve Vídni. Jejich počet nepřekvapuje, neboť Vídeň proslula v českých zemích jako metropole významných italských i německých mistrů. Když se vlivem centralisace stáhla do Vídně i většina šlechtických kapel, soustředila na sebe Vídeň hudebnost rakouských zemí. Klasicismus, jak jej představují především Mozart té doby a Haydn, měl tu velmi příznivé podmínky, aby se formálně vytříbil.

Proud emigrantů, který směřoval na západ, nebyl jednotný. Čeští hudebníci volili jako sídlo německého hudebního umění především Mannheim a Vídeň. Ty, kteří chtěli poznat francouzskou kulturu, lákala Paříž. I to bylo pochopitelné. Ve Francii se vytvořil galantní rokokový styl, byla tu kolébka nového klavírního slohu i komických zpěvoher značné osobitosti. Francouzské rokoko jako předzvěst hudebního romantismu (J. L. Dusík) v Če-

chách zdomácnělo a Francie nebyla pro české lidi neznámou zemí. Něco však přece odlišuje vídeňské emigranty nebo i ty, kteří se dostali až do Uher, od vystěhovalců západních.

Pro Vídeň se rozhodovali spíše ti hudebníci, kteří hledali stále zaměstnání, i když zpravidla nesetrvávali na jediném místě, ve službách jednoho šlechtice nebo jen ve dvorských službách. Zdokonalili se u významných osobností sídelního města a nastoupili stále zaměstnání.

Ne tak proud západní. I když jeho představitelé byli také ve službách šlechtických orchestrů, byli mnohem nezávislejší a jejich volnější postavení jim dovolovalo pořádat koncerty i daleko od mateřského sídla. Mohli cestovat. Okruh jejich působnosti byl širší, nebyl vázán na jediné místo, jako tomu bylo ve Vídni, kde byla aristokracie často velmi sobecká. Vždyť i salzburský arcibiskup měl Mozartovi za zlé, že chce jezdit, pořádat koncerty a poznat svět. Výkonní umělci, sóloví hráči nevydrželi obvykle na témž místě a živili se pak na vlastní vrub.

Střední a severní Německo lákalo především naše Bendy. Příčinu, proč se právě Berlín a okolí stal jejich novým domovem, nutno hledati v tom, že to byly protireformační zákroky, které je přiměly opustit Čechy. Spíše by nás však mohlo udivit, že poměrně malý proud emigrace zamířil na jih, aby trvaleji zakotvil v Itálii. I to je pochopitelné. Itálie byla kolébkou dramatické hudby a opera tam zvítězila nad všemi ostatními hudebními formami. Proto Benátky, Řím, Florencii nebo Neapol navštěvovali právě ti, kdo měli sklon k opeře jako k svému hlavnímu oboru. Mysliveček tam hledal a také našel svou slávu. Ostatní v Itálii dlouho nepobyli.

Mozartova cesta do Itálie nepřekvapuje; u Haydna bychom ji dobře nechápali, u Beethovena by byla dokonce protismyslná. J. Haydn, skladatel symfonií a komorních

děl, jehož několik málo jevištních prací je zcela podřadného významu, neměl prostě, co by v Itálii hledal. Beethoven by byl přišel do Itálie již příliš pozdě, v době úpadku a rozkladu italské opery a vůbec v době, kdy země ztratila hudební prvenství.

Aby lépe vynikla vlastní bohatá tvorba emigrantů a aby bylo možno přehledněji a souvisle sledovat její instrumentální a dramatický vývoj, všimněme si nejprve v přehledu obsažného životopisného materiálu. Jsme si vědomi, že obě složky spolu souvisí a že tedy mohou být proti tomuto dělení i námitky.

Pro životopisné údaje se přidržíme rozdělení emigrantských proudů podle směrů. Osobností je mnoho.

Jan Václav Stamice pocházel z Německého, dnes Havlíčkova Brodu, z kantorské rodiny, v níž se narodil r. 1717. O jeho národnosti bývá velmi často diskutováno, protože byl nejvýznačnějším členem mannheimské kapely. Je pochopitelné, že si Němci tohoto hudebního průkopníka přisvojili. Jeho dědeček pocházel z Mariboru a přestěhoval se do Pardubic v Čechách. Synem jeho druhé manželky byl Antonín, otec našeho J. V. Stamice, jenž se stal v Německém Brodě varhaníkem na výslovné přání tamějšího děkana J. Seidla. Musil být tedy znám jako dobrý hudebník. Z jeho manželství s Rosinou Böhmovou z Loispachu (Loyzbachu), zámožnou dcerou měšťana a radního, vzešlo jedenáct dětí, z nichž třetí byl Jan Václav.

Studoval na jezuitské koleji v Jihlavě, kde je v zápise označen jako „Boëm Teutobrodensis“, tedy Čech¹. Kdy a za jakých okolností odešel do ciziny, nelze bezpečně říci. Zdá se, že již r. 1741 byl v Mannheimu a že odtud odjel koncem června 1742 do Frankfurtu, aby tam provedl svůj koncert pro dva instrumentální sbory, tedy concerto grosso. Rozhodně musil už v té době mít v Německu

¹ A. Pospíšil, *Kolem Jana Václava Stamice*, Praha 1947, str. 36.

dobré jméno. Vzbudil neobyčejnou pozornost svou hrou na housle při korunovaci vzdorocísaře Marie Terezie Karla VII. Zdeněk Nejedlý² se domnívá, že právě tato událost z něho učinila emigranta na celý život. V Mannheimu se stal koncertním mistrem a pak ředitelem mannheimského komorního orchestru, t. j. kapely falckého kurfiřta Karla Theodora. J. V. Stamic — psán ovšem Stamitz — získal vynikající jméno jako virtuos, ale záhy také jako skladatel. V letech 1754—55 se také pokusil o štěstí v Paříži a cesta skončila velkým vítězstvím.

V té době nebylo nevraživosti mezi Němci a Francouzi; naopak. Za Karla Filipa a zvláště pak za hudbymilovného Karla Theodora (* 1724) byly styky s Francií znamenité. Před uměním ustoupily národní rozdíly. Za Karla Filipa vládly v Mannheimu, stejně jako u nás, spíše vlivy italské. Karel Theodor byl hrabě osvícenské doby a odchovanec Voltairův. Proto se na jeho dvůr dostalo hodně pokrokového francouzského vlivu. Právě proto přilnul rod Stamiců k tomuto prostředí, které mu vyhovovalo. Už záhy v mládí přišel sem Janův o pět let mladší bratr *Antonín*, jenž se však vrátil do Čech a vstoupil do stavu duchovního. Také Stamicův syn *Karel* byl nějaký čas v Mannheimu zaměstnán.

Nebyla to však teprve cesta do Paříže, která Stamice Francii přiblížila. Znali jej i některé novosti jeho orchestru. Po jeho vzoru zavedl pořadatel pařížských koncertů Poupelinière r. 1748 rohy a klarinety do orchestrálních symfonií. Poupelinière měl své vlastní divadlo a pořádal produkce blízké šlechtickým koncertům. Stamic se ujal r. 1755 na čas jejich řízení. I to mělo jistě svůj důvod. Kromě uměleckých ambicí přijal dirigování koncertů už proto, že tu bylo dost volnosti a také měšťanské prostředí, na něž byl ve své německé domovině zvyklý a kde mohl

² Zd. Nejedlý, Bedřich Smetana II, str. 69, Praha 1925.

volně dýchat. Velkého úspěchu dobyt téhož roku svou symfonií s klarinetou a lesními rohy v Concerts spirituels. Tato organizace tu byla už od r. 1725. Pařížští nakladatelé využili příležitosti a vydali kromě jiných děl především jeho šest sonát, „Six sonates à trois parties concertantes“.

Netěšil se však dlouho ze svých úspěchů; smrt jej skosila už r. 1757. Jeho nejstarší syn *Karel*, jak již uvedeno, byl zaměstnán v Mannheimu od r. 1762. Měl v sobě ještě neklidnější krev než jeho otec. Zdá se, že to Stamicové měli v rodu, pradědečkem počínaje. Mannheim, Štrasburk, Paříž, Londýn i Petrohrad slyšely jeho hru, než zůstal r. 1785 v kapele vévody de Noailles v Paříži. Ale i pak konal zájezdy, jejichž cílem bylo Německo, Rakousko i Rusko. Viola a její odrůda viola d'amour byly jeho virtuosními nástroji. Zemřel v Jeně r. 1801. Jeho četné skladby vyšly v Paříži, kde působil jako houslista také jeho bratr *Jan Antonín Stamic*, křtěný Antonín Tadeáš Jan, narozený a pokřtěný v Německém Brodě r. 1750, kde v té době dleli jeho rodiče.³ Působivé Jana Antonína se omezovalo hlavně na Paříž. Stal se i učitelem světoznámého virtuosa na housle Rudolfa Kreutzera a Bedřicha Viléma Pixise (1786—1842), jinak žáka Viottiho, ale odchovance mannheimského, který vytvořil na pražské konservatoři, založené r. 1811, zdatné houslové oddělení.

V mannheimském orchestru však bylo ještě mnoho jiných významných českých umělců, jež jako by Stamic přitahoval. *František Xaver Richter* (1709—89), rodák z Holešova na Moravě, zakotvil zde v letech 1747—67. Byl houslistou, zpěvákem, theoretikem i komponistou. Opustil však Mannheim a stal se kapelníkem v dómu štrasburském; ve Štrasburku také zemřel. Také cellista *Antonín*

³ A. Pospíšil činí z toho v téže studii závěr, že Stamic chtěl, aby se alespoň jeho druhorozený syn narodil v Čechách, a podtrhuje tím jeho češství. Důkaz však není dostatečný.

Fils též *Filtz* (1729 nebo 1730—1760) pocházel z Čech. V Mannheimu působil posledních šest let svého života.

Z Hochtanova u Německého Brodu pocházel člen mannheimské kapely *Jiří Čárt* (Zarth, Czart, Schardt, 1708—78), jenž sem přišel po smrti Jana Václava Stamicce r. 1757, když už před tím zkusil štěstí ve Varšavě v polské královské kapele, pak v Drážďanech a od r. 1734 v kapele korunního prince Fridricha II. v Rheinsbergu a konečně v Berlíně. Obohacoval hudební literaturu sonátami, koncerty, trii a orchestrálními sinfoniemi. Byl výborným houslistou.

V Mannheimu nastoupili uměleckou dráhu také *Václav Josef Spurný* jako cellista a *Kristián Spurný* jako kontrabasista. Druhým jejich domovem se však stala Paříž. Kristián Spurný tu žil v letech 1763—70. Oba se věnovali skladbě. Tím jsme dospěli k prostředí francouzskému. Řekli jsme již, že styky mezi Mannheimem a Francií byly čilé. Nemálo k tomu přispěli čeští skladatelé Janem Václavem Stamicem počínaje. Karel Stamic se stýkal přímo s francouzským skladatelem sinfonií Françoisem Josephem Gossecem (1733—1829).

Téměř všichni virtuosoové byli zároveň skladateli a to nejen pro svůj nástroj, ale vůbec instrumentálních a komorních děl. *Jan Křtitel Krumpholz* (Krumpholz 1742 až 1790) z Budenic u Zlonic se proslavil jako virtuos na harfu. Vyrostl v Paříži, kde byl jeho otec vojenským kapelníkem, později se stala jeho působištěm Vídeň. Hrál v esterházyovské kapele pod Josefem Haydnem. Paříž ho však volala znovu. Vrátil se tam kolem r. 1770 a skončil tu sebevraždou, znechucen nevěrou své ženy.

Krumpholz hrál na pedálové harfě typu bratří Coussi-neauů. Harfa však měla nedostatečný mechanismus a Krumpholz naléhal, aby byl zdokonalen. O zlepšení se pokusil M. F. Nadermann, ale neúspěšně. Proto přiměl

Krumpholz svého přítele Sebastiana Erarda, aby vady odstranil. Tak vznikl r. 1787 nový typ jednoduché pedálové harfy. Traduje se, že Krumpholz dal Erardovi podnět k vynálezu dvojité pedálové harfy, která pak zvítězila. Ať je tomu jakkoli, i tak je s dostatek zřejmé, že se čeští muzikanti všude osvědčili. Primitivní harfy stavěl v Čechách v 18. století českobrodský farář *Václav Všeťka*, harfeník a nástrojař.

Jako loutnista a vojenský trubač objevuje se v Paříži *Josef Kohout* (1736—93). Kde se usadil, není známo. Zato víme, že zběhl z vojny a že jej vzal do svých služeb princ Conti, který měl svůj orchestr jezdeckého pluku. Ale sláva čekala Kohouta jinde: stal se skladatelem komických oper.

Češi byli jedinými mistry ve hře na lesní roh. Jedním z nejslavnějších mistrů ryze českého původu byl *Jan Václav Stich* (1746—1803), jenž si získal jméno v celé Evropě. Za hranice ho vábila neukojená touha po slávě virtuosa a po uznání, kterého se u nás už v té době dostávalo umělcům zpravidla až tehdy, když je uznala cizina. Stichova povaha by byla sotva došla uspokojení v úzkých domácích poměrech. Vyrostl v prostém prostředí v Žehušicích, kde byl jeho otec panským kočím u hraběte Josefa Thuna.

Hráči na lesní roh byli vítáni v každé šlechtické kapele. Proto není divu, že hrabě hochovu zálibu všemožně podporoval a umožnil mu, aby se ve hře na lesní roh dobře vyučil. Hoch se vzdělával spolu s jiným talentovaným chlapcem jednak u Josefa Matějky, hornisty klášterního kůru v Loretě na Hradčanech, jednak i za hranicemi v Mnichově u Čecha Jana Šindeláře a pak v Drážďanech u Antonína Josefa Hampla († 1771), jenž byl členem drážďanské dvorní kapely už od r. 1737 a proslul zdokonalením svého nástroje.

Sedm let se mladík učil, než zasedl v thunovské kapele za pult. Ale zde se právě projevila sobeckost, již měla v krvi šlechta, a to ve způsobu, s nímž zacházela se svým poddaným, třeba byl i nejznamenitějším hudebníkem. Tři roky čekal Stich. Ale nakonec nezbylo než tajně utéci, jestliže chtěl absolvovat koncerty za hranicemi.

Německo, Itálie, Anglie, Španělsko, Portugalsko, Nizozemí, Uhry, Norsko i Francie jej obdivovaly. Dovedl vyhloubit na rozdíl od jiných téměř celou chromatickou stupnici ve všech polohách v rozsahu nástroje. Antonín Josef Hampl zdokonalil v polovině 18. století hru na lesní roh také tím, že učil držeti nástroje novým způsobem; podle jeho návodu se začalo kolem r. 1770 užívat kotoučů k přeladování rohů. Stich však šel ve své technice a dovednosti ještě dál: vkládal do něho ruku, tlumil jeho zvuk a pod. Udivil v Paříži r. 1778 i Mozarta, který pro něho hned napsal koncertantní symfonii pro flétnu, hoboj, lesní roh, fagot a malý orchestr a sděloval do Salzburgu, že Stich skvostně hraje (*Punto bläst magnifique*). Ze Sticha se stal totiž mezitím v Itálii již *Punto*. Hrabě z Artois dal mu doživotní důchod, rozešli se však. Paříž už zatím vřela r. 1789 revoluční náladou. I u Sticha se projevil zřejmě protiaristokratický duch. Nepřekvapí nás, že utíká ode všeho, co zavání starým řádem. Jako nadšený republikán skládá „Hymnus na Nejvyšší bytost“ pro sóla, sbor a orchestr, i „Hymnus na Svobodu“ pro tříhlasý mužský sbor s průvodem orchestru. To snad k jeho charakteristice postačí.

Splynul s revolucí, prožil s ní všechny události, které přinesla, a jako osvícenec a racionalista, volnomyšlenkář, oslavil tedy rozum jako nejvyšší bytost v „Hymne à l'Être suprême“ (vydáno tiskem v Paříži). V tomto smyslu je jediným skladatelem mezi českými autory té doby, neboť se dosud žádný z nich neodchýlil od katolické nebo protestantské hudby. Skladba je dost značných rozměrů a

skladatel v ní uplatňuje sólové kvarteto a smíšený sbor s doprovodem orchestru. Zpěvy jsou prosté. Oslavuje jimi občanské ctnosti, historické a politické události. V republikánském postoji mu byl vzorem Gome. Na další „Hymnus na Svobodu“ se Stich podepsal zcela prostě po republikánsku: Citoyen Punto — Občan Punto. Tento „Hymne à la Liberté“, provozovaný při slavnosti „Rozumu“ r. 1795 v Rouenu, mu otevřel cestu ke kapelnickému místu v Théâtre des Variétés Amusantes, kde setrval skoro pět let (1795—99). Přispěl ovšem i úspěch jeho koncertu téhož roku. Po Paříži následoval Mnichov a Vídeň, kde se dočkal velkých úspěchů. Beethoven s ním hrál 11. dubna roku 1800 svou sonátu op. 17 ve dvorním divadle a Mozart, nadšen jeho hrou, zkomponoval pro něho symfonii pro čtyři dechové nástroje (Köchelův seznam, dodatky č. 9).

Teprve nyní ho zase uslyšela Praha (1801) ve Stavovském — nynějším Tylově — divadle a pak Čáslav, rodiště jeho krajana Jana Ladislava Dusíka, klavírního virtuosa, s nímž zde koncertoval. Po dvou letech zemřel na Malé Straně. Pražané se s ním rozloučili s velkými poctami a za velké účasti zvuku Mozartova Requiem.

Ještě pestřejší byly osudy významného skladatele, vzpomenu tého již *Jana Ladislava Dusíka* (1760—1812). Byl synem čáslavského kantora a regenschoriho. Setkáváme se s ním též jako s „Dusskem“. Nepřekvapuje ani jeho nadání, ani časné základní hudební vzdělání, neboť pocházel z kantorské rodiny a otec nad ním bděl od malička. K jeho hudební výchově nemálo přispěly i jezuitská kolej v Jihlavě a kutnohorský seminář. Jeho přílišné mládí mu zabránilo vstoupit do řádu cisterciáckého, jak původně jako theolog zamýšlel.

Mezitím se Dusík zdokonaloval v hudbě, navštěvoval šlechtické kruhy, učil se aristokraticky vystupovat. Svým

vrozeným smyslem pro uhlazené vystupování připomíná Mozarta. Netrvalo dlouho a hrabě Männen jej odvedl jako klavíristu do Nizozemí. V Mechelnu se stal varhaníkem, pak prošel několik evropských měst jako Bergen op Zoom, Amsterdam i Haag, kde vyšlo jeho prvních dvanáct klavírních sonát a tři koncerty. Za pobytu v Haagu (1783) se zdokonalil ve skladbě, stejně v Hamburku, kde studoval u Carla Philipa Emanuela Bacha. Po skvělém úspěchu v Berlíně se octl v Petrohradě, kde koncertoval s úspěchem na dvoře Kateřiny II.

Málem by se byl dostal do vyhnanství na Sibiř; podezřivali jej totiž ze spiknutí proti carevně. Zachránil ho hrabě Radziwill, který ho dopravil na Litvu. Po čase se objevil na opačném konci Evropy — v pařížské společnosti a v salonech Marie Antoinetty.

Cesta jej vedla dále do italských měst, při čemž navštívil i svého bratra *Františka Josefa Dusíka*, milánského kapelníka (1765—1816). Když se však vrátil do Paříže, poměry se již značně změnily. Revoluce vyhnala aristokracii, v jejichž salonech Dusík hrával, a český klavírista se stal podezřelým, ne snad jako spiklenec, ale jako přítel a přívrženec dvora. Zpěvačka *Žofie Corriová* jej zachránila. Uprchli r. 1790 do Londýna, kde se dali oddat. Dusík vložil celé své jmění, které bylo značné, do společného podniku se svým tchánem, který si zařídil hudební nakladatelství. Dusík vystoupil s úspěchem na Salomonových koncertech, konaných od r. 1791 a nazvaných podle sólisty a inspirátora Salomona, na nichž sklízel úspěchy také Josef Haydn. Kritiky byly velmi příznivé. Chválil a doporučoval jej Josef Haydn i vlivný Georg Friedrich Händel; to mu vyneslo přízeň dvora a místo učitele u vévodkyně z Yorku. Ale peněžní úpadek nakladatelství i rodinná nespokojenost jej přinutily k útěku. Odchází a roku 1800 je jeho cílem Hamburk. Nemálo zajímavá je ta shoda

okolností, že se Stich i Dusík, hnáni touhou po domovině, octli v téže době na domácí půdě. Dusík byl přijat nadšeně. I střízlivý a řekněme i trochu povýšeně sobecký Tomášek byl jeho hrou v r. 1804 v Praze nadšen a zapsal do své autobiografie: „Neviděl jsem ještě nikdy pražské obecnstvo tak okouzlené jako při Dusíkově nádherné hře“.

V Čechách však nebylo možno zůstat. Čechy ani Morava neměly ještě ani koncertní instituce s pravidelnými koncerty pro širší obecnstvo. Jen Francie měla své Concerts spirituels, založené r. 1725 Anne Danecanem Philidorem. V době revoluce sice ustaly ve své činnosti, ale byly obnoveny Napoleonem r. 1805. Gossec založil už r. 1770 ochotnické koncerty či Concerts des Amateurs, nazývané též Concerts de la Loge Olympique (Koncerty Olympské lože), Vídeň měla od r. 1771 Tonkünstlersozietät, spolek pro pořádání oratorních dobročinných koncertů, který založil Florian Gassmann; kromě toho byly ještě letní Augarten-Konzerte. V Lipsku se Johann Adam Hiller od r. 1781 dobře postaral o známé Gewandhaus-Konzerte. Anglie měla — jak již uvedeno — koncerty od r. 1762; nazývaly se Bach-Abelovy, podle dirigentů Johanna Christiana Bacha a virtuosa na gambu Karla Fridricha Abela. Konečně vznikla z produkcí profesionálních hudebníků jmenovaná Salomonova instituce, ale Professional Concerts trvaly dále. I Berlín měl už pěveckou akademii (Singakademie r. 1790) pro vokální hudbu. Ostatní instituce vznikaly až počátkem 19. století.

I když na Moravě v sedmdesátých letech 18. věku začíná působit Olomoucké kolegium, je s ním počítáno jen pro vyšší vrstvy. Brněnská hudební akademie se tvoří až r. 1804. Podobně Jednota hudebních umělců, Tonkünstler-sozietät, jejímž ředitelem byl *Václav Praupner*, vešla v život až r. 1803. Odvážila se hned nastudovat obě Haydnova oratoria „Schöpfung“ (Stvoření) i „Jahreszeiten“ (Roční

počasí). V Praze se o něco podobného v letech 1806—7 pokouší *Bedřich Dionys Weber* bez úspěchu, kdežto v Brně zakládá r. 1808 kapelník *Rieger* Filharmonický spolek (Philharmonische Gesellschaft). To však byly instituce, které vznikly později, takže jich naši emigranti ještě nemohli využít.

Dusík odešel znovu do Německa, kde jej k sobě připoutal hudební nadšenec, korunní princ Ludvík Ferdinand pruský. Dusík mu byl spíše přítelem nežli sluhou. I do pole s ním táhl. V říjnu r. 1806 princ padl. To byla pro Dusíka nová rána. Najdeme ho ještě ve službách knížete z Isenburgu a jako koncertního mistra knížete Talleyranda; v této poslední službě umírá r. 1812 v Paříži.

Do Francie se obrátil i *Antonín Rejcha* (1770—1836), pocházející z Prahy, jenž byl synovcem *Josefa Rejchy* (1746 až 1795), klatovského rodáka, který byl violoncellistou v kapele hraběte Valdštejna a od r. 1785 dvorním kapelníkem u kurfiřta Maxmiliána v Bonnu.

Dědeček poslal malého *Antonína*, který byl bez otce, jen s nevlastní matkou, k strýci Josefovi. Zde se Antonín naučil hře na housle, violoncello a patrně i na klavír. V Bonnu se stal flétistou a seznámil se s Beethovenem. Revoluce jej vyhnala do Hamburku (1794—99) a odtud do Vídně (1802), kde se během šestiletého pobytu stýkal s Haydnem, Antonínem Salierim, Ludvíkem van Beethovenem i Johannem Georgem Albrechtsbergrem, Beethovenovým učitelem. Pak žil v Lipsku a znovu ve Vídni a od r. 1808 v Paříži, která jej už přijala natrvalo. Zde se stal r. 1818 profesorem kontrapunktu na pařížské konservatoři po skladateli Etiennovi Méhulovi. Když zemřel François Adrien Boieldieu, stal se Rejcha roku 1835 i členem francouzské akademie; po této hodnosti dlouho toužil. George Onslow (1784—1852), představitel klasické francouzské instrumentální tvorby, který byl též žákem Dusí-

kovým, Hector Berlioz (1813–69), Franz Liszt (1811–86) i Charles Gounod (1818–93) byli jeho žáky. Rejcha má tedy význam nejen jako skladatel, nýbrž především jako theoretik a pedagog. Jeho vliv zasahuje ovšem daleko do 19. století. Poznáme ještě jeho nepřímou spojitost s Bedřichem Smetanou.

Země jiné dávné románské kultury, Itálie, přitahovala Myslivečka. Vábila jej tam touha poznat kolébku zpěvohry.

O Myslivečkově tvorbě budeme ještě mluvit. Zde zatím konstatujeme, že *Josef Mysliveček*, jenž spatřil světlo světa v Praze r. 1737, byl vlastně určen na mlynářské řemeslo a také se mu po studiích na jezuitském gymnasiu vyučil. Roku 1756 je i Mysliveček se svým bratrem mezi těmi, kdo byli s pochvalou propuštěni jako mlynářští pomocníci. Rodiče chtěli, aby děti měli existenci zajištěnou. O pět let později byli už oba bratři mezi mlynářskými mistry. Ale r. 1766 otec zemřel a Josef Mysliveček přenechal mlýn mladšímu bratru Jáchymovi. Chtěl se věnovat jen hudbě.

Habermann a Seger jej připravili theoreticky. Jeho odchod do ciziny lze vysvětlit jen značnými počátečními uměleckými úspěchy. Zažil je nejprve anonymně, a to patrně v divadle v paláci hraběte Vincence Valdštejna,⁴ kde byly provozovány jeho symfonie. Úspěch překvapil i autora tak, že se rozhodl pro další hudební vzdělání v cizině. Přesto však to nebyly jen umělecké snahy, které ho přinutily opustit vlast, ale patrně i finanční tíseň bratrova. Odebral se do Benátek ke Giovannimu Baptistu Pescettimu (1704–66), známému skladateli italské buffy, aby se zde dále skladatelsky připravoval.

Zbývá otázka, proč se chtěl Mysliveček věnovat právě operní tvorbě, když začal chrámovými a instrumentálními skladbami. Jistě se k tomu pevně rozhodl již před odcho-

⁴ Tak soudí Jaroslav Čeleda na podkladě informací z valdštejnského archivu. Čeleda, *Josef Mysliveček*, 1946, str. 210.

dem do Itálie. Myslivečkův životopisec František Martin Pelcl⁵ jasně udává, že mu šlo v Itálii o to, aby se zdokonalil v technice recitativu. V Praze si patrně netroufal soutěžit s italskými mistry, dokud nebyl pro operu řádně připraven. Byl by se také jako neznámý dramatický skladatel sotva dostal na koncertní nebo divadelní podium. Měl sice vrozené nadání, ale byl také sebekritický. Je však víc než pravděpodobné, že se v něm zárodky pro dramatickou tvorbu a snaha po hudebním výrazu vytvářely již za studií v jezuitském gymnasiu, kde, jak víme, byly pěstovány dramatické hry a rétorika. Mimo to býval jistě Mysliveček přítomen v Praze zpěvoherním představením jak vážné, tak komické opery v letech 1747—53. Znal zejména Baldassara Galuppiho. Rozhodla pak asi Pescettiho opera „Ezio“, kterou byla zahájena sezóna v paláci Jana Rudolfa hraběte Šporka na Novém Městě pražském v Piaristické (později Panské) ulici. Mysliveček Pescettiho ostatně znal, jako ho znala celá Praha, již z chrámových kůrů. Pak potřebuje ovšem ještě tři roky, aby posoudil vlastní talent. Teprve potom odešel do ciziny, a to v listopadu 1763. U Pescettiho se Mysliveček mohl vzdělávat tři roky, neboť tento slavný Ital zemřel r. 1766. Pobyt i studium v Itálii vyčerpaly všechny jeho úspory, takže právě v roce 1766 musel Mysliveček žádat od Strahovského kláštera o půjčku dvou tisíc zlatých. Dostal ji a teprve začala jeho vlastní operní kompoziční činnost. V lednu r. 1767 byla v Neapoli premiéra jeho první zpěvohry „Bellerofonte“, a to za okolností zvláště významných. Opera byla provedena na oslavu jmenin neapolského krále Ferdinanda IV. (I.), jenž byl budoucím zetěm Marie Terezie. Úspěch opery, jejímuž provedení byl přítomen král i šlechta, proslavil naráz Myslivečkovo jméno. Od té doby psal

⁵ Fr. M. Pelcl, *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler*, sv. IV, str. 189—192. Vydáno v Praze 1782.

po celých dvanáct let opery pouze na objednávku. Z oper měla po jeho prvotině největší úspěch opera „Semiramide riconosciata“.

Italie viděla a slyšela průměrně dvě operní premiéry ročně. Dynastický vztah mezi Itálií a Vídní způsobil, že se dostala Myslivečkova prvotina hned po italské premiéře i do Prahy. Myslivečkova druhá opera „Farnace“ byla provedena u příležitosti třicetiletého trvání královského divadla v San Carlo v Neapoli; je to důkazem, že tento český skladatel psal v intencích současné neapolské opery. I tato zpěvohra byla určena k dynastické slavnosti, k sňatku rakouské arcivévodkyně Josefy s neapolským Ferdinandem. Mysliveček se tedy stal v Itálii téměř oficiálním představitelem rakouského skladatele.

Psal opery pro různé operní scény v Itálii; pro Padovu „Giuseppe riconosciuto“, „Demofonte“ pro Benátky, „Montezumu“ pro Florencii. V Miláně byla provedena hra „Il Tamerlano“, v Turině „Antigona“. Od r. 1774 sklízel nové úspěchy operami „Artaserse“ a „La clemenza di Tito“, v r. 1775 zpěvohrami „Ezio“ a „Merope“, v roce 1779 operou „Circe“.

Nemělo by smyslu, vypočítávat zde všechna díla. Rok 1779 byl však mezníkem, s nímž se rychle blíží konec Myslivečkovy slávy. Roku 1780 propadla náhle v Římě jeho opera „Il Medonte“ a zároveň se dožila v Miláně neúspěchu „Armida“. Svědkem Myslivečkova ztroskotání byl i milánský kapelník, Čech Václav Pichl.

Již r. 1770 slyšel Mysliveček čtrnáctiletého Mozarta v Bologni, o rok později v Neapoli. Jestliže Mozart získal v říjnu 1770 na podkladě zkoušky diplom boloňské filharmonické akademie, považoval Mysliveček, skoro o dvacet let starší, za morální povinnost, aby jej získal též. Stalo se tak jen o sedm měsíců později. Je pozoruhodné, co o Myslivečkovi napsal dvaadvacetiletý Mozart v dopise ze 7. srp-

na 1778 Billingerovi: „Mysliveček byl muž, který pouhou svou přítomností naháněl všem dvorním hudebníkům uctivou hrůzu. Proč jsme byli tak neopatrní a nechali Myslivečka odejít? A byl zde tak blízko... takového brzy nedostaneme.“⁶

Mysliveček zemřel v Římě počátkem února 1781. O pět let později slaví v Praze triumfy Mozart, v němž se sbíhají a umělecky přetvářejí nitky nově se rodícího klasického slohu. Jisto však je, že řeč Myslivečkových děl připravila mu u nás půdu.

Řadu let strávil v Itálii i *Václav Pichl* (1741–1805). Pocházel z Bechyně. Jako většině našich skladatelů, dostalo se i jemu prvního hudebního vzdělání od českého učitele, kterým byl tentokráte Jan Pokorný. Navštěvoval jesuitskou březnickou kolej a pak studoval filosofii, teologii a práva v Praze. Působil jako houslista ve svatováclavském semináři i na týnském kůru; kontrapunktu ho učil Seger. Odešel do Vídně, aby se tu zdokonalil ve hře na housle. V kapele velkovaraždínského biskupa Pochatiče se setkal s Dittersdorfem, který tu byl ředitelem, zatím co Pichl byl místoředitelem orchestru. Zde se dále vzdělával, komponoval a vystupoval jako sólista s pěknými úspěchy. V Dittersdorfově biografii najdeme o Pichlovi jen a jen chválu.

V letech 1769–71 se na dva roky vrátil do Prahy jako ředitel orchestru Ludvíka hraběte Hartiga, načež jej vlast opět ztrácí. Další čtyři roky hrál ve vídeňském divadle jako houslista a r. 1775 odešel do Milána, kde zůstal jednadvaacet let ve funkci hudebního ředitele a skladatele arcivévody Ferdinanda, který byl v Miláně guvernérem. Zde se rozvinula všestranná Pichlova činnost. Seznámil se tu i s českým virtuosem a skladatelem *Jelínkem-Cervettim*. Je to častý případ, že se čeští umělci, krajané, poznali blíže až v Itálii nebo v jiné cizí zemi. Věnoval svému učiteli

⁶ Nahlovo vydání z r. 1865, str. 193, č. 111, u Čeledy str. 251.

Nardinimu, jenž byl žákem Tartiniho, „Cento Variazioni per il Violino sulla scala del B fermo“, které vyšly v Neapoli r. 1787, později i v Paříži a Berlíně; sbíral též zprávy o osudech krajanů, hudebníků. Je opravdu velkou ztrátou, že byl Pichlův materiál o českých hudebnících v Itálii při dobývání Milána francouzským vojskem r. 1796 zničen. Zachovala se o něm pouze zmínka u Dlabáče.

Ve válečném roce opustil ovšem Pichl Itálii a konec svého života strávil ve Vídni. Smrt jej zastihla při koncertu v paláci Josefa Lobkovice.

Do Itálie také odešel, tentokrát ve službách hraběnky Lützowové, mladší syn českého kantora a varhaníka z Čáslavi *František Benedikt*, původně *František Josef Dusík*, též *Dussek* (* 1765 v Čáslavi, † 1816 v Zatičíně v Kraňsku). Před svým odchodem do Itálie byl nějaký čas varhaníkem v Emausích. V Itálii se stal koncertním mistrem v Mortaře, v divadle v Benátkách a od r. 1786 ve Scale v Miláně. Po čtyřech letech pobyl nějaký čas jako vojenský kapelník, varhaník a učitel houslí v Lublani, odkud se vrátil v r. 1798 do Benátek v hodnosti vojenského kapelníka. Psal komické zpěvohry, symfonie, klavírní tria, suity, koncerty a též církevní skladby.

V Itálii zemřel r. 1779 i uprchlý mnich želivského kláštera *Heřman Antonín Jelínek (Gelínek)*, meškající nějakou dobu v Paříži a pak ve Vídni jako ředitel kůru. Narodil se v Hoříněvsi v roce 1709 jako bratr Jana Ivana Jelínka. Byl vynikajícím houslistou a varhaníkem. Touha po hudbě jej donutila opustit klášterní celu. Itálie, kterou navštívil celkem dvakrát, znala ho pod jménem Cervetti.

Mnoho české emigrace směřovalo do Vídně. Ze starší generace jsme již poznali Františka Tůmů, dvorního kapelníka a skladatele komických oper Floriána Gassmanna i Václava Müllera, který byl kapelníkem v Brně, v Praze a hlavně ve Vídni. Ale v císařském městě se uplatnily

ještě jiné a důležitější hudební veličiny. Byl to především *Jan Křtitel Vaňhal* (1739—1813), jehož rodištěm jsou Nové Nechanice. Základům hudby ho naučil opět kantor, opočenský Urban. Vaňhal začal v osmnácti letech jako varhaník v Opočně a regenschori v blízkém okolí, upozornil na sebe vrchnost a stal se miláčkem šlechty, která se postarala o jeho vzdělání. Hraběnka Colloredová jej poslala do Vídně k Fuxovi a Dittersdorfovi, takže měl zajištěny šlechtické salony. Baron Riesch se staral, aby Vaňhal dobře využil dvou let v Itálii, kde se v Římě provozovaly jeho dvě opery: „Il trionfo di Clelia“ a „Demofonte“ a kde se v Benátkách sešel s Gluckem a Gassmannem. Nebylo snad důležitějšího města, aby je nenavštívil. Viděly ho Uhry i Charvátsko. Když získal v hraběti Erdödyem nového podporovatele, usadil se trvale ve Vídni, kde žil až do své smrti r. 1813.

Vyšší hodnosti se podařilo dosáhnout *Leopoldu Antonínu Koželuhovi* (1752—1818), synu obuvníka z Velvar. Do tajemství hudby jej zasvětili dva skladatelé. Jedním z nich byl František Xaver Dušek (Duschek, 1731—99) z Chotěborek u Jaroměře, odchovanec jezuitského gymnasia v Hradci Králové a chráněnc hraběte Jana Karla Šporcka, žák Habermannův a Wagenseilův, ale hlavně pianista a pedagog v Praze od r. 1770, který je známý také tím, že hostil spolu se svou chotí v proslulých zdech Bertramky W. A. Mozarta. Druhým Koželuhovým učitelem byl jeho strýc, ředitel svatovítského kůru, známý církevní skladatel Jan Antonín Koželuh.

Leopold Koželuh vystudoval gymnasium a filosofii. V Praze vzbudily zájem jeho četné balety roku 1771 i později. Když se usídlil ve Vídni, kde byl určitě již r. 1778, zalíbil se dvorským kruhům smuteční kantátou, zkomponovanou k úmrtí Marie Terezie. Získal vyučovací hodiny u dvora a učil zvláště Marii Louisu, dceru Františka I.,

jež se stala později chotí Napoleonovou. Snažil se, aby si udržel přízeň šlechtického a dvorského prostředí. Ne nadarmo se přihlásil kantátou k poctě korunovace Leopolda II. 12. září 1791, ne nadarmo si dal jméno Leopold po novém císaři.

Hned příštího roku ho vidíme v hodnosti dvorního kapelníka a komorního skladatele po Mozartovi. Leopold Antonín Koželuh byl už za Mozartova života jeho soupeřem, ač se mu ovšem nemohl vyrovnat. Stál patrně na straně Salieriho; vídeňská kritika mu skutečně přála více než Mozartovi. Odtud prýštil ne-li nepřátelský, tedy rozhodně ne přátelský poměr obou umělců. Ale byla tu konečně i čestná umělecká rivalita, která mohla být jen ku prospěchu. Škoda, že za časů Mozartových nešlo rozhodujícím nebo alespoň vlivným kruhům o skutečné hodnoty a pravdu. Nelze sice věřit všem pomluvám a anekdotám ani zdánlivě vážným kritikám, ale je jisté, že Mozart musil bojovat proti coparství. Ani Koželuhův případ nebyl asi zásadně ničím jiným. Mozart nebyl také patrně nadšen tím, že korunovační kantáta Leopolda Koželuha byla v Praze provedena dvakrát po sobě (12. a 28. září 1791), kdežto Mozartův „Titus“ byl přijat velmi zdrženlivě.

Zdravá i nezdravá rivalita nebývá u skladatelů právě řídkým zjevem. Beethoven se cítil uražen, když Thonesonovo nakladatelství v Londýně málem dalo z peněžních důvodů přednost skotským písním Koželuhovým. Koželuh měl ostatně v životě štěstí; k jeho dobru přičtete, že jako dvorní kapelník žádal o zvýšení platu pro členy orchestru.

Životní osudy mosteckého rodáka *Floriána Gassmanna* jsme již poznali. *Josef Antonín Štěpán* byl učitelským synkem z Kopidlna (1726—1800). Učitelem, jak jeho otec původně zamýšlel, se státi nemohl. V r. 1741 vpadli do Čech Prusáci a mladý Štěpán se uchýlil do Vídně. Zde se

mu jako poddanému hraběte Šlika dostalo hudebního zdokonalení ve hře na housle i na klavír u kapelníků Hammla a Wagenseila. Stal se Hammlovým nástupcem, zastával jako učitel hudby též pianistu Wagenseila, který mu spolu s krajanem Františkem Tůmou dopomohl k přístupu do císařské rodiny, kde vyučoval děti Marie Terezie, arcivévodkyně Marii Antoinettu a Karolinu. Později se stal učitelem zpěvu na právě zřízené normální škole ve Vídni, kde se vzdělávali vysloužilí vojáci na učitele. V r. 1780 byla Marie Terezie přítomna výroční zkoušce a Štěpán jí složil na uvítanou jednoduchý sbor s průvodem nástrojů, hlavně žesťů a bubnů.

Jeho skladatelský význam ještě poznáme. Prozatím stačí konstatovat, že Štěpán nezapomněl na rodné místo, a tím také na rodný jazyk a vlast. Odkázal kopidlinské škole svůj majetek, jako by chtěl odčinit, že se nevrátil do Čech a nestal se českým kantorem. Zemřel s titulem dvorního klavírního mistra.

Ve Vídni působil též *Josef Jelínek* (Gelinek), rodák ze Sedlce (1758—1825). Byl pianistou i skladatelem. Nejen že jeho skladby vycházely tiskem, dokonce i jiní skladatelé vydávali své skladby pod jeho jménem, tak veliká byla jeho oblíba. Po jesuitském gymnasiu na Svaté Hoře u Příbrami vystudoval v Praze teologii a stal se ve dvaceti osmi letech knězem. Ale hudba zvítězila. Pražský Seger mu dal hudební základ, získal též doporučení k hraběti Filipu Kinskému, kde se stal učitelem a zároveň kaplanem. Své hudebně pedagogické působení v Praze změnil za místo vychovatele u knížete Josefa Kinského ve Vídni. Albrechtsberger ho dále vyučil kontrapunktu. Ke konci života byl v domě knížete Esterházyho. Podle dochovaných zpráv jej znali Mozart, Haydn i Beethoven.

Ve Vídni prožil svůj život také náš druhý *Míša*, *František Adam*, podle matričních zápisů Jan Adam František de

Paula (1746—1811) z Jaroměřic nad Rokytkou. Byl synem komorníka hraběte Jana Adama z Questenberku, který mu byl kmotrem a po němž dostal křestní jméno. Byl vlastně hudebním diletantem, který sám prostudoval hudební theorii a také se prakticky seznámil s nástroji. Otec se dostal k vídeňskému dvoru a mladý Miča se octl v hlavním městě říše. Znamenalo to však také, že se úplně odcizil vlasti. Studoval práva, v r. 1767 byl už v českorakouské kanceláři ve Vídni. Stal se guberniálním úředníkem a hejtnanem na různých místech (Štýrský Hradec, Bruck an der Mur, Krakov a j.), nato dvorním radou ve Lvově, pak i v Bukovině, kde byl zajat polským vojskem jako rukojmí. Zemřel ve Vídni ve výslužbě, povýšen do šlechtického stavu.

Byl současníkem Mozartovým. Z počátku tajil autorství svých komorních děl, která byla provozována. Hrál se totiž v domácí společnosti presidenta von Keese, kam přicházel i Mozart. Již tato okolnost určovala směr jeho tvorby a vedla ji ke klasicismu. K Míčovým skladbám se ještě vrátíme.

Možno dodat, že bylo více těch, kdo spojili úřednické povolání s hudbou a skladbou. Český emigrant *Josef Lipavský* (1772—1810) z Vysokého Mýta, jenž studoval práva ve Vídni a věnoval se učitelství hudby v hraběcí rodině i koncertním cestám, stal se úředníkem ve Vídni u správního úřadu. Skládal sonáty, písně, varhanní fugy i singspiely. Úředníkem byl i Vojtěch Jírovec a j.

Ředitelem vídeňského lidového divadla u Korutanské brány byl houslista *František Martin Pecháček* (1763—1816), žák Dittersdorffův; působil i ve Stuttgartu a Karlsruhe. Psal hlavně balety, jichž složil asi třicet, též dvě opery a věnoval se i symfoniím i klavírní hudbě. Emigrantem do rakouských zemí byl i *Matouš Alois Cibulka* (Cybulka), pražský rodák (1768—1845). V letech devadesátých půso-

bil jako divadelní sbormistr ve Štýrském Hradci, pak jako ředitel divadelního orchestru v Pešti, konečně od r. 1823 jako ředitel kůru. Známý byly jeho taneční skladby pro klavír. Psal i písně (12 písní, Praha 1791) a kantáty.

Učitelskému povolání se zpronevěřil *Pavel Lambert Mašek* (Maschek), bratr Vincence Maška. Pocházel ze Zvíkovce a žil v letech 1761—1826; učil mimo jiné ve Zlonicích a Jaroměřicích na Moravě. Odešel nejprve do Maďarska a stal se učitelem hudby u hraběte Fr. Nadasdyho v Ostřihomi a u hraběte G. Niczkyho. Od r. 1792 se usadil ve Vídni, kde vyučoval. V jeho díle jsou světské skladby početnější než církevní.

Později se Mašek věnoval i divadlu; zato *Ferdinand Kauer* (1751—1831), moravský Němec z Dyjákovic u Znojma, psal pro Vídeň výhradně singspiely. Odešel do Vídně, kde byl kapelníkem v Josefově a Leopoldově divadle, a pak též do Štýrského Hradce, kde působil rovněž jako kapelník. Z Jaroměřic z učitelské rodiny pocházel *Václav Růžička* (1757—1823), jenž žil ve Vídni. Byl učitelem, řídil žakovský orchestr, v němž hrál i mladý Franz Schubert. Růžička složil první maďarskou národní operu „Béla futás“ (Bélův útěk).

Z Mnichova Hradiště pocházel *Ignác Václav Raffael* (* 1762), jenž zaměnil příslušnost k cisterciáckému řádu za divadelní dráhu v Pešti. Nakonec se usadil ve Vídni. Zanechal církevní skladby i variace pro klavír, kánony, písně i rakouské patriotické pochody.

Do Vídně se vystěhovali také *bratři Vraničtí*, starší *Pavel* a mladší *Antonín*. Jejich rodiče měli hostinec a velké hospodářství v Nové Říši na Moravě. *Pavel* narodil se r. 1756, týž rok jako Mozart, a projevil také velmi časně hudební vyspělost. Premonstrátské gymnasium v jeho rodišti, Jihlava a Olomouc, mu daly obecné vzdělání, aniž ovšem zanedbával klavír, housle a zpěv. Neměl ve své nadání doko-

nalou důvěru, proto se věnoval ve Vídni theologickému studiu. Přesto se však hudebně vzdělávat nepřestával; studoval u skladatele a dirigenta Josefa Martina Krause (1756—1792), který byl stejně stár jako jeho žák. Konečně nechal theologie a r. 1780 se s ním shledáváme v Eisenstadtě jako s houslistou v kapele knížete Mikuláše Esterházyho, kterou řídil Haydn. Již po pěti letech odešel k dvorní vídeňské opeře jako ředitel orchestru a zastával tuto funkci až do své smrti r. 1808.

Velké množství skladeb — tiskem vyšly jen některé, většina jich je roztroušena po různých archivech — dokazuje jeho uměleckou plodnost, ačkoliv počtem děl jej mnozí z emigrantů ještě předčili. Také on psal, jak bývalo zvykem, některé skladby buď přímo pro knížete Esterházyho, když byl v jeho službách, nebo pro Marii Terezii na její popud nebo rozkaz. Jeho dirigentská schopnost byla jistě nemalá. U orchestru nebyl sice pro svou přísnost právě oblíben, ale o kvalitě jeho orchestru i jeho jako dirigenta svědčí, že si je vyžádal Beethoven pro premiéru své I. symfonie, jež také pod taktovkou Vranického dosáhla dne 2. dubna 1800 plného úspěchu.

Také jeho bratr *Antonín* (1761—1820) odešel do Vídně zkusit štěstí, jež přálo bratrovi. Albrechtsberger, Josef Haydn i Mozart byli jeho učiteli, když ovšem prvního vzdělání nabyt u svého staršího bratra. V r. 1790 se mu poštěstilo stát se knížecím kapelníkem u Josefa Františka Maxmiliána Lobkovice, jenž byl vynikající hudební znalec a milovník umění. Jeho paláce v Roudnici jako ve Vídni byly svědky krásných hudebních produkcí klasického repertoáru.

Oba Vraničtí patřili s harfenistou Krumpholzem k přátelům Beethovenovým. Vynikajícím žákem Antonína Vranického byl zvláště Karel Ditters z Dittersdorfu, na němž si lze ozřejmit, jak se udržovaly styky a tradice mezi čes-

kými a německými předklasiky a klasiky, jak se obě národnosti prolínaly i doplňovaly; není to pro českou hudbu zápor, nýbrž naopak důkazem, že se klasicismus, největší a nejslavnější hudební období, rodil za přispění Čechů. Dále je žákem A. Vranického Ignaz Schuppanzigh (1776 až 1830), pozdější primarius známého vídeňského kvarteta.

Dalším byl *František Vincenc Kramář*, známý pod jménem *František Krommer* (Kromer, 1759—1831). Pocházel z Kamenice u Třebíče na Moravě. Také Kramář je spřízněn s kantorskou rodinou. Jeho strýc *Antonín Matyáš Kramář* (též *Gromer*) byl učitelem a varhaníkem v Tuřanech u Brna, kde žil kolem r. 1767 a kde zůstal až do své smrti r. 1804. U něho získal náš František Kramář počátky hudebních znalostí. Zlákalo jej povolání virtuosa, kapelníka i skladatele; nejprve žil ve Vídni, pak v Uhrách u hraběte Styruma, kde působil jako koncertní mistr; místo regenschoriho v Pětikostelí v letech 1791—93 zaměnil za kapelnictví v plukovní hudbě hraběte Károlyho. Konečně se jeho útočištěm stala Vídeň. Působil nejprve u knížete Grassalkovicse zase jako koncertní mistr a r. 1815 u dvorní kapely, kde získal po smrti Leopolda Koželuha titul dvorního skladatele (1818), takže to byli právě dva čeští hudebníci, skladatelé a dirigenti, kteří dosáhli po Mozartovi tohoto titulu. Získal i další uznání, když byl na návrh Antonína Rejchy jmenován za své zásluhy též čestným členem pařížské a milánské konservatoře a benátského filharmonického spolku. Stalo se to ovšem až po zájezdech, jež uskutečňoval jako dirigent císařské kapely Františka I., kterého doprovázel po Francii a Itálii. Byl tedy odměněn ne za své skladby, ale za dirigentský výkon; jmenování ovšem mělo své diplomatické pozadí. Značná část Kramářova života sahá do dalšího století, takže nám nepřísluší o něm širě hovořit.

Do vídeňského hudebního života zapadl po rozmani-

tých oklikách a zastávkách též *Vojtěch Jírovec* (Gyrowetz). Pocházel z Českých Budějovic (* 1763) a patří již vlastně 19. století, jehož celou první polovinu jeho skladatelská činnost vyplňuje. Zemřel ve Vídni r. 1850.

Za studií na piaristickém gymnasiu u Budějovic se učil hře na varhany. Práva nedostudoval, ale stal se hraběcím tajemníkem v místě poblíže svého rodiště. Napsal tu šest symfonií. Vídeň mu měla poskytnout další hudební školení. Vlídne přijetí Mozartovo r. 1781 a úspěch jeho symfonie v sídelním městě jej provázely i dále. S knížetem Ruspolim, u něhož vyučoval hře na housle, podnikl cesty po Itálii. V Miláně se setkal s Pichlem a v Neapoli studoval nějaký čas kontrapunkt u Saly. Odtud jel do Francie, r. 1789 byl v Paříži, ale před revolucí utekl do Londýna, kde získal svými komorními skladbami pěkný majetek. Setkal se zde s Haydnem, kterého znal už z Vídně. Roku 1792 vidíme jej zase v Praze a v Českých Budějovicích, ale již příštího roku je opět ve Vídni, tentokrát jako koncipista na vyslanectví. V diplomatické službě konal s hrabětem Sickingem cesty po Německu, až zakotvil r. 1804 u vídeňské dvorní kapely, kde působil třiadvacet let.

Zbývající doba života nebyla pro starce utěšená. Z počátku okouzloval a bavil vídeňské obecnstvo svými operami „*Agnes Sorel*“ a „*Der Augenarzt*“ (Oční lékař). Tato druhá zpěvohra se stala přitažlivým číslem i v pražském divadelním repertoáru a byla vydána česky v Praze v r. 1833. Ani ne devítiletý Chopin hrál r. 1818 ve Varšavě Jírovcův klavírní koncert, naše kůry znaly jeho církevní skladby, Jírovcova komorní a orchestrální díla byla všeobecně rozšířena. Ale sláva minula, zapomnělo se na něho a vídeňský časopis *Wanderer* se nedlouho před jeho smrtí marně přimlouval o pomoc pro churavého starce. Vlastní Jírovcův životopis, jenž vyšel po prvé německy r. 1848, přinesl mnohé zajímavé dobové poznámky.

Devatenáctému století patří *Jan Hugo Voříšek*, jenž se narodil jako učitelský synek r. 1791 ve Vamberku a jehož křestní jméno bylo Jan Václav. Zemřel záhy, ve věku dvaceti šesti let, jako dvorní varhaník ve Vídni. Albrechtsberger, Salieri, též pražský rodák Ignác Moscheles (1794 až 1870), jenž se proslavil jako virtuos i pedagog v Londýně a jako skladatel v Lipsku, dále rodák z Bratislavy Jan Nepomuk Hummel (1778—1837), jenž byl též nějaký čas Haydnovým zástupcem u Esterházyho a skladatelem, virtuosem i klavírním učitelem, nakonec ve Výmaru, ti všichni dali základy našemu Voříškovi. Byl též nějaký čas ředitelem vídeňského orchestru „Gesellschaft der Musikfreunde“, konečně se však přece rozhodl být hudebníkem, ne úředníkem.

Jestliže všechny tyto české skladatele lákala, ať již z jakýchkoliv důvodů Vídeň, octli se naši Bendové a zejména Jiří v severním Německu především pro osobní a náboženské příčiny a v touze po svobodnějším prostředí. Rodina Bendů byla stejně široce rozvětvena jako hudební rod Brixíů. První doklad o rodině Bendů je ze severních Čech již v polovině 16. století. Počátkem 17. století můžeme již sledovat dvě rodové větve; první počíná už *Martinem Bendou*, jenž byl tkalcem a muzikantem v Klukách (1676 až 1746), a jeho synem *Felixem* (1708—68), učitelem Segrovým a varhaníkem u sv. Michala v Praze. Jestliže byla první větev na Skalsku, má druhá, důležitější, hlavní tepnu ve Starých Benátkách, ačkoliv i v Nymburku a Lysé nad Labem žili její členové. *František* a *Jiří Benda* a jejich sourozenci *Jan*, *Josef* i *Anna* byli dětmi Jana Jiřího Bendy, rovněž tkalce, jenž hrál na hoboj a cimbál. Jeho manželka Dorota, rozená Brixiová, dcera učitele a sestra Šimona Brixiho, pocházela rovněž z muzikantského rodu, jak bylo již dříve řečeno. Jan Jiří, tajný evangelík, se s ní oženil r. 1706.

Jeho nejstarší syn František (1709—86) se narodil ve Starých Benátkách. Studoval nejprve na jezuitském gymnasiu v Praze a zároveň zpíval u sv. Mikuláše na Malé Straně. Byl tedy vychován katolicky. Roku 1721 najdeme jeho jméno také mezi vokalisty u jezuitů v Drážďanech, ale po dvou letech opět v jezuitském semináři v Praze na Starém Městě. Tehdy zpíval také v Zelenkově hře „Sub olea pacis“ r. 1723. Učil se hře na housle, odešel do Vídně, vystřídal několik míst ve šlechtických službách, až se r. 1729 vydal s houslistou *Jiřím Čártem* do Varšavy. Stal se kapelníkem starosty Suchaczewského a po třech letech primistou hudební kapely Augusta II. Po roce, když August II. zemřel, odchází František Benda r. 1733 ke kurfiřtské kapele drážďanské. Tehdy se stal Quantz jeho učitelem komposice.

Již ve Varšavě jej přemlouvali, aby přestoupil na protestanství. Přestup však uskutečnil až v Drážďanech. Vstoupil do služeb korunního prince Fridricha pruského, budoucího pruského krále Fridricha II., známého milovníka hudby, flétisty i skladatele. Tak je František Benda od r. 1771 koncertním mistrem královské kapely v Postupimi.

Fridrich II. se postaral o celou Bendovu rodinu, která byla v Čechách pronásledována jako nekatolická. Když válčil s Marií Terezií o Slezsko, dal dopravit r. 1742 rodinu Bendů do Berlína. Bendovi bratři Jan, Josef a Jiří se stali členy kapely, sestra Anna zpěvačkou. František Benda byl především výborný houslista, virtuos, jenž koncertoval v různých německých městech. Členové jeho rodiny, také hudebníci, zůstali už věrni nové německé vlasti v pruských službách. Odcizili se.

Jeho mladší bratr *Jiří Antonín Benda* (1722—95), rovněž rodák ze Starých Benátek, studoval nejprve na piaristickém gymnasiu v Kosmonosích a pak až do r. 1742 na jezuitském gymnasiu v Jičíně. Ani u Jiřího Bendy nebylo

navenek zřejmé, že by se rodina, respektive otec, starý písmák, odkláněl od katolictví. Rok 1742 jej odvedl však definitivně z vlasti, v době, kdy Fridrichovi agenti prováděli v našich zemích agitaci pro vystěhovalectví do Pruska. Příčiněním bratra Františka stal se houslistou kapely Fridricha II. Již r. 1750 vystupuje v Gotě jako vévodský kapelník. Z této doby máme také jeho první zachované skladby. Po dvaceti letech byl jmenován ředitelem kapely; mezitím podnikl cestu do Itálie, zejména do Turina, Benátek a Říma. Patrně tato cesta na jih a operní produkce, kterou tu poznal, jej přiměla k intensivní práci dramatické.

Ale poslední léta jeho působení v Gotě nebyla šťastná. A. Schweitzer, skladatel německých singspielů, s nímž se střetl v Benátkách, setkal se s ním v Gotě, tentokrát ovšem jako jeho sok a nepříjemný soupeř. Jiří Benda odešel raději roku 1778 nakrátko k divadlu do Hamburku a pak do Vídně, odkud se vrátil po dvou letech, t. j. roku 1780, do okolí Goty. Zde žil z malé pense, stal se samotářem a věnoval se nerušeně jako svobodný zednář studiu Voltairovy a Rousseauovy filosofie. Se svými osvícenskými myšlenkami, které byly jeho tradičním dědictvím po otci, nemohl ani volit jiné místo své emigrace. Zemřel v Köstritz r. 1795, vzdálen veřejného života. Jen v letech 1781—84 se vydal ještě na cesty, a to do Paříže, Berlína, Heidelbergu a Mannheimu, aby byl přítomen provedení své „Ariadny“ a „Romea a Julie“.

Bratr obou, *Josef Benda* (1724—1804), rovněž ze Starých Benátek, odešel roku 1742 spolu s otcem do Berlína. Bratr František ho vyučil a Josef se stal členem královské kapely a roku 1786, když František zemřel, koncertním mistrem. Posledních šest let svého života trávil na odpočinku. O jeho skladatelské činnosti však mnoho nevíme.

Do Německa odešel také *František Ignác Louska* z Brna

(1764—1825, též Lauska nebo Lausca). Od svého dvacátého roku studoval ve Vídni jako žák Albrechtsbergrův. Působil jako vévodský pianista v Římě, vykonal mnoho koncertních cest, zvláště po Dánsku, a nakonec se usadil roku 1798 v Berlíně jako učitel hudby, klavírista a člen berlínské Singakademie a Zelterova pěveckého spolku Liedertafel; splynul úplně s německým prostředím. I jeho charakterisuje osvícenský duch v zednářských písních. (Zednářskou hudbu komponoval i Mozart.) Louska byl učitelem Meyerbeerovým.

Německu patří také plně litoměřický rodák *František Antonín Rössler* (Resler) — *Rosetti*, žijící v letech 1746—92. Záhy se u něho projevil hudební nadání, ale Rössler se přesto rozhodl pro teologii. V roce 1769 přijal kněžské svěcení, ale brzy se kněžského povolání vzdal. Odešel nejprve ke kapele hraběte Esterházyho a Öttingena z Wallersteinu, nato se usadil v Paříži a konečně od roku 1789 v Ludwigslustu jako dvorní kapelník. Zde také zemřel.

Tím jsme však ještě zdaleka nevyčerpali bohatý rejstřík těch, kteří rozdávali v cizině ze svého uměleckého fondu. V Brunšviku jako vévodský kapelník, pak v Bamberku a Berlíně psal klavírní sonáty, koncerty, kantáty i německé písně mladoboleslavský rodák *Antonín František Bečvařovský* (Beczwarzowsky, 1754—1823). Jako Kuchařův žák byl původně varhaníkem u sv. Jakuba v Praze. V Německu, kde působil jako pedagog, splynul úplně s prostředím, do něhož se roku 1779 dostal. Německá nakladatelství vydala mnoho jeho skladeb. I tento skladatel, méně známý a aklimatisovaný v cizině, dosvědčuje, že česká hudebnost se neprojevovala jen v kvantitě skladeb a v počtu autorů, ale především že vyvěrala, mnohdy i podvědomě, z domácí půdy a z charakteru české melodiky, třebaže ne vždy stejnou měrou a stejně jasně.

Kantorským dítětem byl *Josef Schubert* z Varnsdorfu

(* 1757), který odešel do Berlína a do Drážďan a splynul úplně s tamním prostředím. Věnoval se komorní hudbě a některá díla vydal tiskem. Roku 1783 vyšel také v Němecu koncert pro klavécin od *F. S. Sandery*, Čecha, jenž působil ve Vratislavi.

Emigrantem-dirigentem byl *Štěpán Klop*. Kolem roku 1790 odešel z pražské kapely hraběte Thuna do Řezna. Jako violista komponoval skladby pro tento nástroj. Český skladatel *Tomáš Müller* ze Strakonice (* 1762), jenž psal duety, kvartety, klavírní sonáty i písně, objevil se dokonce jako kapelník ve Švýcarsku.

I na východ emigrovali čeští hudebníci. V Polsku, v Krakově a ve Varšavě se pěstovala v 18. století, podobně jako u nás, italská opera. Jako první singspiel v polské řeči se uvádí zpěvohra *Macieje Kamińskiego* „Nędza uszczęśliwiona“ (Štěstí v neštěstí), provozovaná roku 1778. Ale Kamiński byl původem Slovák (1734—1821).

I *Antonín Weinert* (1751—1850) byl popoštělý Čech a *Jan Stefani* (1746—1829) byl rodem Pražan. Tím jeho známá opera neboli singspiel „*Krakowiacy i Górale*“ z roku 1794, vlastně první pokus o národní polskou operu, má přece jen něco z naší krve. Stefani byl také znamenitý houslista. Zdokonalil se v Itálii, stal se kapelníkem ve Vídni u hraběte Kinského, pak v císařské kapele a nakonec, až do své smrti r. 1829, působil jako houslista a divadelní kapelník ve Varšavě.

Na východ odcházeli většinou instrumentální hráči. S ruským prostředím splynul *František Blyma* (též Blima, † 1822 v Kyjevě), komponista, houslista a dirigent, patrně českého původu. Roku 1799 hrál na moskevských koncertech; zároveň byl dirigentem tamějšího divadla. Téhož roku byla v Rusku vydána jeho symfonie, rok nato provedena jeho opera „*Starinnyje svjatki*“ (Starodávné vánoce). Použil v ní ruských písní a zřetelných náznaků ruských

tanců. Splynul s ruským stylem, tak jako s ním splynuli i jiní čeští skladatelé, kteří v pozdější době emigrovali na východ. Později se Blyma stal dirigentem u ruského gubernátora M. Komburleje. R. 1799 byla vydána jeho symfonie tiskem jako vůbec první tištěná symfonie na Rusi.

V Polsku a pak jako učitel hudby v Moskvě a v Petrohradě působil *Ignác Held* (1764—1816), z Třebechovic, bratr známého vlastence, lékaře a skladatele dr Jana Theobalda Helda. Komponoval sonáty, skladby pro kytaru, tance, sbory i písně.

Ze Slezska pocházel *Jan (Ivan) Práč*, jenž se dostal kolem r. 1770 rovněž do Ruska. Byl nejprve v šlechtických službách jako lokaj, pak se stal virtuosem, dvorním zpěvákem i učitelem hudby. Z jeho učitelské činnosti vznikla škola pro klavír. Ruské písně staly se podkladem jedné jeho sonáty. Nadšeně sbíral ruské a ukrajinské lidové písně, vydané r. 1790 s titulem „Sobranie narodnych ruskich pesen s ich golosami.“ Sbírkou použil i Beethoven, když hledal themata pro svá „Ruská kvarteta“.

XII

CO DALI NAŠI EMIGRANTI A DOMÁCÍ SKLADATELÉ NÁM I SVĚTU V INSTRUMENTÁLNÍ A DRAMATICKÉ TVORBĚ

Rodí se nová doba a s ní i nový poměr k umění. Zprvu ještě převládá aristokratičnost šlechtických kapel, dvorské umění, brzy se však dávají skladatelé i do služeb širší veřejnosti. I pojem virtuosa se mění, podobně jako se změnil pojem kapelníka: přestal být dvorským hráčem, který byl životními i existenčními podmínkami závislý na svém pánovi. Hraje nyní také novému publiku, měšťanstvu, a toto nové umělecké prostředí má vliv na hudební formy i na hudební obsah, jak jsme toho svědky u zpěvohry. Tvoří se i nová forma koncertní, skoro koncert měšťanský. Oblíbeným nástrojem, který obecenstvo nejvíce zaujme, jsou housle. Proto se pěstuje především koncert houslový a vedle něho i violoncellový, a to jako už předtím ve Francii i u mannheimských mistrů. Všude tam, kde byla poměrně malá závislost virtuosa na přísném řádu a kde byla možnost volného cestování a volné „nabídky“, daří se koncertním produkcím; neméně rozhoduje ovšem i vkus a sociální složení obcenstva. Šlechta však nepřestala ještě rozhodovat. Proto vídeňská škola, více méně pevně vázaná aristokracií, pěstuje spíše koncert klavírní; stejně je tomu i v severním Německu, kde jsou umělci závislí především na panovnickém rodu, i když životní podmínky a prostředí jim dají i jiné možnosti. Právě virtuosní umění a dokonalá technika byly vítěznou zbraní naší emigrace,

kterou se uplatnila po celé Evropě. Léta rodícího se raného klasicismu, asi od r. 1760, jsou kvasem. Umělecký klasicismus, vznikající v rakouských zemích, je hudební sloh, v němž zprvu není zhruba zásadního rozdílu mezi německým a českým hudebním myšlením. Mozart by byl mohl vyrůst zcela dobře v českém prostředí a patrně by nemusil mnoho měnit na svém díle. Proto se také čeští emigranti cítili ve Vídni jako doma. Ale i jinde, ať ve Francii nebo v Itálii, vzdálení sta a sta kilometrů od své otčiny, nezasteskli si zpravidla po domově. Třiatřicet let vydržel Jan Václav Stich v cizině na nejrůznějších cestách, aniž zajel na návštěvu do rodných Čech. Tato doba neznala u umělců touhu a stesk po domovině. Teprve zrod národních hudebních kultur ji objevil. Zvítězilo vědomí národní příslušnosti. Chopin i Smetana se už cítili v cizině nešťastní. Důvodem však byla právě touha pracovat doma ve prospěch národa a neplýtvat silami v cizím prostředí.

Čeští emigranti žili, k neprospěchu české hudby, roztržštěni po celé Evropě. Nemohli tedy vytvořit jednotnou a samostatnou školu, ač jednotlivci přišli s pozoruhodnými skladbami a připravovali i připravili příští vývoj světové hudby. V této kapitole chceme právě stopovat, co tito hudebníci přinesli české i světové hudbě.

Ne kvantita, nýbrž kvalita rozhoduje při projevu hudebního umění. Někteří z těchto umělců stáli v čele reformních snah, jiní ustrnuli na mrtvém bodě. Nejednou působilo okolí, do něhož zapadli, a určovalo druh i způsob komposice. U některých bude třeba individuálního hodnocení, jinde se lze spokojit s všeobecnější charakteristikou celé skupiny.

Všimněme si především instrumentální hudby na přechodu z baroka do klasicismu v těch oblastech, do kterých naši lidé přicházeli. *Jan Václav Stamic*, hlavní representant mannheimské školy, vnesl do starého usu nový ráz. Hudba

nesloužila již jen aristokracii, nestavěla již také jen na jejím vkusu, ale byla pojednou prosvětlena jasnými lidovými prvky. A sem nyní proniklo mnoho české hudebnosti. To byla nová myšlenková náplň, s kterou přišla právě díla Stamice a jeho současníků na rozdíl od přísnějšího severního Německa, jež nový přínos buď dobře nechápal, nebo snad nechtělo chápat.¹ Bylo to přirozené; Čech se dostal do volnějšího prostředí, kde jej nesvírala pouta nsvobody. Totéž se ostatně projevilo i u Zacha. Odtud radostnější ohlas jeho děl. Nedívíme se, že Stamicovo umění chápala lépe západní Evropa — Paříž, kde slavil v letech 1754—55 pravé triumfy. Na Stamice pak navazoval klasicismus.

Ale Češi přispěli především i k vykrystalisování klasické sonátové formy, a to hlavně po stránce formální, kde přinesli mnoho nového.

Poznali jsme alespoň zběžně starou formu triové chrámové sonáty. K jejím nástrojům, dvěma houslím a generálnímu basu, připojuje se nyní i viola. Tak vzniká quadro, útvar čtyř nástrojů: dvou houslí, violy a basu (cella), přičemž mohou být v komorní hudbě na př. housle nahrazeny i flétnou a pod. Osamostatňuje se a uvolňuje hlavně violový part, který, jak víme, byl dříve vázán zcela nebo většinou na bas. Proto je viola vedena samostatně i v instrumentální hudbě, v symfoniích. Poznáme, že se violový part osamostatňuje poněmáhlu a ještě ne důsledně u všech předklasiků, respektive raných klasiků.

Už dříve se pracovalo kontrastem pohybových vět, adagio-allegro-adagio-allegro, z čehož vznikl tvar neapolské sinfonie: allegro-adagio (andante) -allegro (presto). Třídílná sinfonie se vyvíjela především jako operní předehra. Z vícevěté suity, kasace nebo divertimenta a pod. pronikají taneční a lidové prvky i do sinfonie. Tak se do-

¹ Srovn. Zdeněk Nejedlý, Bedřich Smetana II, str. 70, Praha 1925.

stal francouzský tanec menuet do závěrečné věty neboli do finale trojvěté sinfonie, ačkoliv počátkem 18. století může být touto poslední větou i jiný tanec, na př. giga. Vývoj klasické sonáty a její formy upouští však v poslední větě od tanečního útvaru. Bude to charakteristickou známkou pro posouzení doby.

Italové používali v letech 1730—40 v sonátě často jen dvou vět kontrastujících pohybem, severní Němci zpravidla tři vět. I to zastaralo, jakmile přišel Georg Matthias Monn (1717—50) roku 1740 s předklasickou vídeňskou symfonií o čtyřech větách: allegro-aria-menuet-allegro. V jeho šlépějích šel svými symfoniemi *Georg Christoph Wagenseil* (1715—77); čtyřvětost je v nich však přec jen ještě výjimkou. U těchto Němců nepronikly v té době nové prvky ještě důsledně, takže většina symfonií je ještě třívětých. Rovněž čtyřvětost se tedy stává znakem klasické symfonie.

Italie neustrnula na strohé melodie a nehybné rytmy. Pergolesi a Sammartini působili zpěvností i svěžestí. Allegro, jímž začíná Pergolesi své sonáty, se nazývá „zpěvné“. V první větě se zračí nejdůležitější přerod a její formy se pak může použít i ve finale. Použití kontrastu ustupuje do pozadí a na jeho místo nastupuje homofonie jako lehčí způsob. Teprve nyní vzniká útvar orchestrální symfonie, která se stává samostatným koncertním druhem.

V první větě je původně jen jedno thema. Ale u Contiho a jiných vytváří se kolem roku 1720 již náběh k sonátové formě první věty, jejíž vývoj pokračuje: je tu exposice, provedení a reprisa. Exposice, která je ústřední myšlenkou, se ovšem skládá z několika částí; provedení, t. j. zpracování exposičního thematu, bylo zprvu nepatrné a reprisa byla vlastně pouze zkrácenou exposicí. Vznikl tak útvar ABA. Teprve pak se začíná objevovat vedle první-

ho, více rytmického thematu druhé thema v exposici, které je zpěvné a kontrastuje s prvním. Najdeme zprvu i takové případy, že druhé, vedlejší thema není dost odlišné a vyvíjí se z hlavního. Tak pracoval zprvu i Josef Haydn a zvláště hamburský Carl Philipp Emanuel Bach. Jakmile však autor použije dvou themat, je skladba mnohem dokonalejší. Druhé thema se objevuje ve vedlejší tónině, v provedení se vzájemně prolínají a rozmanitě obměňují a skladatel má možnost ukázat tu svou dovednost. Zpracovávají se pak i části thematu. Reprisa se vrací k úplnému nebo zkrácenému základu a končí kodou. Provedení a reprisa se již neopakují jako v době předklasické. Vytvořil se životně pravdivý klasický typ sonáty a symfonie. Přístupují ovšem ještě modulační schemata. Volná věta, adagio, je zpěvná a charakterisuje ráz své doby. Finale, které je poslední větou, tvoří nejčastěji rondeau, útvar, kde se buď thema stále vrací, nebo jsou tu náznaky formy sonátové. Při čtyřvětosti přistupuje starý francouzský menuet, ovšem nikoli jako věta závěrečná. Beethoven přišel se závratně rychlým scherzem, kterým zastaralý menuet nahradil. To je v hlavních rysech nástin klasické sonáty, jestliže se nechceme zabývat jednotlivostmi.

Čtenář se bude ptát, jakou úlohu při tom měli naši čeští skladatelé. Poznali jsme mannheimskou kapelu kurfirta Karla Theodora, k níž se dostal r. 1745 Jan Václav Stamic a kde působili i jiní emigranti. Úmyslně nepoužívám pro všechny slova Češi, neboť v tomto případě nejde jen o mannheimskou školu, nýbrž o emigranty z Čech vůbec. Podle jména skladatele nelze na národnost soudit, neboť česká i německá jména byla u nás běžná. Více nám již někdy poví skladatelovo nebo virtuosovo rodiště a jeho rod. Nejdůležitější z emigrantů, *Jan Václav Stamic*, *Jiří Benda* a *Josef Mysliveček* byli nesporně Češi. Nemůže být

také pochyby o českém původu *Vaňhalově*, *Koželuhově*, *Pichlově* a z dřívějších o *Zachovi* nebo *Tůmovi*. A přece i K. M. Komma, který tak pěkně vyvozuje český původ a čechismy ve skladbách Jana Zacha, pokládá *ř. V. Stamic* a *Františka X. Richtra* z Holešova nesprávně za Němce a domnívá se, že i národnost V. Pichla z Bechyně je nejistá.² Němcem byl patrně *František Antonín Rössler* z Litoměřic nebo *Florián Gassmann* z Mostu a *Antonín Fils* (též *Filtz*). Ale kdyby byl z mannheimské školy Čechem jen J. V. Stamic, stačil by vydat svědectví o významném českém hudebním myšlení v polovině 18. století, jež se stalo kulturním majetkem evropským. Není totiž málo novot, s nimiž Stamic přišel. Jeho symfonie, jichž je známo na padesát, orchestrální tria, kterých je deset, mají pravidelně čtyřvětou formu. Před poslední větou je menuet. Tedy nikoli vídeňský Monn, nýbrž Stamic přišel důsledně se čtyřmi větami. Ale Stamic šel ještě dál. V první větě má již kontrastující thema, a dokonce má někde i druhé thema, které je přesněji vyhraněno a formulováno než hlavní. Od něho jde pak cesta k dalším mannheimským hudebníkům, k Františku X. Richtrovi, Antonínu Filsovi, Ignáci Holzbauerovi (Němci), Carlu Giuseppe Toeschimu (Italovi), Christianu Cannabichovi a Franzi Beckovi. Nezástává však jen při nich; také Jan Zach se staví po bok předklasickým mistrům, neboť také u něho najdeme již nezávislá vedlejší themata. Naproti tomu František Tůma ve Vídni ke kontrastní formě nedospěl. Zato u Zacha nalézáme mezi jeho symfoniemi i čtyřvěté skladby. Jsou psány zřejmě po r. 1745 pod vlivem Stamicova přínosu.

U Stamiců mívá hlavní thema i dva od sebe odlišné prvky. Je to nový způsob a souvisí se změněným názorem o působivosti skladby. Barok je zřejmě v rozkladu.

² Joh. Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Musikbarock des 18. Jahrhunderts, str. 88–89, Kassel 1938. .

Mattheson varoval před smíšenými afekty, náladami v určitém celku nebo partii, ba ještě v r. 1782 vytýkal Němec Johann Friedrich Reichardt, že skladatelé střídají v téže větě radost i smutek. Bojuje za jednotu nálady, tedy i ještě za barokní stanovisko. Galantní styl připouštěl jemnost vlnitého pohybu ve smyslu Hogarthovy vlnovky, jež byla považována za nejkrásnější linii. Galantní způsob však neznal ostrou hranici světla a stínu, i když dovoloval více afektů současně, které propagoval na příklad francouzský estetik Bâton v letech 1753—74. Šlo spíše o jakousi nevinnou hru nálad, o zábavu.

Klasicismus už jednoty nedbá. Naopak. I themata se proto rozdrobují na části, rozpadají se, aby vytvořila kontrastující díly. Barok toliko rozpojoval zvuk, nedospěl však k vlastnímu hudebnímu obsahovému kontrastu, který se stal známkou nové doby. Tím se vytvořily nové obsahové možnosti.

Stamic dovedl již také využít thematické práce, pracovat s thematem novým způsobem a použít jeho částí, třebaže se jinak ještě v symfoniích omezuje na starší způsob, t. j. opakuje motivek na různých stupních ve formě sekvencí. Lidový charakter melodiky i rozmanité obraty mají sice vzor italský, ale to Stamicovi neubírá na významu. Také dynamické efekty, charakteristické pro mannheimskou školu, totiž hromadění až příliš náhlých kontrastů piana a forte, jsou pro nás důležité. Stamic zaváděl *crescenda*, která působila dále. Ani Mozart neodolal po návštěvě Mannheimu této manýře, jak o tom svědčí klavírní sonáta C dur (Köchel 309) z r. 1777—78. Dynamika i *agogika*, t. j. zrychlování a zpomalování při přednesu skladby, i *tempo rubato*, které je italským způsobem, měly velký vliv na orchestrální výkon. Dirigent nebo koncertní mistr se stává již skutečným vůdcem orchestrálního tělesa.

Také zvuk Stamicova orchestru působí v lecčems nově.

Především užívá smyčcového orchestru doplněného violou. (Počet nástrojů byl na jeho dobu nemalý: dvacet až dvaadvacet houslí, čtyři violy, dva hoboje, dva klari-
nety, dvě flétny, dva fagoty, dva lesní rohy a trubky, čtyři violoncella, dva kontrabasy a kotle.) Dovedl také dobře využít různých skupin dřevěných nástrojů, trubek a les-
ních rohů. Celá mannheimská škola přijala jeho způsob. Nejčastěji se ovšem vyskytuje menší orchestrální soubor: dva hoboje, dva rohy, smyčce a tympany. Místo hobojuů užíval již i klarinetů, jindy je vedl společně v unisonu. Je nesporné, že na jeho způsob instrumentace měl vliv i počet hudebníků, které měl k dispozici. Také styky s Francií za Karla Filipa a zvláště za Karla Theodora byly významné. Jako všichni, i tento velký mistr symfonie vyšel z církevní hudby, k níž se pak ještě později vrátil v slavnostní mši D dur.

K jeho žákům patří vlastní synové; *Karel Stamice* (1746—1801) napsal na sedmdesát symfonií, též koncerty pro dva orchestry a dua pro housle a violu. Jan Václav Stamice vyučil i jmenovaného Christiana Cannabicha (1731—98), jenž se stal jeho nástupcem, dále Carla Giuseppa Töschiho, Franze Becka a jiné a také Antonína Filse (Filtze) z Čech, který vytvořil kromě orchestrálních trií a triových sonát přes čtyřicet sinfonií, většinou čtyřvětých, které byly v jeho době velmi oblíbené. První sonátová věta byla již značně vyvinuta.

Fils (kolem 1730—60) byl spíše ovlivněn Františkem Xaverem Richtrem, který se od Stamice trochu liší. Richtrova dikce není snad tak lidová, skladatel se také nikdy nezřekl fugy jako Stamice, který tak učinil už v prvních skladbách, i když snad jeho šest sonát „Six Sonates à trois parties concertantes“ není jeho prvním dílem. H. Riemann praví o Stamicevi, že se u něho objevoval společně vášnivý cit a těžkomyslná vážnost, kdežto od Richtra

nelze najednou žádat smích i pláč.³ Jinak přejímá Richter od Stamice jak instrumentalismy, tak i sekvencový způsob zpracování. Proto o něm Burney řekl, že transponoval a opakoval pasáže v rozličných tóninách. Richter napsal téměř sedmdesát symfonií, šest koncertů pro cembalo, triové sonáty, kvartety, dueta, divertimenta a pod. Je pozoruhodné, že ve smyčcových kvartetech probíhá u něho již motiv všemi nástroji. Jeho theoretické dílo *Anweisung zu der musikalischen Tonkunst und regulären Composition* nalézá se v bruselské konservatoři.

Ale tím není úloha Čechů v Mannheimu skončena. Stamice byl v Paříži a zapůsobil na francouzského skladatele symfonií Gosseca. Richter přišel zase do Hamburku. Někdo snad namítne, že podobné styky byly i u jiných národů, mezi Francouzi a Němci, mezi Itálií, Francií a Německem a pod. To nelze popřít; nám však jde o důkaz, že jsme v oné době v hudbě nejen nestáli za ostatními národy, ale že jsme v dějinách hudby zaujímali nezřídka vedoucí úlohu, třebaže podněty přišly odjinud.

Novější bádání upírá mannheimské škole leccos z toho, co jí dříve, především H. Riemann, přisuzoval jako novum, na příklad bohatší instrumentaci, známé manýry, především „Seufzer“, pohyblivý bas a pod. Náznaky ovšem najdeme již u předchůdců v německé i italské hudbě. Mannheimské škole však nelze upřít nový výraz, techniku a prostě hudební mluvu.

Severoněmecká škola, která se vytvářela kolem dvora Fridricha II., zůstala věrna třívěté symfonii. Nepracovala lehčím italským způsobem, nýbrž zhusta těžkou polyfonií: fugy a kánony jsou jejími útvary. Kromě toho Mannheim a okolí ovlivnili Češi a ve Vídni zapůsobil zase silný ital-

³ *Denkmäler der Tonkunst in Bayern V*, předmluva str. XI. Tamtéž ukázky skladeb Mannheimských. Vydání skladeb jsou již četnější, alespoň ve stručnosti je uvádím v závěru kapitoly.

ský vliv. Ostatně asketičtější protestantismus severního Německa se lišil už v době baroka od katolického pompésnějšího stylu, který u nás vedl k brixianské éře, lidové, světsky hravé a lehce italsky nadnesené, již si v protestantském severu nelze ani dobře představit. V severním Německu měla taneční ráz pouze vícevětá suita a její příbuzné útvary.

Teprve Johann Gottlieb Graun (1703—1771) nechal na sebe působit jih. V provedení první sonátové věty rozdrobuje thema a v jedné ze svých četných symfonií, jichž je asi na sto, použil čtyř vět a v druhé větě menuetu právě tak jako vídeňští mistři. V severním Německu tvořil instrumentální díla kromě Hassa, dvou synů Bachových a Quantze i *František Benda*, který úplně splynul s prostředím, jež ho obklopovalo. František Benda tkvěl ještě rytmikou i způsobem tvorby tu a tam v baroku. Jeho andante, t. j. volné věty sonát nebo symfonií, nejsou ještě tak zpěvného charakteru. Nezná také nové sonátové formální vymoženosti, jak nás o tom přesvědčují některé jeho houslové sonáty nebo koncerty. Napsal na osmdesát houslových sonát a patnáct koncertů. Vývojově tedy severoněmecká škola valně nepokročila, ač nelze říci, že by její díla neměla význam. *Jiří Benda* je dostatečnou zárukou její seriosnosti i neobyčejné schopnosti.

Ale je ještě jedno místo, kde se sice nevyvíjejí čtyřvěté symfonie, kde však nerušeně pokračuje vývoj sonátové věty v její trojdílné formě. Touto kolébkou jsou Jaroměřice, známé sídlo hraběte Jana Adama z Questenberku, rovněž komponisty, zvláště menuetů. Původcem vývoje není ani Němec, ani Ital, ale známý šlechtický kapelník, maestro, vlastně komorník *František Antonín*, původně *Václav Míča* (1694—1744). Víme, že jeho hudebním vzorem byl Caldara a že Míčův projev nebyl ničím novým. Tím více překvapí forma jeho sinfonií a gratulačních kantát z let 1730—35, v nichž jsou již první náznaky soná-

tového útvaru. V sinfonii nebo v předešlé ke kantátě „Beleza e Decoro“ (Krása a půvab) z roku 1729 má po starém způsobu ještě více themat, ale i při polythematičnosti se jednotlivá themata od sebe ostře liší. Jsou zde také důležité kontrasty, a to thematické i dynamické. V gratulační kantátě o tři léta mladší „Nel Giorno Natalizio“ (Ve dni narozenin) z roku 1732 se objevila už zřejmá reprisa. V sinfonii opery „L'Origine di Jaromeriz in Moravia“ (O původu Jaroměřic na Moravě) z roku 1730 a v latinské kantátě o pět let mladší „Operosa terni Colossi Moles“ (Namáhavá práce tří kolosů, sloupů)⁴ rýsují se již zřejmé základy sonátové formy, nejstarší doklady této formy na naší půdě. Jinak pracuje Míča sekvencemi a italský i vídeňský vliv se tu stýká. Italské gratulační kantáty vznikly z francouzských baletů doby Ludvíka XIV. pod vlivem neapolské opery a byly jimi na šlechtických dvorech běžně oslavovány narozeniny nebo jiné památné dni členů rodiny zámeckého pána. V „Beleza e Decore“ chválí alegorické postavy hraběčiny ctnosti, v „Nel Giorno Natalizio“ se pochlebují Janu Adamu z Questenberku. Latinská kantáta „Operosa“ s barokním pompésním titulem je obdoba alegorických jezuitských her se scénickou výpravou. Tři sloupy či pyramidy na jevišti (Colossi) představují vlastně troje hraběcí panství a celá hra, respektive celá kantáta, má alegorický smysl.

Předklasickou sonátovou formu vídeňského typu pěstoval i člen pavlánského řádu *P. Amandus Ivanschitz*. Ovšem i u něho je zřetelná kompilace barokně klasická. Proti lehčím rytmům rychlých vět jsou střední věty patheticky těžkopádné.

VI. Helfert se domnívá,⁵ že se k novému útvaru sonáty,

⁴ Ve vídeň. archivu „Musikfreunde“ partitury zmíněných skladeb.

⁵ VI. Helfert, *Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform*, *Archiv für Musikwissenschaft* 1925, str. 139.

který je tak důležitý pro další rozvoj, dospělo u nás snad společnou prací, že tedy Míča nestál v tomto případě osamocen mezi skladateli. Stamic v Mannheimu přišel o něco později. Italští mistři ovšem učinili počátek, Conti i Pergolesi již v letech dvacátých až třicátých. Operní trojdílná arie známé formy „a b a“, ať již da capo nebo v třetím díle obměněná, ale s kontrastem dvojí myšlenky, měla patrně vliv i na instrumentální formy. Češi zvelebili na Moravě i v Německu sonátovou formu a vídeňský klasicismus ji pak zdokonaluje k formální vytríbenosti a přijímá ji za svou. Přesný teritoriální vývoj sice neznáme, ale vzájemné vlivy jsou nesporné.

Někdo by snad mohl namítnout, že kapelník Míča byl příliš podružnou osobností, aby mohl mít vliv na okolí nebo aby z něho mohl čerpat světový hudební vývoj. A přece tomu tak bylo. Na příklad Ignaz Holzbauer (1711—83), důležitý německý předklasik a člen mannheimské školy — kam přišel r. 1753 po různých zastaveních a cestách — bývalý kapelník hraběte Rottala v Holešově na Moravě koncem třicátých a počátkem čtyřicátých let, poznal barokovou zámeckou hudbu u nás a přejal do své symfonie D dur z roku 1750 Míčovo počáteční thema předehry ke kantátě „Operosa terni Colossi Moles“ z roku 1735.⁶ Tím zasáhl vliv moravské zámecké domácí tvorby i jejích novot Mannheim a zapouštěl zde další kořeny, i když se patrně obě oblasti vyvíjely z počátku odděleně. Vídeňský Monn i moravský Míča mají ovšem vzory v italském prostředí. Konečně Stamic i Richter byli v mládí poblíž Jaroměřic; a Richter jako rodák z Holešova byl i svědkem kulturních vztahů mezi oběma městy. — VI. Helfert ukazuje také na oblibu menuetu, šlechtického tance.⁷

⁶ Tamtéž str. 145.

⁷ Článek Průkopnický význam české hudby v 18. století (Co daly naše země Evropě a lidstvu), str. 219, Praha 1939.

Ze starého concerta grossa se vyvinul dvojitý nebo trojitý koncert a pak concertantní symfonie, jak ji najdeme u Karla Stamice i jiných. Jestliže některý z nástrojů získal převahu, stal se z útvaru sólistický koncert o třech větvích. Na Mannheim i Francii působil svými houslovými koncerty Ital Giuseppe Tartini. Mimo to pěstovali Mannheimští i cellový koncert a také koncerty pro dechové nástroje, zvláště flétnu; v tom je však předčilo vlivem flétisty Fridricha II. severní Německo. Také Zach se připojil ke skladatelům flétnových koncertů; známe od něho tři. Klavírní, vlastně cemballový koncert převzala Vídeň, ale i severní Němci a spolu s nimi i František a Jiří Benda. Zach má jen jediný.

Jak pokrokově působili ostatní čeští skladatelé jednotlivých skupin? Ať již emigrovali do kterékoli oblasti, žili v době velkého kvasu a byli svědky rychlého vývoje symfonické i komorní hudby. Nezůstali ovšem pouhými diváky a sami se ve větší či menší míře zapojili také. Mnoho českých skladatelů usazených ve Vídni navštívilo předtím Itálii a vzájemné styky pokračovaly. Produkce těchto autorů je značná, na svou dobu ovšem obvyklá a přiměřená, nepřekvapují nás desítky, ba stovky komorních a klavírních děl, symfonií nebo jiných druhů komposic. Setkáváme se s touž komposiční horečkou jako v produkci církevní hudby. Jen namátkou uvádím, že *Jan Křtitel Vaňhal* napsal na sto symfonií a přes devadesát kvartetů. *Václav Pichl* asi devadesát symfonií, *Leopold Koželuh* na třicet skladeb téhož druhu, čtyřicet klavírních koncertů, mnoho komorní hudby, atd. Tak bychom mohli ve výčtu pokračovat. Někdo psal víc, jiný méně; rozhodovaly okolnosti, potřeba, nálada, vlastní inspirace i objednávka. *Josef Mysliveček*, jenž se aklimatisoval v Itálii, zůstal ve svých symfoniích i smyčcových kvartetech věren trojvětosti. Šest symfonií, které byly vydány r. 1760, má jména

prvních šesti měsíců roku. Psal komorní hudbu, dvanáct kvartetů, sonáty i tria a nelze ani říci, co vše z jeho pera vyšlo, neboť mnoho věcí je neznámých. Psal i pěkné klavírní koncerty.

Orchestrální obsazení nebývá velké; je předklasické, podobné, jako mívával Stamic a jiní, totiž dva hoboje, dva lesní rohy a smyčce, po případě bez lesních rohů. Předklasický způsob je znatelný i ve faktuře: zaměstnává pravou ruku klavíru (cemballa), při čemž levá doplňuje harmonii akordickými údery nebo ještě častěji rozloženými akordy. Třetí větou bývá menuet, volnou větou italské siciliano v houpavém dvanáctiosminovém taktu. Jeho kvartety dokazují, že formálně dospěl jen k počátkům nové sonáty, v melodické invenci však mnohem dále. Úvodní věta navazuje buď na dosavadní formu Corelliho a Vivaldiho, nebo je ovlivněna i Stamicem. Má však vždycky ještě repetici obou dílů, exposice i provedení s reprisou, které se nevzdával z počátku ani Haydn, ani Mozart. Závěrečné věty někdy jen nadhazuje, na př. v šesti smyčcových kvartetech. Šest klavírních dvouvětých sonát, živých, ale jednoduchých, příklání se k staré formě se závěrečným menuetem a staví se tak po bok italským sonátám galantní doby. Mozart chválil roku 1777 Myslivečkovy klavírní sonáty a doporučoval je své sestře. Praví o nich, že jsou „velmi snadné a příjemné na poslech“. Jsou prý to sonáty, jež se „musí všem lidem zalíbit“. Všude je Mysliveček tvůrcem svěží melodiky i rokokové galantnosti. Ačkoli byly italské vlivy silné, nezůstala ani česká lidová melodika na něho bez vlivu. Ostatně jeho melodika je předzvěstí Mozarta a je nesporné, že Mysliveček na tohoto německého klasika zapůsobil.

Prvotisky nejstarších známých symfonií z roku 1762 mají scarlattiovskou třídílnou formu. V symfoniích, které jsou označeny názvy měsíců, pracuje autor programově.

Nešlo ovšem o novou myšlenku. Prvenství v tomto směru mají italské a zejména francouzské klavírní rokokové skladby Françoise Couperina (1668—1733) a četné ilustrační tónobalby Louise Charlese Daquina (1694—1772) i jiných skladatelů. Couperin, zvaný „Le Grand“, měl už pro své tance charakteristické názvy. V jeho galantních klavírních skladbách defilují před námi postavy bohyní, aristokratických i prostých žen a dívek, které autor — podobně jako mužské postavy — kreslí svou hudbou. Námětem je u něho příroda i venkov. Les plaisirs de Saint-Germain-en-Laye (Krásy Saint-Germainu) líčí ovocné zahrady, potůček, máky, kukačku, včely atd. V. Pichl zůstal ve svých dvanácti symfoniích, které nesou řecké mythologické názvy, jen při jménech. V rakouských zemích přispěchal Dittersdorf s dvanácti symfoniemi na Ovidiovy Metamorfosy, přinesl však opět spíše jen tituly nežli programovou hudbu. Dusík a zejména Vranický jdou dále. První dává již svým klavírním sonátám charakteristické náladové názvy „La chasse“ (Hon), „La consolation“ (Útěcha), „L'invocation“ (Vzývání), „Les adieux“ (Rozloučení). Z životních událostí vyplývají další: „Le retour à Paris“ (Návrat do Paříže) nebo „Elégie harmonique sur le mort de son Altesse Royale Louis Ferdinand de Prusse“ (Elegie na smrt Jeho královské výsosti Ludvíka Ferdinanda pruského). Vranický vtělil dokonce radost z míru ve vojensky charakteristickou symfonii op. 31, jak ještě blíže poznáme. U něho jde již zřejmě o rodící se programovou hudbu.

Naši emigranti se také věnovali dramatické tvorbě a dosáhli v ní pozoruhodných výsledků. Zastihli jsme *Myslivečka* v Itálii. Dal jí vše, co měl: své umění skladatelské i reprodukční, svou slávu i neúspěch. S jeho životem je spojeno na třicet oper.

Dnes ještě neznáme bohužel řádně Myslivečkovu dra-

matické dílo, které zůstalo z valné většiny v Itálii. Ještě „Montezuma“ a „Ezio“ ukazují, že mu i v nich byla vzorem neapolská opera, ovšem ve svém lepším útvaru; psal dramaticky působivé arie s recitativy a sbor byl podle současných zvyklostí činitelem zcela vedlejším. Tehdejší opera seria neměla v oblibě ensemble. Ani Mysliveček neporušil obvyklý způsob, jen tu a tam se ozve sbor v závěru dějství. Jako Mysliveček počínali si ve svých zpěvohrách i oba naši Koželuhové. Myslivečkova „Ipermestra“ měla sólový ensemble ve finale, v „Bellerofonte“⁸ si pohovoří v dramatickém výstupu tři osoby (v třetím dějství) a tamtéž je i malý sbor (v prvním jednání). Občasné ensemble nebyly ovšem novinkou, přicházeli s nimi před Myslivečkem i současně s ním italští skladatelé, na příklad Fischietti, Sacchini a zvláště Leonardo Vinci ve své „Ifigenii v Tauridě“ už roku 1725.

Benátská opera a vůbec celé 17. století volilo pro dvojzpěvy kánonické vedení hlasů. I později se ještě u Hassa i Jomelliho objevil tu a tam tento způsob. Mysliveček přejal ovšem novější italský usus duetové formy, jak se ustaluje od doby Scarlattioho a jeho současníků; osoby opakují jednotlivé fráze, které se teprve pak homofonně spojují a pokračují v terciových nebo sextových paralelách. Tato šablona trvala až do Mozarta.

Myslivečkova instrumentace se řídí celkem obvyklými pravidly, užívá nevelkého orchestru, spíše jen jemně nadeněného v rytmech smyčců, v ariosně lyrických partiích s obvyklými sólovými nástroji. Mysliveček dovedl krásně využít možností houslového zvuku při dramatickém účinu, v rytmu a v pasážích právě tak jako v melodicky zpěvné frázi, která mu především dobře svědčila. Neudiví nás to, připomeneme-li si, že Mysliveček byl houslista. Zdá se, že pražská církevní hudba měla dobrý ohlas i na poli docela

⁸ V Universitní knihovně v Praze.

protichůdném — v dramatické tvorbě. Jaroslav Čeleda to připisuje vlivu známého pražského ředitele kůru a skladatele Josefa Brenntnera, který ve svých „Hymnodiích“ (ariích) dovedl uplatnit housle v jejich pravém dramatickém účinku, životnosti a funkci⁹, a to na svou dobu opravdu mistrně.

Neodchyluje se většinou od běžné formy úplné nebo zkrácené da capo arie, ač to není jediná cesta. Využil především dramatických recitativů. Má široká a vypjatá *accompagnata* jako Hasse a Jomelli. Od počátku kladl důraz na dramatický recitativ, jemuž se šel vlastně učit k Pescettimu do Benátek. Podle běžných předpisů záleželo mu ovšem vždy na podání stylisovaných citů. Proto nebylo u něho převratů a z týchž důvodů volil ještě stará libreta v duchu vážné neapolské opery. Mozart šel trochu jinou cestou, a přece se oba setkali: Mysliveček se stal Mozartovým předchůdcem. I Myslivečkova hudba má rokokový ráz, je to nejen předklasická, ale již raně klasická éra, jak se už hlásila v instrumentální i komorní hudbě. Melodika je toho nejzřetelnějším důkazem; je už klasická. Mysliveček, jenž se v Itálii setkal s mladičkým třináctiletým Mozartem, připravoval mu tedy cestu.

Jak vysvětlit konečný neúspěch Myslivečkův? Podle jednoho názoru se autor v posledních letech odchýlil od běžné formy a dospěl k takovému stupni, který obecenstvo nechápalo.¹⁰ Přesné důkazy o tom dosud chybějí. Zdá se spíše, že sama Itálie byla již v osmdesátých letech syta neustále se opakujícími *themat libret*, šablon, kterých se konečně ani Mysliveček nezřekl. Vážná opera se ve své funkci stávala přežitkem. Český mistr sice navázal novým druhem *themat* a melodikou vůbec na ty, kteří připravovali klasicismus v Itálii (Pergolesi, Leonardo Vinci, Porpora),

⁹ J. Čeleda, Josef Mysliveček, Praha, 1946, str. 200.

¹⁰ Tamtéž str. 247.

ale v celé výstavbě dramatické práce setrval na rozdíl od mladšího Mozarta na starší basi. Mysliveček zůstal v podstatě Neapolitánem. Důkazem toho může být, že ještě roku 1778 se jeho „Olympiade“ obdivovala Neapol, která byla kolébkou vážné neapolské opery a nechtěla se jí tak snadno zříci. K neúspěchu Myslivečkových oper došlo nejprve v Mnichově; opera „Erifile“, kterou autor roku 1773 pro toto město napsal, nebyla vůbec provedena, a když se vrátil do Itálie, jako by ho v Římě a v Miláně pojednou neznali a jako by tato města nebyla ani svědky jeho dřívějších úspěchů. Příčina náhlého obratu není vlastně ani vysvětlena. Patrně se prostě vyčerpal zájem obecnstva. Bylo by třeba obě propadlé opery „Il Medonte“ a „Armidu“ řádně prostudovat a zhodnotit; tento úkol na naší hudební vědu dosud čeká.

Poněkud jiné prostředí bylo ve Francii, kam přišel někdy na počátku druhé poloviny 18. století *Josef Kohout*. Snad to bylo právě v roce 1752, který zaznamenal v dějinách francouzské opery nový směr. Toho roku byla provedena v Paříži italská buffa, známé Pergolesiho intermezzo „La serva padrona“. Pařížanům a vůbec Francii náhle svitlo. Domácí operní skladatel Jean Philippe Rameau se svou tragédií lyrique se náhle přestal líbit. Francouzští encyklopedisté se postavili za nový útvar v čele s d'Alembertem a Diderotem, přestože nebyli výhradně hudebními odborníky. Nebyli však takovými odpůrci francouzské opery jako autodidakt Rousseau ve svých „Lettre sur la musique française“ z roku 1753. Lullymu i Rameauovi, ač byli otci francouzské zpěvohry, vytýkal všechno možné: pathetičnost, nedramatičnost, nedostatek melodie; nenáviděl kontrapunkt, harmonie mu byla protivná, francouzština nezpěvná. K Rousseauovi se přidal Grimm a oba přehlíželi, že i italská opera, totiž buffa, má své nedostatky. Tak tu stály proti sobě dva tábory, buffo-

nisté, přívrženci Italů, které vedli encyklopedisté, na jejichž straně byla královna, a antibuffonisté, nepřátelé tohoto italského útvaru, kteří hájili tradici francouzské opery a k nimž patřil Ludvík XIV. s nezbytnou madame de Pompadour. Nás zajímá především to, že z roku 1753 je dochován pamflet „Le petit prophète de Boemischbroda“, jenž byl sice anonymní, ale za nímž se skrýval Frédéric Melchior baron Grimm, Němec usedlý v Paříži. Dobírá si tu francouzskou velkou operu a vytýká jí její špatnosti. Střídá se prý v ní několik scén, které jsou vyplněny sborovým zpěvem, jednak takovým, který se zpívá o nešporách, jednak popěvky, které prý autor slyšel zpívat v předměstích Prahy. To prý je celá francouzská opera. Byl rád, když spadla opona, a přeje si, aby už nikdy neviděl, jak se zvedá. Zato se mu líbila italská komická zpěvohra. Pamflet je označen jako zápis českobrodského studujícího filosofie a theologie, syna českého houslaře a loutnisty Eustacha Josefa Wolfganga Waldstorcha. Ani dnes ještě nevíme dost jasně, který český hudebník byl v hanopise míněn. Ale i když tu snad Grimm bere české jméno nadarmo — Grimm byl totiž v Čechách až roku 1774 —, máme opět důkaz, že se o českých hudebnících ví všude.

Roku 1753 si vymohla Velká opera, že komické zpěvohře bylo zakázáno užívat recitativu. Byl to podivný a ne-japný plán, který se zrodil z konkurence s komickou operou a z nutnosti finančního zotavení. Když pak roku 1754 vypověděl král Vlachy z Francie, boj se jen přiostrčil. Z toho všeho se však vyklubala osobitá komická zpěvohra francouzská. Jestliže ji mohli mít Italové, proč by ji nemohli míti také Francouzi? Král se svou dvorskou etiketou nechť se baví vážným Lullym a Rameauem. Lid chtěl něco ve-selejšího, nestrojeného.

Zárodky byly ovšem už staršího data, tak jako v lidových hrách a zpěvech v Itálii. Mluvilo se proti baletu: byl

vyloučen. Tepal se nepřirozený recitativ: byl také vyloučen a nahrazen mluveným dialogem a nebylo k tomu ani třeba královského zákazu. (Tedy něco jako ve vídeňském singspielu.) Rousseau přišel už roku 1752 se svým „Le Devin du village“ (Vesnický prorok), v němž se mísil italský vliv s francouzským lidovým prostředím, ale kde se používalo ještě recitativu; byl to pokus, ale následovaly další, na příklad komická opera „Les Troqueurs“ (Čachráři) z roku 1753 i jiné. Komickou francouzskou zpěvohru však založil Ital, kapelník vévodkyně z Parmy, Egidio Romualdo Duni (1709—75), který se objevil v Paříži. Jeho hra „Les deux chasseurs et la laitière“ (Dva lovci a mlékařka) z roku 1763 je již zpěvohra s prostými písňovými útvary, chansonsy, jimiž autor nahradil italské arie. Jeho operních prací bylo ovšem více. Grimm sice nebyl úplně spokojen, ale přiznal, že přes mnohé slabiny lze se od Duniho učit, a doporučil jej mladým talentům. V takovém prostředí se octl náš Kohout. I pro něho měl Grimm příliš přísné měřítko.

Kohout však přišel právě včas, aby rozmnožil počet francouzských komických zpěvoher, které se teprve rodily. Nevíme o něm nic bližšího, než že napsal pro pařížskou Comédie Italienne tři opery: „Le Serrurier“ (Zámečník, 1764), „La Bergère des Alpes“ (Alpská pastýřka 1766) a „Sophie ou Le Mariage caché“ (Žofie čili Tajné manželství 1768).¹¹ Zapadl úspěšně do prostředí a přizpůsobil se mu.

Jeho komické zpěvohry mají řadu zpěvních sólových čísel, ensemblů a několik sborů psaných v lehkém genu francouzsko-italském a bez velkých umělůstek a učeností. Próza je mluvena, po baletu ani zdání. Itálie tím zvítězila nad Francií. Kohout vystihuje prostě všechny znaky, jak je předpisovaly veselé francouzské lidové hudební komedie; ve svém výrazu dovedl být přirozený a nehledaný,

¹¹ Pařížské tisky v archivu pražské konservatoře.

lidový. „Le Serrurier“ je nejživotnější z jmenovaných zpěvoher. Je to jednoaktová komická opera s doprovodem smyčcového kvinteta, jejíž prostá dějová zápletka je rozvržena do řady hudebních čísel spojených velmi vtípně komentující prózou tří klepavých bab. Titulní partie zpěvohry, zámečnick, je komická role pro basbaryton, který byl velmi oblíben.

Všimněme si ještě několika vět z Grimmových kritik o Kohoutovi. Podle něho byla hudba „Zámečnicka“ slabá, ale přiznává „několik roztomilých kousků“. Obrovský úspěch hry musí hned paralyzovat tím, že prý autor nemá žádné myšlenky. Lepší hudbu než k operě „Le Mariage caché“ prý pan Kohout asi nesloží, protože „vůbec nemá genia, ač se narodil v zemi hudby. Přišel do Francie buď příliš brzy, nebo příliš pozdě, ... ztratit zde se zřetele dobré vzory, dělal hatlaninu napolo italskou, napolo francouzskou. Je ostatně povrchní... Nic nezpívá v této hlavě a nic tam nezní“.¹² S tou „hatlaninou“ napolo italskou a francouzskou — ačkoli to byl výraz příliš příkrý — měl konečně pravdu, ale ostatní nepsali lépe. Odsouzení bylo rozhodně přehnané. Musilo by postihnout i Rousseaua a Duniho. Komická opera ve Francii se ještě nezrodila. Její tvůrci, Monsigny, Grétry a j., měli přijít teprve za několik let. V referátu o operě „Le Serrurier“ považoval Grimm Kohouta za Němce, v „Mariage caché“ je pro něho už Čechem. Ale skutečný talent přisuzuje toliko jeho staršímu bratru, jenž hrál „okouzlující věci“ na loutnu. Byl to *Karel Kohout*, který také komponoval koncerty a divertimenta pro tento nástroj. Třeba ještě dodat, že Kohoutovy opery byly tehdy i vytištěny a že jsou tedy prvními operními tisky českého autora.

Podívejme se nyní do Vídně, kde tvoří jiní čeští kompo-

¹² Překlad podle V. Kovaříka, *Tři velikáni hudby*, str. 315 v *Dějinách světové hudby*, red. J. Branbergra, Praha 1939.

nisté a rozmnožují především počet komorních a symfonických děl.

Ve Vídni žil *Josef Antonín Štěpán*, učitel hudby v císařské rodině, zapomenutý a nedoceněný i v době svého působení. V polovině 18. století, na přechodu z baroka do raného klasicismu, začal psát svá díla, v nichž se jeví vliv jeho učitele Wagenseila, ale též Zachův a Tůmův. Jako celá Vídeň, je i Štěpán ovlivněn italským prostředím. Proto se od doby vídeňského pobytu i podpisuje Giuseppe Steffan. Je pianistou, a proto skládá pro cembalo sonáty, koncerty i preludia, capriccia a divertimenta. Jestliže svou první sbírku „VI Divertimenti da Cembalo“ (1756) věnoval „všem nejjasnějším pánům svým žákům a ostatním příznivcům a milovníkům“, je to něco podobného, jako když C. Ph. Em. Bach vydává své pozdější sonáty pro milovníky hudby a označuje je „pro znalce i diletanty“, aby jaksi uspokojil své zákazníky.

Štěpán začal psát ještě nevyhraněnou formou mezi sonátou a suitou. Pokrokem je jeho šest sonát, „VI Sonate da Cembalo“,¹³ které psal a věnoval k svatbě arciknížete Josefa, budoucího císaře Josefa II., s Isabellou z Bourbonu, jež se konala roku 1760. Následovaly další skladby. Od prvních sonátových vět s dvěma tematy, ale s nepatrným provedením se vyvíjel dál a přiblížil se mozartovskému tónu zejména ve volné větě. Připravoval předhaydnovský typ. Menuet je u něho nezbytný a v jeho triu se nejednou objevuje i národní lidový popěvek. Způsob komposice je rokokový: rozložené akordy, opakující se oktávy v base (t. zv. murky basy) a rozličné ozdoby a příkrasy. Ale jeho harmonie je úplnější a také levá ruka se už více účastní hry. Složil též tři sbírky písní na německé texty, od prostého kupletu a písničky až po obtížnou koloraturní

¹³ Vyšly tiskem jako op. 2 v r. 1759 ve Vídni, jeho op. 1 již r. 1756 tamtéž a pak i další.

arii, která napodobuje slavičí zpěv, křepelku a skřivánka. Zpěvní hlas je v písních zpravidla zdvojen melodií, kterou hraje pravá ruka doprovazeče. Proto byly písně tištěny jen na dvou řádcích. Ale vedle zpěvů strofických najdeme i prokomponované. Námětem odlehlé texty jej vedly k staršímu způsobu komposice. Měl-li text prostý, dovedl být nenásilný a přirozený. Dlouho se zpívaly písně „Das arme Veilchen“ (Ubohá fialka) nebo „Ich war kaum sechzehn Jahre alt“ (Bylo mi sotva šestnáct let). K. Fr. Cramer v časopise „Magazin für Musik“ v roce 1783 neposoudil jeho písně právě příznivě. Snad již proto, že se mu jako obdivovateli francouzské revoluce a republikánu zdály nečasové a textově zastaralé. Štěpán byl totiž nábožný a loyální rakouský patriot. Jako Čech zvolil však pro svých dvacet pět drobných klavírních variací i thema české písničky „Můj milý Janku“ a nestyděl se za česká slova textu, i když byla vytištěna v notovém vídeňském tisku. Skladby vydával většinou vlastním nákladem a spoléhal na přízeň dvora. Praha vyslechla roku 1757 jeho německé oratorium „Nevinně obžalovaný a k ukřižování odsouzený Spasitel světa“.

Úspěchů dosáhl *Jan Křtitel Vaňhal*, z jehož pracovny vyšla řada prací: asi sto symfonií, četné smyčcové kvartety, tria i jiné komorní skladby. Mnohé byly rozšířeny i tiskem, z toho dvanáct symfonií i klavírní skladby. Jeho originalita však nebyla velká. Charakterisuje jej kompromis mezi italským, českým a vídeňským myšlením. Jeho komorní díla, ať už sonáty nebo tria, nemívají vyhraněné druhé thema, trojvětost je zachována, místo finale bývá menuet a pod. Vídeňáci považovali jeho vždy lahodně znějící hudbu za svou. Rochlitz v nekrologu¹⁴ o Vaňhalovi uvádí, že jej vynesli na výši především zdatní diletanti,

¹⁴ Srovn. Hniličkovy Portréty starých českých mistrů hudebních, Praha 1922, str. 68, Nekrolog je z r. 1813–14.

což prý dostatečně osvětluje způsob jeho tvorby. Byl v podstatě dobrým eklektikem předklasicismu po vzoru svého učitele Dittersdorfa. V klavírní tvorbě přinášel dobré skladby pro diletanty a jako učitel klavíru dovedl vybírat a vydávat skladby k potřebě žáků. Vaňhal však dovedl být i lidový a čerpat z české lidové písně, a to dokonce jako první z našich emigrantů. Tak vznikly klavírní variace na podklad lidové písně „Thema alla Boema con X Variazioni“.¹⁵ Některé skladby psal na popud hraběte Erdödyho. Ještě dnes jsou jeho díla hrána. Podle zpráv byly provedeny v Římě s úspěchem jeho opery „Demofoonte“ a „Il Triomfo di Cleia“.

Také patnáct sinfonií *Floriána Gassmanna* i jeho komorní skladby jsou jen ohlasem předklasicismu.

Stejně jako Jan Vaňhal pohyboval se v šlechtických kruzích i *Václav Pichl*. I jeho hudba byla psána především pro tuto společenskou vrstvu a pro její záliby. V. Jírovec, jenž poznal Pichla jako komorního skladatele arcivévody Ferdinanda v Miláně, píše o něm ve své autobiografii, že byl jako skladatel symfonií, kvartetů i církevní hudby proslulý a „náležel v řady nejpřednějších evropských skladatelů“.¹⁶ Také Karl Dittersdorf měl pro Pichla značné porozumění a v biografii, kterou o něm napsal, chválí jak jeho reprodukční umění, tak jeho komposice. Kromě orchestrálních, komorních a církevních skladeb všeho druhu psal Pichl i opery na francouzské, italské, německé a latinské texty. Číselně by dosáhla jen jeho komorní díla počtu asi tří set; mnoho z nich bylo vytištěno v Amsterodamě, Berlíně, Paříži i jinde. Zda psal opravdu i české písně, nelze zatím dokázat. Houslové, flétnové a klarinetové koncerty, smyčcové kvartety, kvintety i sextety, se-

¹⁵ Viz Album homofonních skladeb starších českých skladatelů str. 15 a d. (Vydal Josef Jiránek.)

¹⁶ V. Jírovec. *Vlastní životopis* (vyd. 1940), str. 56.

renády i kasace ukazují, jak bohaté a rozmanité je jeho dílo. Dvanáct symfonií s názvy z řecké mythologie připomíná Haydna, ale slyšíme z nich místy i Mozarta. Jeho symfonické i komorní skladby bývají ostatně konglomerátem haydnovského klasicismu a francouzských prvků. Šest smyčcových kvartetů, tištěných v Berlíně, je psáno o dvou nebo třech větách. Úvodní allegrová věta opakuje po starším způsobu oba díly a před allegrem bývá vážný úvod. Pichl přeložil do češtiny libreto Mozartovy „Kouzelné flétny“, což dokazuje blízký vztah k jejímu tvůrci. Právě naši vídeňští předklasikové přispěli k tomu, že byl u nás Mozart tak okázale přijat a okamžitě pochopen. Nelze ovšem popřít, že i Pichl vyrostl z českého základu.

Pro Pietra Nardiniho (1722—93), vynikajícího houslistu, s nímž se Pichl setkal v Itálii, napsal v Neapoli roku 1787 „Cento variazioni per il violino sulla scala del B fermo“. Nověji vydaných dvanáct capricií a šest fug pro klavír slouží dnes jako dobrý vyučovací materiál, podobně jako četné klavírní nebo houslové skladby Myslivečkovy, Vaňhalovy a jiných. Ostatní skladby zapadly a s nimi se zapomnělo i na jeho kdysi velmi plodnou činnost pedagogickou a reprodukční (byl houslovým virtuosem).

Vojtěch Jírovec nedospěl dál nežli k předklasice. Byl o sedm let mladší nežli Mozart, ale přežil ho ještě téměř o padesát devět let. Vojtěch Jírovec, kterého Mozart objevil jako osmnáctiletého skladatele symfonií, podobá se Vaňhalovi v tom, že zůstal konvenční. Nikdy neměl v úmyslu vyvolat svou skladbou u posluchačů nějaký nezvyklý dojem, napětí nebo něco nového, o čem by bylo třeba přemýšlet. Jírovec byl skladatelem tehdejšího biedermeieru, jímž se po napoleonských válkách opájela klidná část měšťáctva. Svou tvorbou patří hlavně první části 19. století, svým významem však konci století osmnáctého. Sonátová forma a především náplň, jakou jí dal Haydn,

Mozart a hlavně Beethoven už kolem roku 1800, nemá valného ohlasu u Jírovce.

Musíme si uvědomit, že se vídeňský klasicismus, připravovaný předklasiky, na němž měli Češi významný podíl, stal uměleckým hudebním projevem konce 18. a počátku 19. století. Klasický znamená vyrovnaný, a to ve všech složkách, ideové i formální. Nedosáhlo se toho naráz; i klasicismus musil být především formálně připravován a pak prodělat svůj vývoj, ale jen geniální myslitelé byli schopni tento vývoj dokončit a uzavřít. Vytváří se dokonalá čtyřvětá sonátová cyklická forma, allegro, andante (adagio), menuet (scherzo) a finale. První sonátová věta má ucelený útvar s provedením nebo vypracováním kontrastujících themat, která jsou mistrně obměňována, zpracovávána a ne už jen opakována. Záleží tu opravdu na bohaté vynalézavosti skladatele, neboť skladba není již jen hříčkou pravidel. Bohatší harmonie, modulace nebo přechody, nové závěry, ne už barokní melodika s nepravidelným rytmem, nýbrž uhlazená zpěvná melodika s vypracovaným doprovodem, to jsou nové znaky klasicismu. Objevuje se pomalu i nová barevná paleta nástrojů, nový zvuk, rozeznatelné skupiny dřevěných, žesťových i smyčcových nástrojů; v tom zase tvoří závěrečnou fázi klasicismu Beethoven, který má v sobě ovšem i zárodky nadcházejícího romantismu. Dokonalá thematická práce vede k tomu, že se v komorní hudbě, především ve smyčcovém kvartetu, jednotlivé hlasy vyrovnávají a v thematických obměnách postupují a že první housle přestávají být vedoucí složkou. K tomu bylo potřebí času a ani Haydn a Mozart nedosáhli z počátku této vyrovnanosti, kterou předklasicismus a raný klasicismus ještě neznaly. Šest Haydnových „ruských“ kvartetů op. 33, těchto šest kvartetů nového typu, je z roku 1781; Mozart přišel v letech 1782—84 s podobnými kvartety, které jsou ovlivněny Haydnem. Od své

jednatřicáté symfonie dodržoval Haydn ve svých skladbách pravidelně cyklickou čtyřvětost; jeho pařížská (1786) a londýnské symfonie (1791—95) jsou vrcholem. Připomeňme si ještě, že v osmdesátých letech vznikla téměř všechna významná díla Mozartova, že překvapující Haydnova oratoria „Stvoření“ a „Čtvero ročních počasí“ byla provedena v roce 1799 a 1801, že první desetiletí 19. století zná už šest symfonií Beethovenových a že jeho mistrovské kvartety op. 59 byly složeny už v roce 1806. Utvoříme si pak jasnější představu o tom, zda byli naši vídeňští předklasici průbojní nebo konservativní; psali přece jen většinou v rokokovém galantním stylu, jak to žádala valná většina šlechty a pak i měšťanské vrstvy.

Jak jsme již řekli, patří Jírovec k druhému typu. Byl také charakterisován jako skladatel, „jenž se nedovede nikdy vyprostiti ze zděděných zvyklostí a slouží... za vzor starého konvenčního zpátečnického směru v hudbě u porovnání k směru pokrokovému“, napsal o něm Alois Hnilička.¹⁷

Jsou to však trochu příkrá slova, neboť se skladby dobře vyrovnají dílům jiných předklasiků. Jírovec však nadlouho přežil svou dobu a téměř se nezměnil. Chyba je tedy v jeho nečasovém konservatismu. Jako Vaňhalova díla, i jeho byla určena především hudebním diletantům. I u něho najdeme v symfoniích a kvartetech trojdílnou i čtyřdílnou formu; dovede využít thematu pro sonátovou větu, dovede se v něm však i omezit na nepatrné provedení v první větě. Ve smyčcových kvartetech mají ovšem ještě rozhodující slovo první housle a v orchestrálních skladbách se ještě neuplatňuje viola samostatně.

Jírovcova tvorba je počtem bohatá: symfonií je na šedesát, kvartetů asi stejně tolik, klavírních sonát čtyřicet.

¹⁷ V Hnilíčkových Portrétech starých českých mistrů, Praha 1922, str. 94.

Některé skladby jsou však malého rozsahu. Ale instrumentálními skladbami není jeho dílo ještě vyčerpáno. Kromě řady chrámových komposic zanechal i písně na české texty; byly otištěny roku 1843 ve Věnci, ale nepřišel s nimi ovšem první. Do doby, která je naším thematem, tyto písně ovšem již nepatří. K Jírovcově tvorbě náleží ještě dvacet šest operních prací a na čtyřicet baletů. I zde je však dramatický projev a výraz dosti konservativní. Nejdůležitějšími jevištními pracemi byly opery „Agnes Sorel“ a „Der Augenarzt“ (Oční lékař), z nichž tato jeho komická zpěvohra byla ve své době nejúspěšnější a vyšla roku 1833 v klavírním výtahu i v českém vydání.

Jírovec tu pracuje s řadou zpěvních ensemblů, arií, které mají nejednou formu písně, jindy ronda nebo variační formy s velmi jednoduchým doprovodem, v němž mají smyčce převahu až nadměrnou. Komičnost vkládá do zpěvního partu i do orchestru, dovede být vtipný, ale všechno už je zastaralé. Srovnáme-li s jeho díly Škroupova „Dráteníka“, je Škroup složitější. Mozartovi se blíží nejvíc v lyrických partiích; ve finale posledního aktu „Očního lékaře“ se ozývají zřejmě tóny z „Dona Juana“. Jeho opery patří svým vznikem již do 19. století, svým projevem ještě do století osmnáctého.

Je pozoruhodné, že Wilhelm Heinrich Riel viděl v Jírovcově hudebním projevu „neodolatelnou moc lidové německé (!) hudby“.¹⁸

Romantický Robert Schumann dovedl být při hodnocení objektivnější. Při srovnání Jírovcových a Beethovenových symfonií musely ovšem nedostatky našeho předklasika vyniknout tím jasněji (srovnání s Beethovenem by ostatně nesnesl žádný náš předklasik); zde „kompilace, dílo, jež se po čase boří jako domky z karet — tam genius,

¹⁸ W. H. Riel, *Musikalische Charakterköpfe, Hniličkovy Portréty*, str. 94.

kde i po staletích zůstanou sloupy a hlavice chrámu“.¹⁹ Víme však, že Jírovcova díla za jeho života žila, že se mladý Chopin na nich učil a hrál je, že se i zakladatel ruské národní hudby Michal Ivanovič Glinka (1804—57) cvičil na Jírovcových sonátách, jež však pro něho byly spíše trápením než radostí. I Bedřich Smetana vzpomíná na své dětství, kdy se u nich hrávala Jírovcova díla.

Jírovec znal mnoho hudebních osobností. I známý vídeňský kritik a estetik Eduard Hanslick si ho ještě připomíná, ale jako uměleckou osobnost „z předešlého století“, čímž ho zároveň vhodně charakterisuje. Jírovec se stýkal s Haydnem i Mozartem a s Goethem kdysi prohlížel okolí Říma.²⁰

Leopold Koželuh byl zdánlivě aristokratičtější již svým stykem s císařským domem, kde byl učitelem hudby. Jako pedagog se osvědčil všude, kde vyučoval. Došel za života značného uznání a býval považován téměř za protějšek Mozartův. Způsobilo to nemálo poněkud přehnané chvalořečení, kterým ho zahrnoval Cramerův list „Magazin für Musik.“ Posudky časopisu platily tenkrát ve Vídni — a ovšem i jinde — skoro jako slova evangelia. L. Koželuh byl v Cramerově listě víc než chválen. V roce 1783 čteme mimo jiné, že Koželuhovy klavírní sonáty jsou zotavením po době, kdy se muselo hrát tolik nahromaděného braku, který byl na skladě, že Koželuh není napodobitel, ale samostatný myslitel,²¹ že neexistuje skladatel, který by se tak blížil Josefu Haydnovi jako on²²; o několik let později, v roce 1788, se dočítáme, že je Koželuh plným právem nejoblíbenější ze žijících skladatelů u mladých i starých a že Mozartova díla proti Koželuhovým nezískávají

¹⁹ Denk- und Dichtbüchlein, Srov. Hniličkovy Portréty, str. 97.

²⁰ E. Hanslick, Aus meinem Leben, 1894, str. 83.

²¹ Magazin für Musik 1783, str. 840.

²² Tamtéž 291.

tak všeobecné chvály,²³ tedy úsudky zřejmě přehnané. Mozartovi se tu děla krivda, i když Koželuhova díla nebyla špatná.

Oba skladatelé se i osobně stýkali. Koželuh měl totiž ve Vídni rytectví not, kde vydával svá díla i Mozart.

Koželuh zanechal na třicet symfonií, čtyřicet klavírních, šest violoncellových i jiných ještě koncertů, skoro na šedesát klavírních sonát, tria, kvartety, sbory, písně i chrámové skladby. Nelze však u něho neocenit jeho české smýšlení, které nezapřel ani za pobytu mezi vídeňskou šlechtou a měšťanstvem. Kolem r. 1800, kdy se objevují v Praze zase první písně s českými texty našich komponistů, komponuje i Koželuh „Zednické písně z Čech“; nevžily se však.²⁴

Koželuh nezapomněl ani na divadlo. Opera „Le Muzet“ byla provedena ve Vídni roku 1786. Mimo ní napsal ještě zpěvohry „Judith“, „Didone abbandonata“ (Opuštěná Dido) a jiné, balety, kantáty a oratoria, na př. „Mosé in Egitto“ (Mojžíš v Egyptě). Zpěvohře se však Koželuh věnoval méně, instrumentální a komorní skladby jsou v jeho díle v popředí. V jeho operách se jeví jasný kompromis italské zpěvohry s vídeňským klasicismem. O jeho hudebním výraze platí celkem to, co již bylo řečeno při instrumentální tvorbě. Nemohl být druhým Mozartem, ztratil se v přemíře soudobých dramatických produkcí. Musíme však u něho, stejně jako u jiných našich emigrantů, litovat, že často jen přilávali vody do německého nebo italského moře. Jeho raně klasická loyální kantáta „Joseph, der Menschheit Segen“ (Josef, požehnání lidstva) je pozoruhodná tím, že v ní užil i melodramatické formy, ovšem po starším vzoru, t. j. tak, že střídá slovo

²³ Magazin für Musik z r. 1788, str. 750 a 753.

²⁴ Zednické písně uvádí Eitnerův Quellenlexikon. Píseň Čihání vydal u Jos. Fetterlové S. M. Macháček ve sbírce Zpěvy české, Praha 1825, seš. I, č. 5.

s krátkými orchestrálními melodickými úryvky, které jsou hudebním vyexponováním pronesených slov. Snaží se tím zvýšit dramatický výraz.

Psal i „Jagdfanfaren“ (Lovecké fanfáry) pro hraběte Černína. Jestliže Jan Antonín Koželuh komponoval koncerty pro hoboj a fagot, věnuje Leopold Koželuh — podobně jako Pichl a jiní — své skladatelské umění klarinetu, nástroji, který se dostává víc a víc do popředí, až v době romantismu nastoupí cestu úplného vítězství.²⁵

U Leopolda Koželuha najdeme tóny často laděné mozartovsky; snad mají trochu méně lehkosti, rozhodně však převládají, zvláště v sonátách a klavírních dílech vůbec, nad italskými. Chce být elegantní, ale mnoho klavírních sonát zůstává vzdáleno panské šablony. Ve volných větách vítězí rozhodně citovost nad pouhou formou. Některé koncerty a symfonie byly tištěny již za jeho života, jiné z jeho skladeb až později. Byl populární a pronikl svými komposicemi daleko za hranice. V Kapesní knížce, vydané v Petrohradě roku 1796, je jmenován Koželuh mezi nejlepšimi hudebníky své doby.

Množství Koželuhových nebo Jírovcových baletů vzniklo mimo naši zemi. V Čechách komponoval tento druh jako první *Antonín Josef Alois Volánek* (Wolanek), jarměřický rodák (1761—1817). Dlabač o něm uvádí, že byl několik roků houslistou u sv. Vojtěcha v Praze a jedenáct let varhaníkem na Vyšehradě. Divadelní dráhu začal roku 1783 jako houslista buď v Nosticově divadle, nebo v divadle Thunovském; po třech letech se s ním setkáváme i v nově zřízené české „Boudě“. Od r. 1790—91 byl dirigentem v divadle u Hybernů, ve Stavovském divadle dirigoval německý singspiel a v létě působil v Karlových Varech. To byla také doba jeho divadelních komposic, hu-

²⁵ Lovecké fanfáry a koncerty Jana i Leopolda Koželuha v archivu Národního musea v Praze.

debních frašek a singspielů. Na krátký čas odešel do Lipska, ale po roce (1798) se opět vrátil do Prahy a stal se počátkem 19. století hudebním šéfem nového malostranského divadla v refektáři u dominikánů. Zároveň byl ředitelem kůru u sv. Petra. Podle zprávy jeho současníka, kapelníka Christiana Gottfrieda Thomase (Thomasia), dirigoval zpěvohru z paměti.

Již v době, kdy působil v Boudě, seznámil se s baletním mistrem Sewem. Toto seznámení bylo popudem k baletním skladbám. Také pro lipské stagiony komponoval Volánky balety. Hlavní premiéry jeho baletů byly však až v letech 1809—14. Tehdy byly provedeny v Leopoldovském divadle ve Vídni čtyři jednoaktové baletní pantomimy: „Der Steinhauer oder Das nächtliche Rendezvous“ (Kameník čili Noční dostaveníčko), „Der Bauernschmaus oder Der lahme Bettler mit geraden Füßen“ (Selská hostina aneb Kulhavý žebrák s rovnýma nohama) a j. V Budapešti byl uveden po jeho smrti v sezóně 1819 až 1820 balet „Das Dorf-Concert in Tyrol oder Die drei Nebenbuhler“ (Vesnický koncert v Tyrolích neb Tři sokové). Už názvy naznačují lidové zaměření her. Volánkové balety se však nezachovaly, jen některé jeho taneční kompozice, zvláště řada ländlerů z roku 1806, které byly hrány při tanečních večerech v sále malostranských lázní, kde se scházivala vybraná pražská společnost. Ländlerky mají obsazení: piccola, klarinet, fagot, lesní roh, trubka, smyčce bez violy a tympany. V jednom z nich (č. 8) je anticipován motiv Aniččiny arietty z Weberova „Čarostřelce“. Není dokonce vyloučeno, že Weber za svého působení v Praze (1813—17) Volánkové ländlerky poznal a motivek do své opery přejal.²⁶ V letech devadesátých komponoval Volánek i komickou zpěvohru „Die Maske-

²⁶ K. M. Pisarowitz, Böhmens erster Balletkompositeur, Prager Wochenschau, leden 1942, str. 8.

rade im Serail oder Die grosse Löwenjagd“ (Maškaráda v serailu čili Velká honba na lvy) a pak i hudbu k různým divadelním hrám.

Kromě jiných skladeb psali pro divadlo i dva naši Němci, *Florián Gassmann* a *Ferdinand Kauer*. Prvního jsme již poznali jako průkopníka buffy, ovšem ještě německé, v níž vytvářel spolu s jinými skladateli styl komické opery. Poznali jsme také, že i vážná opera má u něho vyšší posvěcení, jak dokazuje jeho příklon ke Gluckovi.

Kapelník *Ferdinand Kauer*, Moravan (1751—1831), patří svou tvorbou již do posledního desetiletí 18. věku a do první poloviny století devatenáctého. Jako skladatel německých vídeňských singspielů dosáhl značné popularity, a přece nakonec živořil jako violista v Leopoldovském vídeňském divadle. Kromě singspielů „Die Sternenkönigin“ (Královna hvězd) si získal jméno především svou „Donauweibchen“ (Žínka Dunaje), jež byla provozována i za hranicemi. Italský carský kapelník Catterino Cavos (1776—1840) použil jejího námětu pro svou výpravnou zpěvohru „Lesta, dněpranská víla“, a to dokonce ještě ve dvojím pokračování. Kauer komponoval i četné symfonie a chrámovou hudbu, napsal školy pro klavír, housle, violoncello i nauku generálbasovou. I některé naše chrámy jej dobře znaly.

K Jírovcovi se řadí i *František Kramář* (Krommer). Dostalo se mu četných poct a vyznamenání. Kvartety, kvintety, symfonie, houslové, klavírní, flétnové i hobojoyé koncerty, serenády, suity, klavírní skladby, instruktivní houslová díla, duety, ba i mše a jiné církevní skladby jsou důkazem jeho plodnosti. Napsal celkem na sto padesát skladeb. Nejsou špatné; nechybí jim svěžest a také formální stránka je propracována. Jeho vzorem je spíše Mozart, ač u něho najdeme už i skladby beethovenského zaměření, jak dovozuje J. Racek u symfonie D dur z roku 1800, která je dvou-

větá a ponechává mimo to v obou větách sonátovou formu.²⁷ Ostatně Kramář přežil Beethovena. Dosáhl úspěchů v Itálii i ve Francii a jeho skladby se tiskly v Rakousku, Německu, Itálii a Francii.

Poznali jsme *Františka Adama Míču* jako vysokého úředníka, jenž rozděloval svůj volný čas mezi skladatelskou tvorbu a hudební dýchánky. Psal tria, kvartety (šest smyčcových kvartetů složil pro císaře Josefa II.), kvintety, sonáty pro harfu, divertimenta, sextety pro smyčce a lesní rohy, houslové koncerty a dvacet osm symfonií. Ani na zpěvohru nezapomněl. Vídeň provedla jeho buffu „*Adrast a Isidore*“, Praha komickou zpěvohru „*Bernardon, guvernanta*“. Ke konci života složil ještě kantátu-oratorium „*Davidův 50. žalm*“.

Dnes známe jen některé z jeho skladeb. Stejně jméno Míča, které mají dva naši skladatelé, ač jsou od sebe vzdálení půl století, může vést k záměně skladeb, neboť v rukopisech nebývají uváděna křestní jména. Důkazem toho je objevená sinfonie D (in Re) v roce 1933 a „*Concertino notturno*“²⁸ nalezené roku 1944. Obě skladby napsal pravděpodobně mladší Míča; dokazují to jak klasický postoj autorův, tak adagio sinfonie, jež vede přímo k Beethovenovi. U Františka Adama Míči to ovšem nepřekvapí. Rostl a působil v klasickém hudebním prostředí a práce staršího Míči z Jaroměřic mohly jeho mladšího soujmenovce, ovlivněného hudebností Jaroměřic, jen podnítit k dalšímu vzestupu.

A přece nepůsobil prostředí na všechny emigranty stejně. Všichni byli na příklad svědky růstu vídeňského klasicismu. V domácnosti *Václava Černého* (Czerny, 1752 až

²⁷ Srov. J. Racek, *Česká hudba atd.*, Praha 1949, str. 156.

²⁸ Sinfonie nalezena v Pelhřimově a vydána tiskem jako sinfonie Frant. Václava Míči, *Concertino notturno* vyšlo v 19. sv. *Musica antiqua Bohemica* jako skladba Frant. Adama Míči.

1832), nymburského rodáka a otce známého klavírního pedagoga C. Czerného, scházeli se v letech 1795—1809 vídeňští hudebníci, mezi nimi i Češi, z emigrantů Vaňhal, Krumpholz, abbé Jelínek a jiní. Hrála se tu a zkoušela nejnovější díla i skladby Beethovenovy, a přesto zůstali někteří z nich jen na stupni předklasickém. Podobně ustrnul i Pavel Lambert Mašek. Sonáty a jiná klavírní díla soutěží u něho se suitami, komorními skladbami, symfoniemi, písněmi, kantátami i německými operami, které už patří do 19. století. Znamé bylo jeho zvukomalebné „Caprice à la Chasse“²⁹ (Lovecké capriccio). Připomeňme si ještě kantátu „Die Schlacht bei Leipzig“ (Bitva u Lipska), která byla oslavou vítězství roku 1813.

Ve Vídni i v Praze znali tehdy i klavírní sonáty, houslové variace, tria, suity pro dechové nástroje a menuety od rožmitálského rodáka Josefa Jakuba Stadlera (* 1753), syna úředníka hraběte Thuna. Mnoho jeho skladeb patří již do 19. století. Úspěch měla baletní hudba k zasnubám císaře Františka I. Stadler byl klavíristou, houslistou i kontrabasistou.

Mnohem významnější osobností je Pavel Vranický. Počet jeho děl lze udat opět jen přibližně, neboť je jich mnoho roztroušeno po archivech v rukopisech. U žádného našeho skladatele 18. věku není možno říci bezpečně, že známe definitivní počet jeho skladeb. U Vranického se udává na dvacet sedm symfonií, čtyřicet pět smyčcových kvartetů (kromě jiných), různé kvintety, tria, duety, koncerty (cellový a pro dvě violy), klavírní skladby, mezi nimi klavírní sonáty, kantáty, sbory, kánony, četné písně, ovšem na německé texty, písně svobodných zednářů, hudba k činohrám, devět baletů, osm oper a singspielů, z nichž nejznámější je „Oberon“ z roku 1790. Aní církevním skladbám se nevyhnul.

²⁹ Vyšlo v Hůlkově Albu českých mistrů, seš. 4.

Jeho komorní skladby bývají třívěté (menuet buď chybí, nebo zastupuje finale) ; ale skladatel sahá někdy i ke čtyřvěté. Sonátová forma není ještě plně vyhraněna a v kvartetech na příklad na úkor ostatních nástrojů se ještě uplatňuje vrchní hlas. Symfonie zase mívají zpravidla čtyři věty s menuetem. Najdeme však i hybnější allegretto, jak je připravoval Beethoven, a to v symfoniích, označených jako op. 50, 51 a 52, tedy vesměs ve skladbách pozdějších, a to z roku 1804. V prvních dvou, G a A dur, je ještě zařazen jen hybnější menuet, jak jej nacházíme tu a tam u Haydna a zvláště u Mozarta, kdežto symfonie op. 52 má dokonce Allegretto vivace, jež je vlastně scherzem. Rok před vznikem této skladby, t. j. v roce 1803, poznal Vranický ve Vídni premiéru Beethovenovy II. symfonie, v níž už je typické pohyblivé Beethovenovo Scherzo. Není proto divu, že i Vranického Adagio op. 52 se blíží beethovenovskému pojmu ; i vroucí volná věta II. Beethovenovy symfonie musela zanechat ohlas v duši vnímavého českého skladatele. Jestliže byla jeho tvorba od počátku zaměřena k Mozartovi — v roudnickém archivu se po něm dochoval i operní „quodlibet“, t. j. výňatky z oper Mozartových, ovšem též z Martinových a jiných singspielů — jsou jeho pozdější skladby, když se totiž již seznámil s díly Beethovenovými, ovlivněny tímto skladatelem. Poznali jsme ostatně, že si Beethoven vyžádal Vranického jako dirigenta své I. symfonie, což mělo jistě hlubší význam a bylo důkazem blízkého poměru Vranického k dílu rodícího se velkého umělce.

Roku 1793 napsal náš skladatel symfonii „La chasse“ (Hon), tedy skladbu programovou. Tehdy byly „lovecké“ symfonie, sonáty nebo capriccia velmi oblíbeny. Již Vejvanovský napsal podobnou instrumentální sonátu. Lovecká vášeň šlechty se tu pojila s její hudbymilovností, takže byly „lovecké“ skladby v salonech vítanou zábavou. Josef

Haydn napsal symfonii „La chasse“ jako op. 73; zárodek této skladby, líčení lesní honby, byl již v předehře ke třetímu dějství jeho opery „La fedetta premiata“ (Odměněná věrnost) z roku 1780. Již z roku 1765 je Haydnův opus 31, symfonie se signálem lesního rohu „Na číhané“. I Vranický rozmnožil řadu skladeb tohoto druhu a ani Dusík si nedal ujít příležitost, aby alespoň v klavírní sonátě „La chasse“ nevyličil honební ruch. Ani Stich, jemuž byl lesní roh mistrovským nástrojem, nemohl zůstat stranou; skladbu nazval „Marche en chasse“ (Pochod při honbě). Ve všech případech jde především o fanfáry loveckých trubek s charakteristickými chody.

Z roku 1797 pochází známá mírová symfonie zvaná „Grande Symfonie caractéristique pour la paix avec la République française“ (Charakteristická velká symfonie za mír s republikou Francouzskou) op. 31 Pavla Vranického.³⁰ Ve čtyřech větách líčí autor revoluci, osud a smrt Ludvíka XVI. (marche funèbre, smuteční pochod, pochod Angličanů a spojenců a radost z míru). V jednotlivých větách zachycuje náladově úseky děje, žalostí nad královou smrtí a touží po klidu. Tragiku se snaží vystupňovat dramaticky. Výkřik hrůzy smrti je ve zmenšeném septakordu, jenž tehdy ve fortissimu působil téměř drtivě. Obdobu najdeme i u Josefa Ladislava Dusíka. Vranický tak předběhl smuteční pochod Beethovenovy „Eroiky“. I on jím nahradil volnou větu.

Zvukomalba nebyla ničím novým a skladatelé se jí věnovali s horlivostí někdy až nadměrnou. Znala ji už druhá polovina 17. století (Al. Poglietti) a o něco později i galantní Francie, jak jsme poznali u Couperina. Tento francouzský skladatel líčil však i politické dějové úseky a náboženské scény, především v třídílné skladbě „La Triomphante“ (Vítězná), v níž zachytil vyhlášení války, boj a ví-

³⁰ V archivu Národního musea v Praze.

těžství. O hudební vykreslení něčeho podobného se u nás pokusil Fr. X. Brixl v klavírní kompozici „La bataille“ (Bitva). Jde tu rovněž o nástup vojsk, bitvu a vítězství. Ani Moravan *Ferdinand Kauer* se toho nezřekl. Také *František Kočvara* († 1791), pražský rodák a violista v Dublině, zachytil ještě dříve než Vranický boj, a to v díle „Grande bataille“ (Velká bitva) pro klavír, cello, housle a buben. Podobně *František Chr. Neubauer* (1760—95), houslista a skladatel, napsal r. 1789 tónomalebnou symfonii g moll „La bataille“ (Coburgs Sieg, Koburkovo vítězství). Skladba sestává z několika částí, v nichž se střídají programová allegra s adagii (andante); líčí ranní náladu před bitvou, vojenské přípravy, vzájemné střetnutí v bitvě a konečně vítězství. Skladatel singspielů *Václav Müller* rovněž znázorňuje bitvu, tentokrát ve čtyřdílné skladbě, v níž používá i sborů a v té době oblíbené „turecké muziky“. Vaňhal líčil o něco později vítězství u Trafalgaru (1805) klavírní sonátou op. 65. Beethoven přišel s něčím podobným až r. 1813, a to na oslavu Wellingtonova vítězství v bitvě u Vittorie.

Pavel Vranický volil pro líčení bitvy celou řadu bicích nástrojů od malého bubínku přes tympany až po velký turecký buben. Ve svých symfoniích rozhojňuje orchestr, píše pro dvojité obsazené dřevěné nástroje: dvě flétny, dva hoboje, dva klarinety, dva fagoty. Pozounů neuzívá. Byl ve dvorských službách a musil zaujmout loyální postoj, jak ostatně nebylo v té době ani jinak dobře myslitelné. Tak třeba symfonii D dur op. 36 složil k počtě svatby arcivévody Josefa s velkovévodkyní Alexandrovnou Pavlovnou.

Vranický je klasik se značně osobitými prvky. Jako ředitel orchestru vídeňské dvorní opery psal i singspiely a hudbu k činohrám. Skládal i divertimenta a tance jako vložky k operám, jak bývalo zvykem ve Francii. Vranického zpěvohry jsou vlastně singspiely vídeňského vzoru.

Ale nezapomeňme, že i Mozartova „Kouzelná flétna“ je dobrým druhem singspielu. Nejde tedy vždy jen o laciné zboží prostých výtvorů.

Bez zvláštních nároků byly Vranického „Der dreifache Liebhaber“ (Trojí milovník z r. 1791), „Mercur, der Heiratsstifter“ (Mercur, zakladatel ženitby) asi z r. 1793, „Die Poststation“ (Poštovní stanice), z téže doby a pod. Nejlepší jeho zpěvohrou, vlastně také singspielem, byl „Oberon, König der Elfen“ (Oberon, král skřítků).³¹ Zpěvohra byla označena jako grosse komische Feen-Oper (velká komická kouzelná opera). Hned počáteční taktý přede hry k „Oberonu“, která má neapolskou trojdílnou formu, ukazují na Mozartův vliv. Jednotlivá čísla jsou spojena mluvenými dialogy. Basové Huonovy buffo-arie se střídají s mozartovsky nadnesenými milostnými zpěvy, ariemi, které ovšem nemohou být starého typu da capo a jež někde předchází recitativ doprovázený smyčci. Oberon si místy zazpívá kolorатурní arii s tónovými repeticemi i dvouoktávovými intervalovými skoky. Je to sopránová úloha. Šerasmín je vlastně oblíbená figurka vídeňského „Hanswursta“. Závěr jednání buduje autor ensemble s homofonními sbory, dovede využít i melodramu, t. j. mluveného slova, po němž — po vzoru Rousseauově — následuje několik taktů hudby, která má podepřít mimiku herce nebo zachytit náladu. Vranický maluje bouři v stoupajících a klesajících figurách a dynamice až k vrcholnému „strašidelnému“ zmenšenému septakordu, ale strpí na jevišti zase i „tureckou muziku“ s ostinatními rytmy velkého bubnu, činelů, trianglu a flétny piccoly. I tato „turecká muzika“, zde ovšem vyvolaná prostředím děje, byla tehdy vlastně „módou“. Opera by byla i dnes schopná života.

Ve Vídni, kde působil Vranický, vyvinula se smíšenina

³¹ Opisy v archivu Národního musea v Praze i jinde.

kouzelné opery s místními fraškami nebo singspiely i se všemi příslušnými scénickými náležitostmi. Bylo to něco, co lákalo. Hned dvě divadla se předstihovala v tomto repertoáru: divadlo Na Vídeňce, které vedl Schikaneder, libretista Mozartovy „Kouzelné flétny“, a divadlo v Leopoldově, jenž vedl Marinelli. Vranického zpěvohra, která přišla už po některých kouzelných zpěvohrách a singspielech, je předčila seriosností, i když byla také úkazem starší doby. Zejména zastínila o rok mladší Müllerovu kouzelnou zpěvohru „Das Sonnenfest der Braminen“ (Slavnost slunce brahmínů) a o dva roky mladší singspiel téhož autora „Der Fagotist oder die Zauberzither“ (Kašpar fagotista nebo Kouzelná citera), zřejmě parodii Mozartovy „Kouzelné flétny“. Vranického „Oberona“ uvedl na scénu Marinelli roku 1789 a v příštím roce i Schikaneder. Oberon je přímým předchůdcem „Kouzelné flétny“ a i v něm je zednářská myšlenka.

Již Richard Keiser (1674—1734) měl ve své hamburské zpěvohře „Mohamed II.“ za námět exotickou tureckou operu a vlašská, německá i francouzská opera ji pěstovala dál. Orientální kolorit nechybí na příklad ani u Antonia Boroniho, jenž si volil i perské prostředí. Vídeň, která zažila s Turky mnoho nepříjemného, nemohla na ně zapomenout ani na jevišti v opeře. Exotismus lákal. Ani Mozartův „Únos ze serailu“ z roku 1782 nebyl ničím jiným. Mozartovo Allegretto alla Turca v klavírní sonátě A dur (Köchelův seznam č. 331), o čtyři roky mladší, dokazuje podobnou zálibu pro orientální kolorit; v tom nezůstal autor osamocen, nýbrž našel četné následovníky. Vranický věnoval tureckému exotismu celé druhé jednání své zpěvohry.

Zahraniční premiéra „Oberona“ byla v říjnu roku 1790 o korunovačních slavnostech Leopolda II. ve Frankfurtě nad Mohanem. Úspěch byl značný a neoprávněný. Vranického „Oberona“ se dostal i do jiných měst,

zejména hamburské představení bylo znamenité. Byl uveden roku 1800 i v Rusku.

Je známo, že do Frankfurtu ke korunovačním slavnostem měl namířeno i Mozart, který zde marně hledal finanční i morální podporu. Vranický jej zastínil. Ještě jednou se pak střetl Vranický s Mozartem, tentokrát však již mrtvým. Jako Mozart i Vranický patřil ve Vídni k zednářské loži. Německý klasik Johann Wolfgang Goethe přál si po úspěších Mozartovy „Kouzelné flétny“ jakési pokračování Schikanedrova textu k této zednářské opeře a požádal Vranického o zhudebnění. Ale ředitelství dvorních vídeňských divadel se tehdy z různých důvodů nemohlo dobře rozhodnout pro pokračování „Kouzelné flétny“ a s myšlenky sešlo. Zbylo jen nedokončené Goethovo libreto.

Vranického bratr *Antonín* se stal spolu s Dittersdorfem a Schuppanzighem zakladatelem vídeňské houslové školy. Jeho kompoziční činnost byla tedy zaměřena jednak k houslím — psal především koncerty houslové, třebaže ovšem komponoval i koncerty pro jiné nástroje — houslové variace, duety a pod., jednak ke komorní hudbě; zanechal smyčcové kvartety i kvintety. I skladbou symfonie, komponované tehdy nebo přímo „vyráběné“ téměř „ve velkém“, odevzdal daň své době.

Ještě více nového vzduchu se nadýchal *Jan Hugo*, vlastně ~~Václav Voříšek~~. Klavírní sonáta c moll, op. 20 již zřetelně dokazuje řadu rysů beethovenovských. Jeho symfonie i jiné instrumentální skladby jsou leckde už předzvěstí romantismu. Před Schubertem, jehož je předchůdcem, psal už drobné klavírní skladby „Impromptus“ a jako jeho učitel Tomášek pěstoval rapsodii. Psal i české písně. Měl též vliv na Smetanu a je rozhodně nejpozoruhodnějším zjevem emigrantským. To se však již dostáváme do první třetiny 19. století.

Snad všichni předklasikové se věnovali sólovému koncertu. Nejlépe dovedli zpravidla psát pro nástroj ti, kteří jej virtuosně ovládali, ač to vždycky neznamená, že museli být významnými skladateli. Byl-li *Jan Křtitel Krumpholz* vynikajícím harfenistou, byl *Jan Stich-Punto* znamenitým virtuosem na lesní roh. Jejich osudy a snahy o zdokonalení nástrojů již známe. Z *Krumpholzových* četných sonát a koncertů pro harfu byly některé tištěny, a to dříve i nověji. Celkem se uvádí šest koncertů, přes padesát sonát, symfonií pro harfu a malý orchestr, variace, dua a pod. Krumpholz napsal i sonátu pro flétnu a harfu, nástrojové spojení, které později došlo velké obliby. Koncertní nástroj v jeho skladbách vyniká a dobře se uplatňuje. Jeho vyjadřovací způsob je na rozhraní mezi vídeňským mozartovským klasicismem a francouzským rokokovým stylem. Volné věty označuje někdy názvem romance, což znamená vlastně píseň sentimentálnějšího zabarvení. V cyklické symfonické formě se vyskytují romance v druhé polovině 18. století. Roku 1773 jí užil také Karl Dittersdorf v *Es dur* symfonii op. 7, užívali jí i Mozart a Rössler-Rosetti. Na svém turné po Německu a především po Francii slavil Krumpholz velká umělecká vítězství.

Stichova tvorba byla neméně bohatá, ba ještě bohatší než Krumpholzova. Jde téměř vesměs o literaturu pro lesní roh: čtrnáct koncertů, dvacet čtyři kvartety, dvacet trií pro tři lesní rohy, dua, sextet, etudy a také školu pro tento nástroj, která byla vlastně přepracováním Hamplovy školy (1798). O hymnu, kterým autor oslavuje francouzskou svobodu, byla již zmínka. Řada jeho skladeb vyšla tiskem.

Stich udivoval především virtuositou, již také okouzлил Mozarta a Beethovena. Když se ke konci života objevil konečně v Praze, *Prager neue Zeitung* byla u vytržení nad vyrovnaným přednesem v hloubce i výšce, nad čistou

chromatikou ve vyšších polohách i nad virtuosními kaden-
cemi, v nichž se ozývaly dva až tři tóny současně. Krása
zvuku jeho lesního rohu dnes minula, jeho tón zemřel.
Leckterá jeho díla však žijí dále. Zůstala bohužel většinou
v Paříži a v cizině. Snad nikdy nenapsal jediný autor tolik
literatury pro lesní roh jako tehdy Stich.

Když komponoval v prvních desetiletích 19. století ve
Francii Čech *Antonín Rejcha* dvanáct arií pro dva rohy
s violoncellem, povzbudil jej k tomu jistě ohlas Stichovy
dovednosti a slávy. Rejcha šel v intencích svého krajana.
Stich se ve svých dílech jeví jako předklasik a raný kla-
sik, který je zároveň ovlivněn i prostředím francouzským.
Sólový nástroj má v jeho skladbách vůdčí slovo, orchestr
hovoří samostatně jen v předejře a mezihrách. Bude úko-
lem hornisty, který by byl zároveň hudebním badatelem,
aby srovnal literaturu pro lesní roh u Sticha, Mozarta,
Beethovena i jiných současníků a poukázal na Stichovy
zvláštnosti, na místa, která lze jen těžko zahrát a která
autor předpisuje vzhledem k technice své doby.

Krátkou dobu pobyl ve Vídni i *Jan Antonín Koželuh*,
patrně v letech 1763(4)—66, skladatel, který jinak zůstal
své domovině věrný. Poznali jsme již jeho dramatické
práce; třebaže největší počet skladeb patří církevní tvorbě,
neopomenul komponovat ani koncerty a symfonie. Kon-
cert pro fagot se zpěvnou volnou větou byl zastíněn hobo-
jovým koncertem s mozartovskými tóny a zvláště obdoba-
nou kantilénou.³² Koželuhovy symfonie, kterých není
mnoho, jsou výtvořiny jeho mládí a nejsou příliš významné;
jsou však dokladem, jak vlašský ráz skladeb se u našich
skladatelů přece jen domácím vlivem stírá, i když snad na
úkor vnější průraznosti.

³² Koncert pro fagot v Národním museu v Praze. Hobojový vydán
s klavírním doprovodem v Drážďanech Otto Schmidem se zkomolen-
ným autorovým jménem: Joh. Ant. Kotzeluch.

Poněkud jiný obrázek se objevuje u emigrantů v severním Německu. Němec *František Antonín Rössler-Rosetti*, rodem z Litoměřic, byl příliš odchovancem českého prostředí, prostě vídeňsko-českého raného klasicismu mozartovského typu, než aby jej opustil, třebaže přišel do Zvěřína-Meklenburku, kde dýchal jiný vzduch. Začal předhaydnovským typem a jeho první symfonie jsou z r. 1777. Napsal na třicet čtyři symfonií, skoro vesměs čtyřvětých s menuetem. Nevzdal se v nich úplně polyfonie, i když se blíží mozartovskému stylu. Jeho hudba se líbila v aristokratických kruzích Německa, pro vývoj sonátové formy nemají však jeho symfonie celkem význam. Úvodní věty mívají i adagiový úvod, který se někdy vztahuje k tematů, jindy je komponován zcela jinak. Druhé thema ustupuje zpravidla do pozadí, někde je až v provedení, ale i zde nejednou bez určitého zřetele. Psal koncerty zvláště pro dechové nástroje, partity, tria a smyčcové kvartety se široce melodickými adagii. Komponoval i německá oratoria, jako na příklad „Umírající Ježíš“, „Ježíš v zahradě Getsemanské“ a též zpěvohry, „Il gran Cid“, „Olympiade“ a německou „Vinobraní pastýřů“.

Druhý Čecho-Němec, *František Lauska* (Louska), jenž se vzdělal, jak víme, ve Vídni a byl výborným pianistou, měl krásný přednes a výtečně improvisoval. Má ve svých klavírních skladbách už i cosi jemně klasického. Klavírní skladby prozrazují, že byl mistrem svého nástroje: těžší ze sytějšího doprovodu i virtuosnějších širokých běhů. V klavírním partu se již neomezuje na předklasický dvojhlas. Jeho práce obsahují přes dvacet sonát, variace, ronda, capriccia i polonézy. Také harmonicky je bohatší; i u něho je zmenšený septakord vrcholem gradační fráze. Někde je jeho skladba tak hutná, že klavír působí vzhledem k době až dojmem orchestrálním. Ke klasické sonátové formě o dvou thematech sice všude nedospěl, hlásí se však celým

založením přece jen k vídeňské škole. Psal i sbory a písně. Předpovídá německý romantismus.

Nejvýznamnějším emigrantem severu byl ovšem *Jiří Antonín Benda*. Všimněme si nejprve jeho instrumentálních a klavírních skladeb, jimiž obohatil hudební svět. J. Benda nezapřel českou tradici, s kterou se setkal ve svém mládí u nás, i když později splyval s německým prostředím; cesta do Itálie také nezůstala bez ohlasu. Bylo to něco podobného, jako když si Johann Christian Bach přinesl z Itálie lehčí sloh i zpěvné allegro po vzoru Pergolesiho. U obou italský vliv značně zjemňuje severoněmeckou těžkopádnost. Tento „milánský Bach“ byl i v našich zemích dobře znám svými díly a býval na repertoáru zámeckých kapel. Je nesporné, že jej Benda znal, stejně jako znal i tvorbu Carla Philippa Emanuela a Wilhelma Friedemana Bacha.

Tito Bachové zachovávají ještě třívětou formu a k moderní klasické sonátě vidíme u nich ještě jen náběhy. Tak je tomu i u Jiřího Bendy, především v jeho šesti klavírních sonátách „Sei sonate per il Cembalo“, napsaných patrně v Gotě koncem let padesátých a vydaných tiskem v Berlíně kolem roku 1780. Autor navazuje zřejmě na Carla Philippa Emanuela Bacha. Severoněmecká škola se hlásí v celém základním postoji díla, od melodiky až po zpracování themat. Hlavní thema bývá značně rytmické, vedlejší je proti němu méně výrazné. Sonáty mívají pouze tři věty. Benda přinesl do Německa více citovosti. Český hudebník, osvícensky myslící a hloubavě založený, nemohl nebyt pokrokový a nedonést i něco ze svého českého muzikantství. U Jiřího Antonína Bendy je patrný přechod z galantního, rokokového stylu ke klasickému, kdežto Carl Philipp Emanuel Bach ve svých sonátách od galantního stylu neupouští. Šlo tehdy o t. zv. „mittlere Schreibart“, střední způsob psaní, neboť střední cesta se zdála pro

znalce i diletanty (Kenner und Liebhaber) nejschůdnější, a hlavně nejpřijatelnější.

Jiří Benda napsal přes třicet symfonií, četné koncerty houslové a klavírní, které jsou zvláště důležité a melodic-kou náplní volných vět mají blízko k Mozartovi, ba místy i k Beethovenovi. Dokladem jsou koncerty G dur, h moll, f moll, g moll. Poslední z nich, napsaný kolem roku 1778, se zvláště blíží svými tóny Beethovenovi, a to jeho dílům o dvacet let mladším. Četná je také Bendova produkce komorní hudby pro smyčcové, klavírní i dechové soubory. Nemalý Bendův význam tkví v jeho dramatické tvorbě.

Kohout komponoval na francouzské texty, Mysliveček a Koželuh na italské, Vranický a Benda na německé. Bendova dramatická tvorba je ovšem mnohostrannější. Dramatický prvek je už v jeho chrámových kantátách, které doplnily celou řadu skladeb podobného druhu. Nepodivíme se tomu, že je Benda napsal, neboť dvorní kape-la, jejíhož vedení se v Gotě roku 1749 po Gottfriedu Stölz-lovi ujal, měla na starosti hlavně hudbu chrámovou.

S divadelní literaturou se na novém působišti jistě se-známil sám, ale základy si přinesl z Čech. První jeho ope-rou byla italská „Xindo riconosciuto“ (Poznaný Xindo) z roku 1765, tedy ještě před jeho studijní cestou do Itálie. V Itálii na něm Hasse žádal, aby napsal operu pro Benát-ky. Ale Benda záhy rozpoznal otřepané manýry a šablony neapolské opery a raději se pokusil o italská intermezza, t. j. o komické zpěvohry. Tak vznikly v letech 1766–67 „Il buon marito“ (Dobrý manžel) a „Il nuovo maestro di capella“ (Nový kapelník).

Návrat do Německa znamenal pro skladatele i novou orientaci. Vrátil se k tomu, co poznal již dříve: věnoval se téměř soustavně dramatické tvorbě, k níž jej podněcovaly české hry s hudbou, ariemi i sbory už v době studií v jičín-ské jezuitské koleji a s níž se seznámil i v kapele Fridricha

II., kde byl od roku 1742. V dvorním berlínském divadle, otevřeném téhož roku, poznal italskou operu, významného Hassa a hlavně K. H. Grauna (1703(4)—59), který zde až příliš vynášel svůj repertoár. Přicházel s lehčím výrazem, ale i s četnými nedostatky, hlavně s nedostatkem dramatického účinku. To mohlo Bendovi jen prospět. Od Hassa se mohl Benda naučit zacházet s recitativy *accompagnato* a podložit tak dramatickou stránku arie. Zjistil, že lze spojit mluvené slovo s hudbou. V Postupimích slyšel i některá italská *intermezzi*. Itálie jeho zájem o operu jen zesílila. Nových poznatků využil pro *singspiel*, na jehož vzniku měla nemalý podíl myšlenka německé národní opery po smrti Fridricha II. v roce 1772. Od té doby, kdy se objevil po r. 1749 *Märpurgüv* časopis „*Der critische Musicus*“, ozývaly se ostatně v Německu z touhy po domácí zpěvohře hlasy proti nadvládě italské opery.

Jiří Benda psal od roku 1774 už jen pro divadlo. Mnoho jeho *singspielů* bylo velmi životných, především „*Der Dorfjahrmarkt*“ (Výroční trh na vesnici, 1775), jednoaktovka „*Der Walder*“ (Lesák, 1776) a „*Der Holzhauer*“ (Dřevorubec, 1778). Libreto ovšem nebyla nová, objevila se vesměs již dříve ve francouzské komické opeře. Jiří Benda se věnoval i vážné zpěvohře; zde byla jeho vzorem Itálie nebo spíše Hasse, jak o tom svědčí recitativy a dobrý dramatický postřeh v „*Romeu a Julii*“ (1776).³³ Je tedy Jiří Benda zase jednou ze spojek mezi předklasicismem a klasicismem, skladatelem, který přinesl italský oheň do německého prostředí. Pokusil se o německou národní operu, stejně jako se o ni pokoušel vídeňský předklasik Ignaz Holzbauer (1711—83), působící v Mannheimu. Nejlepší

³³ Tři jmenované *singspiely* i opera vyšly tiskem již za života Bendova v letech 1777—84, v posledním roce „*Romeo a Julie*“. Nově kriticky vydán „*Dorfjahrmarkt*“ v *DdT* 62 v r. 1930 Th. W. Wernerem.

zpěvohra tohoto autora „Günther von Schwarzburg“ byla provedena téhož roku jako Bendův „Romeo“.

„Romeo a Julie“ je vážná tříaktová opera se čtyřmi osobami. Sólové arie nejsou již da capo, ale zpravidla dvoudílné s obměněnou druhou částí. Tato forma nebyla už v té době novinkou, neboť ji mívá kromě jiných skladatelů zvláště G. Händel; u nás se hojně rozšířila v církevní hudbě. Duet a ensemblů užil jen v závěru prvního a třetího dějství. Koloratuře se zcela nevyhýbá, zato zavrhuje sbory. Přesvědčivé recitativy doprovázené orchestrem spojují nebo uvádějí ariosní věty. U Benda lze směle mluvit o tom, že se u něho do značné míry v praxi uplatnila afektní estetická theorie, především pokud jde o slovní výraz a hnutí myslí. Jeví se u něho i vlivy o něco mladších názorů francouzských estetiků, které převzal patrně německým prostředím. Roku 1743 vydal totiž Charles Batteux dílo „Les beaux arts réduits à un même principe“ (Krásná umění uvedena na jeden princip), kde žádal, aby hudba plně, přirozeně a věrně vyjadřovala afekty. Kniha kolem roku 1750 zdomácněla i v Německu a již roku 1752 vydává známý Johann Joachim Quantz „Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen“ a o rok později Carl Philipp Em. Bach „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“. Obě knihy nebyly však jen učebnicemi pro hráče flétny a klavíru, ale zvláště u Quantze to byl jakýsi rozhovor o rozmanitých hudebních otázkách, především estetických. Oba Němci vycházejí z týchž myšlenek jako Charles Batteux, probírají tu však navíc ještě přírodní tónomalbu, kterou Batteux považoval, a to správně, za „nižší“ nápodobu. Objevila se tu tedy snaha po naturalismu, ovšem nikoli hrubém. Hudební základ je vlastně již romantický.

Benda znal tyto názory a jeho dramatické melodramy podávají o tom nejlepší důkaz. Vyšel patrně z řečnictví,

kteře se intensivně pěstovalo v jesuitských školách, kde bylo dbáno i správné deklamace a tyto theorie aplikovány také na hudbu. Proto se u Benda vyskytuje už zcela zřetelně malba slov. Intervalové sestupy naznačují prokletí a pád, chromatické chody pláč a nářek, představa smrti je vyjádřena zmenšeným septimovým akordem. Slavičí zpěv je napodobován triolami a melismaty, v konečném finale „Romea a Julie“ se ozývají při šťastném závěru a taneční náladě jásavé jubilace. Jsou to celkem běžné způsoby známé z italské produkce, jak ji u nás svými pracemi representoval na př. A. Boroni (1738—92). Podle starého názoru estetiků Heinichena a Scheiba neměla hudba vyjadřovat nic drsného a hrůzného. To byl úkol herce a jeho mimiky, nikoli hudby. Ani J. Benda se neodchýlil od tohoto předpisu. Romeo a Julie neumírají.

Je-li autor „Romea“ ve vleku ustáleného usu pro vážné formy, dokazuje jeho nejlepší komická zpěvohra „Der Dorfjahrmarkt“ (Výroční trh na vesnici), jak se Benda dovedl vypořádat s lehkou zpěvohrou lidového rázu. V Lipsku působil Johann Adam Hiller, který organisoval koncerty a psal singspiely, jež ovládaly Německo a podmanily si je. Hillerův singspiel byl, jak víme, vzorem i Bendo-
vi a singspiely „Der Teufel ist los“ (Čert je volný, 1766), „Die Liebe auf dem Dorfe“ (Vesnická láska), „Der Dorfbarbier“ (Vesnický lazebník) nebo „Die Jagd“ (Hon, 1770) byly známy ve Vídni i po celém Německu. Ale Benda nejen že se Hillerovi vyrovnal, ale ještě ho předčil volnějším projevem a smyslem pro jeviště.

Už třídílná předehra k „Výročnímu trhu na vesnici“, psaná veselým, lehkým tanečním rytmem, chce zachytit jasnou náladu a pohodu proti krátkému několikataktovému tragickému úvodu „Romea“. Svěží trojdílné arie se vinou scénou, i když se místy objeví barokové rytmické skupinové ozdůbky. Místy skladatel došel až k prosté stro-

fické písní. Basové buffové arie ovšem nemohou chybět. Sbor neexistuje, ensemblů je poskrovnu. České prvky se smísily s cizím prostředím. Autor však postavil na scénu životné figurky.

Zpěvohra „Romeo a Julie“ byla provedena Seylerovou společností po prvé v Gotě 25. září 1776 a rozšířila se po celém Německu. Vídeň ji však nespátrila.

Vranický líčil v „Oberonu“ žal a nárek chromatickými sestupy a používal tónomalby. Benda si vede podobně, ale setkáváme se u něho již s hlubším pojetím; celkem běžnými prostředky dovede zachytit dramatické hnutí mnohem pravdivěji. Ještě lépe se o to mohl pokusit v melodramatické hudbě, v níž také tkví jeho pravý význam.

Když Seylerova společnost navštívila Gotu, stal se Benda nadšeným vyznavačem hereckého umění Brandesové. Operní partii pro ni nemohl napsat — napsal tedy melodram. Když sešlo s kompozice melodramu, který měl složit Schweitzer, přenechal Brandes text, který byl původně určen pro Schweitzera, Bendovi. Tak vznikla roku 1774 „Ariadna na Naxu“, jejíž premiéra měla v Gotě v únoru příštího roku velký úspěch. Připojme hned, že druhým dílem byla „Medea“, provedená tamtéž v květnu roku 1775. Tentokrát zhudebnil Benda text Gotterův a skladbu psal pro soupeřku Brandesové, Seylerovou. Následoval pak ještě „Pygmalion“ na Rousseauův text³⁴ (1779) a „Almanzor a Nadina“, respektive „Philon a Theone“ pro Vídeň.

Měl Benda v melodramatické tvorbě prvenství? Ne. Již Schweitzer chtěl psát „Ariadnu“ jako melodram a roku 1770 byl hrán „Pygmalion“ s hudbou Coignetovou (1736—1821) za spolupráce Rousseauovy. Pygmalion Schweitzerův se objevil téhož roku jako Bendova „Ariad-

³⁴ „Ariadna“ a „Medea“ vyšly tiskem r. 1778, „Pygmalion“ 1781, pak i některé světské kantáty i j. „Ariadnu“ vydal kriticky r. 1920 A. Einstein.

na“ (1774). Benda má však prvenství v prohloubení melodramatické myšlenky. Šlo mu o zřetelnost hudebního výrazu a pravou dramatickosti. V coignetovsko-rousseauovském útvaru nastupovala hudba jen v přestávkách textu, podporovala gestikulaci. V ní tlumočili Rousseau dramatický výraz po vrcholných efektech. Tak tomu bylo i u Antona Schweitzera. Benda užil hudby i jako doprodu mluvy, vlastně recitativního způsobu *accompagnata* a vlastní recitativ nahradil mluvou, ač se nevzdal ani prvního způsobu. Tak postupoval v „Ariadně“ a „Medei“, v „Pygmalionu“ již od tohoto způsobu upustil a ve „Philonu a Theoně“ nesourodě smísil deklamaci s ariemi a sbory.

Prolínání hudby a slova vyrostlo v nový dramatický útvar. Nezáleží celkem na tom, že na myšlenku byl snad přiveden Graunem, u něhož byla rovněž deklamace s hudbou. Právě ve vášnivých místech užil Benda současně mluvy a hudby. Krátké hudební úryvky za recitativními větami vyjadřují nálady, city a vzněty. Podle názoru Ch. Batteuxe a jiných německých estetiků i Karla Krause a Friedricha Marpurga mohl Benda theorii o napodobení afektů v hudbě vyzkoušet na svých melodramatech plně.

Bendových oper bylo ovšem více. Jestliže skoro zdramatisoval tři ročníky chrámových kantát, tím spíše zdramatisoval své oratorium „Der sterbende Jesus“ (Umírající Ježíš). Zato jeho světské kantáty, rovněž dramaticky pojaté, v nichž city a vášně jsou průvodní nitkou děje, tvoří přechod k melodramatu. Jsou to: „Amynts Klagen über die Flucht der Lalage“ (Amyntovy nářky nad útekem Lalage), „Die Zurückkunft der Lalage“ (Návrat Lalage), „Cephalus und Aurore“ a zvláště „Benda's Klagen“ (Bendovy nářky) z r. 1792, kde se autor loučí se svou prací a činností. Byly vydány i tiskem. Napsal též hudbu k Shakespearově Macbethu.

Připomeňme si, že byla uvedena i v Petrohradě „Ariadna“ roku 1779, „Medea“ 1781, „Výroční trh na vesnici“ 1784 (v ruštině).

Bendův melodram nás vede dále. Je zde ještě doklad domácí produkce V. Josefa Praupnera „Circe“,³⁵ která byla provedena v Thunovském divadle na Malé Straně v roce 1793 nebo 1794. Circe je rovněž melodramatem. Zařazují Praupnera v souvislosti s Bendovými pracemi, abychom je mohli srovnat.³⁶ Praupner Bendovu „Ariadnu“ znal. Bendova „Medea“ byla přeložena do češtiny již roku 1786. Už v motivu textu a ovšem i ve zpracování je mnoho podobností s Bendovou „Ariadnou“: zoufalství žen opuštěných muži, kterým zachránily život, a duševní boj mezi nenávisí a láskou.

Pro melodram bylo obvyklé, že děj vyprávěla jedna nebo dvě osoby. U Praupnera k nim přibyli ještě duchové podzemí. Romantismus se již hlásí velmi důrazně. Sám děj s sebou přinesl noc, démony, podzemí, čarodějné kousky, bouři, hrom atd. a autor to vše ještě hudebně podtrhuje zvláštním spojováním nástrojů a barev; využívá dřevěných nástrojů tak, že k nim připojuje i pozouny, užívá disonancí, chromatiky, modulací, rytmu, tremola a pod. Od toho se liší lyrická místa operního rázu. Zvukomalby a afektních vzruchů je tu dostatek, ba mnohem více než u Bendi. Všechno je ještě zpestřeno bohatými pohádkovými výjevy. V Bendově melodramatu byla sice jevištní ztrnulost, zato tu vložil autor účín do psychologické dikce a vzrušené mluvy jednající osoby. Praupner zakrývá jednotvárnou náladu vedlejšími jevy; není tu jen hudba, která jde společně s deklamací, nýbrž jsou zde i samostatná orchestrální čísla, pantomimická hudba a baletní vložky,

³⁵ V archivu křižovnickém. Kompozice je z r. 1789.

³⁶ Srovnání provedl O. Kamper, Hudební Praha v XVIII. věku, Praha, 1936, str. 222 a d.

tance furií. Benda zachycoval náladu krátkými akordickými a rytmickými úryvky, Praupner má už samostatné náladové scény. Využití afektní mluvy je u obou. Hudebně je však Praupnerovo dílo zaměřeno jinam, k Mozartovi. Bylo také psáno na německou prózu.

Praupner se už k dalšímu dramatickému dílu neodhodlal, ač Dlabač zaznamenal úspěch „Circe“. Proč v melodramatu nepokračoval, nevíme. Není také jasné, co jej přivedlo k melodramatické formě. Snad to byla Bendova myšlenka a rostoucí obliba, které docházeli jeho následovníci, snad vzrůstající odpor k italské zpěvohře nebo, což je méně pravděpodobné, výtky o nepřirozenosti, a tedy i neoprávněnosti opery,³⁷ jichž stále přibývalo.

Benda nezůstal bez ohlasu ani doma, ani v cizině. Přesto se forma monodramatu i duodramatu nemohla dobře dále vyvíjet, ač měl náš autor následovníků mnoho, hlavně v Německu. V dalším vývoji se zdůrazňovalo současné užití, spíše ještě smíšení slova a hudby. Technicky ovšem nedospěl vývoj ještě tak daleko, aby byl mohl vzniknout skutečný umělecký útvar. K tomu bylo potřebí dramatická motivická práce, která byla v té době ještě v plenkách. Už počátkem osmdesátých let se vyskytla několikaaktová činoherní melodramata, jak je pěstoval mnichovský operní dirigent Petr Winter. Tento způsob přejala Vídeň v Josefu Weiglovi („Amletto“ 1791), zvláště pak po roce 1800.

I Vojtěch Jírovec podlehl módě ve své „Mirině“ z roku 1806 a vytvořil dílo trochu šablonovité.

Josef Benda byl rovněž skladatelem, především početných houslových i klavírních sonát, z jeho prací se však zachovalo jen málo. O dalších členech rodiny Bendů se nezmiňuji, poněvadž všechny tři rody se odcizily hned v příští generaci a poněmčily se.

³⁷ Soudí tak O. Kamper, tamtéž str. 209.

Další dva skladatelé, ač umělecky odlišní, patří výhradně klavírní tvorbě. Jsou to *František Xaver Dušek* a *Jan Ladislav Dusík*. Ve věku je mezi nimi rozdíl třicet let, v hudebně slohovém výrazu ještě větší. Oba byli vynikající klavíristé. Dušek sice nebyl emigrantem, vyrůstal však pod vedením Wagenseilovým ve Vídni. Dusík nestudoval u žádného vynikajícího pedagoga; teprve později dovršil své skladatelské vzdělání v Hamburku u Carla Philippa Emanuela Bacha. Šlechtické prostředí i cizina, především Francie, zanechává v něm hluboké stopy. Dušek odchoval Leopolda Koželuha, Jana N. Vitáska a Václava Vincence Maška; po Dusíkovi zbyla jako instruktivní práce klavírní škola, kterou napsal spolu s Ignazem Pleyelem a vydal francouzsky, anglicky i německy jako „Methode pour le piano“. Věrné přátelství Duškovo s Mozartem, zpečetěné už ve Vídni, nemohlo jej ani stylově zavést na jinou dráhu než na tu, již nastoupil Mozart. Českost výrazu však se u něho přece hlásí zjevně ke slovu. Jako pianista komponoval Dušek cembalové koncerty, z nichž jeden vyšel v Linci roku 1784, dále klavírní sonáty (některé vydány i za jeho života), variace a asi 26 kvartetů, tria, přes 40 orchestrálních symfonií a dětské písně. Byl důležitým skladatelem pro další vývoj naší klavírní literatury.

Klasické jsou zejména Duškovy klavírní sonáty. Jsou většinou již vytríbené formy, mají vyvinutou vedlejší větu a vedlejší thema zpracované už po vzoru vídeňských klasiků. Dušek měl ostatně dobrý základ: školu Wagenseilovu, v níž bylo třeba jen dál pokračovat s dobou. Nejsou ovšem ještě všechny sonáty stejně formálně vyspělé. Jedno je však jisté: i když se přidržuje ještě tří vět, které někdy redukuje jen na dvě — nemusí to být krok zpět, setkáváme se s tím později i u Beethovena —, je jeho technika velmi vyspělá a v hudebních myšlenkách se snaží vyrovnat se i Mozartovi. Přitom některé věty mají zjevně galantní

způsob výrazu. Jako v skladbách vídeňského clavicembalisty Wagenseila, jeví se i u Duška přechod od starého clavicordu a clavicembala k novému kladívkovému klavíru. Kladívkový klavír mohl mnohem lépe uplatnit zvuk i dynamiku. Proto se také „mozartovské adagio“ vytváří i u Duška na podkladě zlepšené mechaniky nástrojové, jejíž zásluhou tón již plně zní. Dříve bývala volná věta psána ze zvukových důvodů v poněkud hybnějším tempu andantovém; tento způsob najdeme také téměř všeobecně u našich českých předklasiků. Vranický, a po něm ovšem Voříšek, psal již působivá adagia. Je zřejmé, že nejde o pouhou hru s tóny.

Ze žáků Duškových patří do této doby jako klavírista *Václav Vincenc Mašek* (Machek, 1755—1831). Pocházel ze Zbirohu a byl učitelským synkem. Hudební skladbě se učil u Segra. Jako sekretář hraběte Vrtby procestoval značnou část Evropy a koncertoval hlavně v Německu. Stal se pak kapelníkem německého divadla v Praze a nato ředitelem kůru u sv. Mikuláše na Malé Straně. Od roku 1802 vedl i obchod s hudebninami.

Jako se jeho činnost rozdělila mezi divadlo, po případě koncertní síň a kostel, tak i jeho tvorba obsáhla obě složky, světskou i duchovní. Věnoval se pracím klavírním. Píše variace, sonáty, concertino pro čtyři ruce s malým orchestrem, rondo, německé tance; některá jeho díla patří ovšem již na začátek 19. století. Stal se vyznavačem i epigonem Mozartovým, ať již jde o klavírní sonáty — na př. „*La siége de Belgrade*“ — písně, symfonie, koncerty nebo německé kantáty, jimiž opěvoval habsburskou dynastii ve smyslu protinapoleonském, jako v „*Böhmens Dankgefühl dem Erzherzog Karl*“ (Dík Čech arcivévodovi Karlovi, 1796), tiskem 1797, kdy byl arcivévoda Karel oslavován jako „ochránce“ proti Napoleonovi, dále též kantátu k zasnubám císaře Františka I. (1808). Vyjadřovat vlaste-

necké city k Rakousku, zvláště kantátami, patřilo k obvyklým příležitostným projevům, i když šlo někdy o autora „vlastence“, jakým byl učitel J. J. Ryba. Ostatně se v té době věřilo, že lze zlepšit poměry i soužití s hlediska národnostního v rámci říše Rakouské. U Maška, který byl divadelním kapelníkem, ovšem nepřekvapí baletní a operní tvorba: „Der Ostindienfahrer“ (Cestovatel Východní Indií) a „Der Spiegelritter“ (Blyštící se rytíř). Byly provedeny roku 1794.

Skladatelská činnost *Jana Ladislava Dusíka* byla ještě bohatší. Stichovy a Krumpholzovy skladby nebyly bezvýznamné, ač nás dnes zajímají spíše jen po stránce technické. Dusík naopak žije v minulosti jako virtuos na koncertních podiích, dodnes pak jako skladatel. Jen posledními deseti lety svého života patří 19. století, a přece přechází od klasicismu již zřejmě k romantismu, jehož zárodky nacházíme již na konci 18. století. Romantické prvky se projevily v programovosti, v melodice, která už není klasicky klidná, v bohatosti harmonické, v rychlém střídání modulací, v chromaticce, v barevnosti akordů i instrumentaci, v uvolnění formy, v nespoutanosti a volnosti projevu, v exotismech, ale také nejednou i v sentimentalitě a elegičnosti. Největší mužové romantismu patří ovšem pozdějším desetiletím.

Weber byl v Praze od roku 1813. Schubert, Schumann i Mendelssohn přicházejí se svými skladbami později. Ale byl tu Ludvík Spohr (1784—1859) v době Dusíkově, ne snad již jako hotový skladatel, ale jako houslový virtuos, tedy skoro protějšek našeho krajana. Do Prahy zavítal sice Spohr až roku 1807, kdy v hlavním městě Čech koncertoval a obdivoval se, jako pravý romantik, krásám Prahy, aniž se zde s Dusíkem setkal. Když pak hostila Praha Spohra roku 1812 a vyslechla si i jeho oratorium „Poslední soud“, bylo to právě toho roku, kdy Dusík v blízkosti Pa-

říže umírá. Vztahy mezi oběma skladateli byly však přece. Setkali se spolu v Berlíně roku 1804. Věkový rozdíl mezi nimi byl dvacet čtyři let. Ale stali se družnými přáteli v salonech prince Louise Ferdinanda, kde působil Dusík jako učitel hudby a Spohr hrál při domácích hudebních produkcích. Obdivovali se prý sobě navzájem.³⁸

Z počátku nemohl ještě Dusík od Spohra jako skladatele mnoho získat. Ale byla tu Francie se svou přípravou na „revoluční opery“ let devadesátých, která přinášela, kromě nových námětů a jiných novot, nové harmonické vymoženosti, disonance a především zmenšené septimové akordy; hrály se tehdy vesměs novinky velkého významu. Dusík sice uprchl před revolucí, ale vrátil se do Paříže v době, kdy Cherubini a Spontini ovládli jeviště.

Je pravda, že Dusík měl málo společného s dramatem. Nikdo však nemůže upřít, že Dusíkovy programové sonáty mají dramatický výraz i spád. Dusík sice vyšel z Haydna a Mozarta, ale celým svým založením, svým romantickým životem, skoro až exoticky pestrým, a stykem s romanticky založenými hudebníky, především se Spohrem, dospěl právě v posledních letech k odlišnému výrazu od ostatních našich domácích i zahraničních skladatelů. K nejlepším jeho pracím patří právě skladby vyvolané bezprostřední náladou, dojmem nebo událostí. Krásně jsou pracovány programové sonáty „Les Adieux“ (Rozloučení), „Le Retour à Paris“ (Návrat do Paříže), „La Consolation“ (Utěcha), „La Mort de Marie Antoinette“ (Smrt Marie Antoinetty), pohřební elegie věnovaná té, před níž předváděl své klavírní umění, a „Elégie harmonique sur la mort de Louis Ferdinand de Prusse“ (Harmonická elegie na smrt pruského prince Louise Ferdinanda, 1806).

V obou posledních teskní nad ztrátou jemu milých by-

³⁸ Srov. J. Branberger, Ludvík Spohr a Čechy, Hudeb. výchova XV, str. 62.

tosť, s nimiž se stýkal. Elegií na princovu smrt, kde v úvodním smutečném pochodu převládají hrůzyplné zmenšené septakordy, po nichž následuje prudký výbuch allegra, nazval úmyslně harmonickou. I on ovšem konvenčně opěvoval lov („La Chasse“).

I v starších sonátách dvou a čtyřručních (má též sonáty pro dva klavíry), v patnácti klavírních koncertech a pod.³⁹ najdeme klasické tóny spojené s francouzským empirem a s myšlenkou českého člověka. Dusíkovi nestačí přinést jen libovolné thema a obmyslit je kontrastem; jemu musí tento hudební materiál také něco říci. Klavírní part bývá hutný, brilantní pasáže se střídají s bohatými akordy i se zasněně elegickým tónem. Zdá se nám, že slyšíme Beethovena, ale zároveň skoro i Chopina, Schumanna i Mendelssohna. Francouzské prostředí, do něhož zapadl, nemusil ovšem měnit ani na ruském carském dvoře. Vždyť i tam vládl francouzský duch. Psal též klavírní a smyčcové kvartety, klavírní tria a kvintet, sonáty pro flétnu a klavír, v nichž se nejvíce projevuje jako klasik, na anglické půdě též písně, velkonoční kantátu a dvě opery pro Londýn, které však neměly úspěch. Mnohé jeho skladby, především sonáty, byly nově vydány.

Ani svůj český původ nezapře. V klavírním koncertě op. 66 nebo i v některých sonátách shledáváme se s typickým, zcela českým melodicko-rytmickým motivkem tanečního rázu.

České muzikanty najdeme opravdu všude.

Posledním význačným českým vystěhovalcem je *Antonín Rejcha*. I jeho osudy jsme poznali. Hudební nadání mladého Rejchy se omezuje v prvních desetiletích spíše na praktické vyučování než na skladbu. Studium matematiky a abstraktní hloubání o filosofických názorech Kantových jej přivedlo k přemýšlení, k spekulaci, která

³⁹ Všechny skladby v četných novějších vydáních.

se pak projevuje častěji v jeho dílech, v nichž nejednou i experimentuje. Napsal na příklad Tedeum pro dva sbory o šesti až dvanácti hlasech, k nimž přistupují ještě čtyři recitující hlasy; doprovod tvoří varhany. Není tu cosi z experimentů pozdějšího Hectora Berlioze, jehož byl učitelem? Napsal, jak již víme, dvanáct arií pro dva lesní rohy s violoncellem. Nešlo mu o nový zvuk, právě tak jako o něco později Berliozovi? Nové nástrojové barvy hledal také ve svých čtyřiadvaceti kvartetech pro dechové nástroje. To je už záležitost romantismu.

Všechna tato díla i celá řada jiných komorních skladeb pro smyčcové nástroje, celkem přes sto děl, patří již 19. století, ve kterém vznikla. Jen nepatrná část jich byla napsána dříve. Konci 18. věku náleží tedy jen skladby z prvního období. Začal jimi, když už byl Haydnův a Mozartův styl plně vyhraněn. V tomto období vytvořil řadu prací pro flétnu, která byla oblíbeným nástrojem diletantů 18. století. Proto píše také flétnové kvartety. Mnoho skladeb z této doby však není dochováno. Mistrovské období počíná fugami, jež vyšly v Paříži roku 1800. V těchto šestatřiceti fugách se vzdal základního zákona fugy; nástup hlasů se neděje v kvintách, ale v libovolných intervalech. Tím se dostává autor do poměrně vzdálených tónin a z fugy se stává spíše imitace a fantasie. V témž roce byly v Paříži vytištěny i jeho klavírní komposice, podobné fugám. „Etudes de Piano ou Variations“, op. 102, z roku 1820 jsou genrovými obrázky, tedy hudbou programovou; podobně „Folies d'Espagne“ (Španělské letohrádky), oblíbená „La chasse“ (Hon) a j. Názna programových prvků však u něho pozorujeme již v některých sonátách z let 1802—3 a 1804—5, které zůstaly v rukopise. Z dvaceti kvartetů vyšlo roku 1804 celkem osm, ostatní později. Zprvu je jeho melodika dosti nesamostatná, haydnovská, později se i u něho projeví v komorní hudbě vliv Beethove-

nův. Z let 1800—1801 jsou i jeho dvě symfonie. Hlavní díla, jak již řečeno, jsou napsána později a naší doby, t. j. hudby 18. století, se již netýkají.

Rejcha složil také kantátu „Nový žalm“, zhudebnil Bürgerovu „Lenoru“, dále „Requiem“, „Tedeum“, kromě toho deset zpěvoher, z nichž „Les Français en Egypte“ (Francouzi v Egyptě) vznikla v Hamburku, kam Rejcha prchal z Bonnu před revolucí a před vojskem a kde setrval pět let (1794—99). K provedení opery nedošlo a vina bývá přičítána chudému libretu. Zato Francie viděla a slyšela jeho další jevištní práce: „Cagliostro ou la Séduction“ (Cagliostro nebo kouzlo, 1810) a „Nathalie ou la Famille russe“ (Natálie neboli Ruská rodina, 1816), i „Sapho“ (1822). Tyto práce prozrazují vliv Glucka i Spontiniho a nepatří rovněž do našich úvah. Připomeňme si ještě, že byl Rejcha šest let ve Vídni, kde se přátelsky stýkal s Josefem Haydnem, jemuž věnoval svých šestatřicet klavírních fug, které jsme již jmenovali, s Beethovenem, Salierim, Albrechtsbergrem a vůbec s vídeňskou hudební společností.

Taková přátelství nezůstala bez odezvy ani v jeho tvorbě, a tak se u něho snoubí vídeňský klasicismus s francouzským genrem. Krásné volné věty jeho dechových kvartetů hlásají Beethovena. Dusík i Rejcha jsou ovšem dva zcela jiné světy — hudebně i povahově. Rejcha má blíž k Beethovenovi, Dusík k romantikům. Ne nadarmo odřekl Rejcha pozvání učit Ludvíka Ferdinanda pruského skladbě. Snad by mu bylo toto prostředí ani nevyhovovalo; ostatně se nechtěl tehdy odloučit od Haydna.

Veliký význam měla Rejchova theoretická díla, známá od roku 1808: theorie klavírní hry „Etudes ou la théorie pour le piano-forte“, nauka o melodii „Traité de mélodie“ (1814) a nauka o harmonii „Traité de l'harmonie pratique“ (1818), dále dílo o komposici a dramatické hudbě

„*Traité de haute composition musicale*“ (1826). Požadavky stavby a pojmu melodie, dále názory o spojení básně a hudby atd. jsou nejednou zcela nové a osobité. Nebudeme se jimi již podrobně zabývat, stejně jako se nebudeme zabývat jeho úvahami, jak působí hudba na sociální a politický život, o poměru umělce ke státu, o styku umění a náboženství a pod. Jsou to otázky a řešení, jak je přinášel romantismus, a připomínají u Rejchy pozdějšího hloubavého ducha Wagnerova.

Rejcha je náš největší hudební theoretik do této doby, zejména v systematické nauce o stavbě melodie na zákonech symetrie a logiky, rozvíjení motivů a stavbě melodických chodů a period. Vychází z klasicismu. Z Rejchovy theorie mnoho těžil Hector Berlioz a Rejchův theoretický kompoziční podklad vyučovací se stal základem vyučovací metody Josefa Prokše (Proksche, 1794—1864), učitele Bedřicha Smetany.⁴⁰

V českých zemích se zrodilo i množství dobrých hudebníků a virtuosů na nejrozmanitější nástroje. Působili v domácích šlechtických kapelách, na kůrech a značnou měrou i mimo vlast. Neuškodí porozhlédnout se alespoň zběžně po evropských zemích, kam všude zanesl osud české muzikanty nebo hudebníky narozené v Čechách v době, o které zde uvažujeme; je to vesměs druhá polovina 18. nebo první desetiletí 19. století.

Konopištský rodák *Josef Javůrek* (1756—1840) přišel roku 1793 do Polska jako pianista, stal se učitelem hudby u knížete Radziwilla a potom profesorem varšavské konservatoře. Byl Chopinovým učitelem.

Zájezdy po Německu konala pianistka *Eleonora Richterová* ze Šluknova.

Velmi mnoho bylo houslistů: *Antonín Jiránek* (Giránek)

⁴⁰ Srov. Vlad. Helfert, Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany, Za vzděláním, sv. 132, str. 97 a d.

působil v královské kapele ve Varšavě a v Drážďanech, kde zemřel roku 1781. V Gotě byl v kapele v letech 1751 až 1777 *Dismas Hataš* (Hattasch, 1724—77), vysokomýtský rodák, skladatel symfonií, písní i houslových sonát. Tamtéž odešel z Prahy jako koncertní mistr roku 1776 jiřetínský rodák *František Antonín Ernst* (1745—1805). Komponoval houslové koncerty a sepsal jednak pojednání o stavbě houslí, jednak návod ke hře na housle „Über den Bau der Violine“ a „Anweisung zum Violinspielen“.

V Drážďanech se octl *Jan Jiří Neruda* z Rosic († 1780), jenž napsal několik symfonií, houslových koncertů, trií i jiných skladeb; šest trií vyšlo roku 1763 tiskem. Skladatelem byl také houslista *František Christian Neubauer* z Hořína (1760—95), jenž získal hudební vzdělání v Praze a ve Vídni, cestoval a ke konci života žil v Hannoveru a Bückeburku; byl asi českým Němcem. Psal symfonie, kvartety, tria, mše, hymny (Na přírodu) i kantáty (o dobytí Mohuče, o vítězství nad Turky), zde užil tónomalby. Byl mozartovcem. V Německu se shledáváme ještě s jmény *Františka* a *Petra Pokorného* a j. Tam také cestoval a koncertoval *Jan N. Gayer*, narozený roku 1746. Byl žákem Václava Pichla a komposičně velmi plodný. Psal četné koncerty pro housle, flétnu, hoboje, klarinet, fagot, lesní roh, pak symfonie, sonáty, chrámové skladby i německá oratoria „Der Engel“ a „Mensch und Feind“.

Vídeň lákala umělce nejvíce. V dvorním divadle hrál berounský rodák *Štěpán Jan Klackel* (1751—88), odchovanec jesuitské koleje v Praze a v Českém Krumlově, jenž zcestoval Německo, pobyl i v Paříži a nakonec v thunovské kapele v Praze. Jako houslista komponoval rovněž koncerty a sonáty pro svůj nástroj.

Ve Vídni se usadil také český rodák, původně člen drážďanské kurfiřtské kapely *František Kreibich* (1728 až 1797). Ve Vídni působil od roku 1766, později jako člen

dvorní kapely. Měl sbírku vzácných houslí. Zachována je jedna jeho sonáta. Z mladších působil ve dvorním divadle jako člen vídeňské opery od roku 1795 *Václav Krumpholz*. Psal drobné houslové skladby a byl důvěrným přítelem Beethovenovým. Zemřel ve Vídni roku 1817.

V kapele v Johannisberku dlel *Rolff*, Švýcary, Francie, Španělsko, Itálie i Čechy hostily *Antonína Bauera*, Rusko, Portugalsko, Německo i Vídeň jeho synovce *Františka Bauera* (1748, † po roce 1796). V Bruselu žil v sedmdesátých letech houslista *Jan Theodor Brodecký*, též *Brodský*, jenž se věnoval komorní skladbě. V Pešti i jinde dosáhl velkých úspěchů *Antonín Čermák* († 1822), jenž se podřídil maďarskému prostředí a psal se *Antal György*. Jako žák Tartiniho v Padově byl znám nejprve v Praze, od roku 1774 v Londýně houslista a skladatel v emigraci *Antonín Kammel*, narozený roku 1730 v Bělčí u Křivoklátu. Zemřel před rokem 1788; komponoval četná houslová dua, sonáty, kvartety, symfonie i koncerty. Za svých cest po Evropě je vydával tiskem v Amsterdamu, Berlíně, Haagu, Londýně i Paříži. Do Itálie jej poslal na studia hrabě Valdštejn, podobně jako později i jeho žáka *Josefa Obermayera*.

Přímo cikánský život vedl pak *Jakub Scheller* (Šerer) ze Všetat (* 1755, † roku 1803 nebo 1805). Z lásky k hudbě utekl v Praze jesuitům a odešel se šumaři do Vídně a pak do Mnichova, v Mannheimu byl žákem Voglerovým, procestoval Švýcary, Itálii, Francii, stal se koncertním mistrem württemberského vévody ve Francii a po roce 1792, kdy byl bez místa, se probíjel Německem, až zemřel v bídě kdesi ve Finsku, ač patřil k největším virtuosům druhé poloviny 18. století. Obohatil houslovou techniku, ale upadal často až do hříček. V Praze komponoval suity strahovský houslista *Jindřich František Schubert*, koncerty, symfonie, serenády, tria, dua atd. koncertní mistr *Josef*

František Spor († 1802) a komorní hudbu i skladby pro violu da gamba *Matyáš Stržebský* (Stržebský, † 1807), houslista pražských kůrů a divadla. Sonáty, houslové koncerty a dua skládal také člen Milosrdných bratří, houslista a hráč na gambu, Domažličan *P. Němec* (Niemecz), narozený roku 1750, žák Josefa Haydna. Roku 1798 zhotovil pro Anglii umělé strojové varhany. V Bratislavě psal houslové koncerty člen arcibiskupské kapely, český rodák *Martin Schlesinger*.

Jako houslista a violista byl zaměstnán v kapele v Johannisberku, pak u brněnského divadla a konečně jako arcibiskupský kapelník v Olomouci skladatel houslových i violových koncertů, sonát i symfonií, rodák ze Strašic *František Götz* (* 1755). Koncertoval v Praze za korunovačnických slavností roku 1791 a 1792. Pražský rodák, violista, klavírista a komorní skladatel *František Kočvara* zemřel roku 1791 v Dublíně, kde působil v divadelním orchestru. Asi v téže době pěstoval v Praze hru na violu d'amour *František Richter* a *Jan Josef Eberle*, jenž také skládal písně. O něco starší byl jiný hráč na violu d'amour, virtuos a skladatel *Jan Krumlovský* (1719—63), jenž byl městským syndikem v Táboře a od roku 1746 s krátkou přestávkou jako instrumentalista u kurfiřtského dvora v Drážďanech. Dodnes se zachovala jeho „Parthia“ pro violu d'amour s violoncellem,⁴¹ ač skladeb pro tento nástroj bylo patrně více.

Za podpory šlechticů se hudebně vzdělal a ve výborného cellistu vyrostl *Josef Christian Smrčka*. V theorii je žákem Jana Koželuha. Byl v šlechtických a císařských službách ve Vídni a zemřel na jedné ze svých uměleckých cest v Londýně roku 1793, stár pouhých sedmadvacet let. Violoncellistou královské berlínské kapely byl v letech 1742—83 *Ignác František Mára*. Komponoval pro cello.

⁴¹ V Národní knihovně vídeňské. Autor označen Krumloffski.

Koncem století byl zaměstnán u hraběte Thuna v Praze a pak ve Vídni *Vincenc Houška* (Hauschka), cellista, jenž dosáhl úspěchů hrou nejen na svůj nástroj, nýbrž i na starší violu da bardone. Komponoval violoncellové sonáty a písně. Byl žákem Stanislava Antonína P. M. Lauba.

Violoncellisty a skladateli pro tento nástroj byli i *Antonín* a *Mikuláš Kraftovi*. Oba, otec i syn, studovali skladbu u Josefa Haydna, působili u Esterházyho a pak v Lobkovicově vídeňské kapele. Druhý patří již 19. věku. Antonín psal v posledních desetiletích 18. století violoncellové koncerty; pocházel z Rokycan (1750—1820). Mezi prvními učiteli získala pražská konservatoř cellistu *Bernarda Václava Šťastného* (Stiasny, 1760—1835), jenž rovněž komponoval pro tento nástroj. Jeho bratr *František Jan* (1764 až 1820 ?), který byl stejně jako on pražským rodákem, působil v Norimberce a v Mannheimu, kde se věnoval komorním skladbám.

Kontrabasista *Antonín Grams* byl v sedmdesátých a osmdesátých letech členem pražského divadelního orchestru, pak působil nějaký čas v salcburské kapele, až se stal v letech 1795—97 ředitelem českého vlasteneckého divadla. Jeho špatný finanční stav jej odvedl do Vídně a Esterházu. Ve Stavovském divadle byl kontrabasistou od roku 1792 *Václav Hause*, jenž byl jmenován roku 1811 profesorem právě založené pražské konservatoře, kde působil přes třicet let.

Uplatnila se též celá řada hráčů na dřevěné nástroje, především na hoboj, pak fagot, méně na klarinet nebo flétnu. Tyto umělce potkáváme opět doma i za hranicemi, ale byli většinou jen výkonnými hudebníky, bez kompozičních aspirací. Jen málo jejich jmen lze uvést mezi skladateli. Klarinetovou literaturu, která byla v té době poměrně skromná, obohatil sólovými skladbami a koncerty pro tento nástroj klarinetista *Antonín Heller*, který působil

v druhé polovině století u knížete Karla Egona Fürstenberka a arcibiskupa Antonína P. Příchovského. Několik koncertů pro fagot napsal pelhřimovský rodák, člen řádu Milosrdných bratří *Faustin Strechovský* (* 1739), který žil koncem století na Moravě. Komorní hudbu komponoval hobojista hraběte Pachtý a později vídeňské dvorní kapely *Jan Vend* (Wend) z Vinařic (* 1745).

Jinak to byla opět známá místa, kam odcházeli čeští hráči: Vídeň — hobojista *František Stadler* a *Josef Závřel*, jmenovaný *Jan Vend* a *Trimse* — a Petrohrad — hobojista *Josef Fiala* (* 1748), jenž byl i hráčem na gambu a působil ve svém rodišti v Lochovicích u Příbramě v kapele hraběnky Netolické. Vystřídal několik aristokratických kapel (öttingen-wallersteinskou, mnichovskou, salcburskou) a pobyl též ve Vídni, kde se stýkal s Mozartem. Za svých uměleckých zájezdů organisoval i kapelu knížete Orlova v Petrohradě. Vytvořil především dobře znějící koncert pro gambu, ale pokusil se i o skladby komorní, symfonie a tance. Zemřel roku 1816 v Donaueschingen ve službě knížete Fürstenberka. Kolem roku 1702—6 byli v Rusku i hobojisté *F. Kepta* a *Turek*. Konečně tři *Červenkové*, hobojisté, působili ve Vídni, Brně a roku 1798 v Rusku a pak v Berlíně.

Do Sedmihradska a Uher se dostal karlštejský rodák *Václav Schlauf*, od něhož se dochovalo několik komposic pro kapelu biskupa Batthyanyho; skončil jako obchodník. Londýn spatřil *Michala Pfeiffera* a v portugalské kapele v Lisabonu se octl už roku 1728 hobojista, blíže neznámý *Veith*. V Praze byl vynikajícím hráčem na tento nástroj *Jan Šťastný* († 1799), podobně fagotista *Tomáš Hyacint Votruba* (Wotruba, * 1747), jehož dal hrabě Pachtý, který měl panství u Mělníka, vyučit u Ignáce Drobného a jenž pak působil v pražském divadelním orchestru. *Václav Farník*, který byl kolem roku 1796 v kapele hraběte Pachtý v Praze,

stal se profesorem nově založené pražské konservatoře.

Fagotisté *Satler*, *Zelenka* a *Rauner* se dostali koncem století osmnáctého do Petrohradu, *Josef Tiller* do Paříže, jiní do Německa a do Vídně.

Jedním z nejlepších klarinetistů byl *Josef Beer* (Bär), který odešel do Francie, pobyl nějaký čas u carského dvora v Petrohradě a pak i v berlínské kapele. Zemřel roku 1811.

Basetovému rohu, odrůdě klarinetu, který byl v sedmdesátých letech novinkou, jež brzy zanikla, věnoval se *Josef Bičíště*, meškající v letech 1775—80 v Polsku († 1802). Do Vídně se dostal *František Oliva*, který byl v roce 1796 též v Rusku. V Německu žil v osmdesátých letech *Vincenc Springer*.

Hráčem na křídlovku byl *František Vondráček* (Wondráček), rodem Pražan (1717—81), jenž si získal v roce 1760 v Paříži takovou oblibu, že si jej zvolila císařovna Marie Antoinetta za učitele hudby.

Poznali jsme některé významné hráče na lesní roh. Doplňme teď ještě několik jmen. V osmdesátých letech byli ve Vídni u knížete Batthyanyho bratři *Boeckové*, *Ignác* a *Antonín*, oba rodem z Čech. Po roce 1800 vydali skladby pro lesní roh i smyčcové kvartety. Jiným skladatelem sólových skladeb i duet pro lesní roh byl *František Weisbach* z thunovského panství. Byl žákem *Jana Šindeláře* (Schindelarž), narozeného roku 1738, rovněž českého emigranta a hráče na lesní roh, jenž žil od roku 1760 v Mannheimu. Šindelář se zase vzdělal u *K. Houdka*. Jiný hráč, *Karel Lau*, rovněž původem Čech, pobýval po roce 1770 v Rusku, a to u hraběte Razumovského a knížete Potěmkina; stal se profesorem jekatěrinoslavské hudební akademie. Psal koncerty pro svůj nástroj. Stichovým žákem byl ještě *Makovecký*, jenž pořádal v osmdesátých a devadesátých letech koncerty po Německu. Psal kvartety, v nichž se zvlášť uplatňoval lesní roh.

Ostatní byli patrně jen reprodukčními umělci a působili zase jednak v Čechách v šlechtických kapelách, jako *Josef Nagel* a *Pavel Šebka* (též *Schebka*), nebo opět v cizině, na příklad *Jan Živný* ve Štuttgartu, *Sam. Reichelt* v Polsku, *Jan Pokorný*, *Kristián Frič* a tenorista *Polák* v r. 1794 v Rusku.

Mezitím již meškal na Rusi *Jan Antonín Mareš* (1719—94) z Chotěboře. Byl Hamplovým žákem z Drážďan. Z Německa odešel roku 1748 do Ruska, kde byl od roku 1752 členem orchestru dvorního divadla; pořádal též koncerty na violoncello. V letech 1751—57 cvičil loveckou hudbu hraběte Naryškina, jejímž kapelníkem se později stal. Jelikož přirozené rohy měly omezený počet tónů, sestavoval nejrozmanitější druhy nástrojů různé délky, takže pak každý z hráčů vyluzoval na svůj nástroj určitý tón. Sestavil tak celý ensemble hráčů. Je tedy zakladatelem první ruské rohové hudby. Rohy měly rozmanitou velikost, od sedmi a půl metru do sedmi a půl centimetru, a jejich tónový rozsah byl čtyři a půl oktávy. Každý z hráčů musil nastoupit se svým tónem v určité taktové době. Part jednotlivce stačilo tedy psát na jediné lince. Když Mareš roku 1789 onemocněl, stal se jeho nástupcem *Lau*, kterého jsme již jmenovali.

O rozšíření lesního rohu se v Rusku postaral již předtím *Ferdinand Kelbel*, jenž byl patrně členem carské kapely už ve dvacátých letech 18. století; v zápisech je o tom zmínka až roku 1764. Podle zpráv zdokonalil nástroj pomocí klapky; dusítka, která byla opatřena dírkami, dosahoval zvláštních zvukových efektů. Kelbel meškal i ve Vídni a v Cařihradě. Spolu s ním pracoval i jeho zeť *Henzel*, také z Čech. Tria komponovaná pro lesní rohy a housle mohla být psána i v tóninách dříve nezvyklých. V roce 1787 žil v Moskvě, jak se dovídáme ze zachovaných zpráv, harfeník *Němeček*.

Bratr skladatele Františka Habermanna, *Karel Haber-*

mann, byl významným pozounistou v Praze († 1766). Stejně i cisterciák z Mladoboleslavska *Gotthard Antonín Stolle* (1739—1814), jenž dobyt značných úspěchů u drážďanského dvora. Když byl řád zrušen, věnoval se vyučování. Složil několik koncertů a sólových skladeb pro tento nástroj.

V druhé polovině 18. století žil i český loutnista *Karel Kohout*, patrně bratr Josefa Kohouta. Pro svůj nástroj rovněž komponoval; z jeho skladeb vyšlo v Lipsku roku 1761 „Divertimento“.

Tento stručný náčrt ukazuje, že české země měly nemalý podíl na hudebním životě Evropy.

Světskou hudbu našich kantorů poznáme dále. Zmiňme se prozatím alespoň o jejich vzorech, kterými byli předklasikové i klasikové, Haydn a Mozart, ale také epigoni vídeňského stylu, kteří psali pro diletanty galantní a biedermeierovské doby. Byli jimi především dva oblíbení němečtí skladatelé: Ignaz Pleyel (1757—1831), Haydnův žák, jenž odešel nejprve do Anglie, kde měl nakladatelství a s nímž byl ve styku i J. L. Dusík, a pak do Paříže, kde prodával klavíry, a František Antonín Hoffmeister (1754—1812), skladatel a nakladatel v Lipsku, pak ve Vídni. Těžiště jejich tvorby bylo v komorní hudbě, v „brilantních“ kvartetech nebo v přístupných galantních sonátách i jiných komposicích podobného druhu. Zmiňuji se o těchto německých autorech proto, že jejich díla byla oblíbena i u nás v Čechách, zvláště díla Pleyelova. Tento autor nedošel k vytríbené sonátové formě; spíše ji jen naznačil. Dovedl dobře vyhovět měšťanskému vkusu. Spojoval líbivé myšlenky s lehkou fakturou bez banality, takže každý hráč komorní hudby se domníval, jak praví Zd. Nejedlý, „že provozuje něco lepšího, vyššího, skutečné umění“.⁴² Kvartety se dobře hrály; housle přejímaly melo-

⁴² Zd. Nejedlý, Bedřich Smetana II, str. 282, Praha 1925.

diku a autor dovedl vyhovět zpravidla i slabším hráčům violy a violoncella, protože jejich nástroje neobmyslil žádnými těžkostmi v homofonní faktuře díla.

V době, kdy se vytváří za hranicemi klasická instrumentální hudba nebo se alespoň připravuje, kdy půda pro Mozarta je již přichystána, kdy se již buržoasie účastní pasivně i aktivně hudebních produkcí, i když to vedlo mnohdy k povrchnosti a zálibě v lacinějším zboží, v té době stále ještě žijí některé šlechtické kapely na panských sídlech. Na Moravě se udržely šlechtické kapely mnohem déle než v Čechách.

V osmdesátých letech byla sice v Praze thunovská kapela, o které se ještě roku 1787 zmiňuje s pochvalou Mozart, ale koncem století měl vlastní kapelu v Praze už jen hrabě Pachta, ačkoli kapely měli dříve Nosticové, Clam-Gallasové, hrabě z Vrtby a jiní šlechtici. Kapely se přestěhovaly do Vídně a s nimi i večery komorní hudby. Vídeňské šlechtické salony mají pak vliv na životní existence celé řady hudebníků; patřil k nim i mladý Beethoven. Koncem století podporovali jak Lobkovicové, tak Kinští nebo kníže Lichnovský stejně horlivě hudební umění. Lobkovicové, jimž patřila v Čechách Roudnice, měli rovněž ve Vídni svou kapelu. U Josefa Ferdinanda z Lobkovic byl v letech 1810 až 1814 kapelníkem Antonín Vranický. Udržely se tedy kapely i v Čechách na venkově.

Ve službách hraběte Millesima ve Vilémově v čáslavském kraji působil *Matěj Sojka*; je o tom doklad z roku 1788. Byl vedoucím kuchyně, ale zároveň varhaníkem, klavíristou a houslistou. Je pěkným dokladem toho, že i panské služebnictvo bylo znalé hudby. Kromě mší psal sonáty, kvartety, koncerty i symfonie.

Na Moravě byl zejména František Antonín Magnis (1773—1848) ve Strážnici velkým milovníkem hudby. Na

zámku byly pěstovány opery, hlavně však instrumentální hudba, a to převážně italská: Salieri, Corelli, Cimarosa a jiní. Inventář strážnického zámku dokazuje, že zde bývala na programu komorní i instrumentální hudba všeho druhu. Najdeme tu Jana Václava Stamice, Gassmanna, Josefa Haydna a Mozarta právě tak jako české předklasiky Vaňhala, Jana Antonína Koželuha, Kramáře (Krommerra), Pichla, Jiřího Bendu a pod.

Hrabě Adolf Podstatský Lichtenstein († 1849) měl svou kapelu v Telči a na svém letním sídle v Lichtensteinu měl i malé operní divadlo. Podobně lze uvést i hraběnkou Friesovou ve Světlově na Slovácku.

Leckde však přesahuje působení šlechtických kapel i do 19. století, jinde se dokonce vytváří nový hudební život na zámcích, třebaže doba byla pro tento zjev příliš pokročilá. Ale to jsou již jen ojedinělé případy.

Hrabě Jindřich Haugwitz (1770—1842) vydržoval kapelu v Náměšti nad Oslavou na Moravě. Kapela patřila k největším a její repertoár svědčí podle zachovaného inventáře o dobrém uměleckém vkusu. Ředitelem orchestru byl známý Gottfried Rieger, s nímž se jako s dirigentem setkáváme v letech 1789—1804 na brněnské scéně. Rieger působil také asi v letech 1777—87 v kapele v Lenhartovech či Linharticích, která zde existovala od roku 1775 a patřila hraběti Josefu Sedlnickému z Choltic. I v Náměšti italský a německý repertoár vítězil. Caldara, Johann Sebestián Bach, Händel, Mozart a Beethoven se střídali s Graunem, Holzbauerem, Salierim i Riegrem. Také Češi Jírovec, Kramář nebo Družecký byli na programu. Haugwitz udržoval styky s Gluckem a Salierim.

Ani olomoucký arcibiskup a kardinál Antonín Theodor Colloredo (1777—1811) nestál stranou. Byl velkým ctitelem hudby, stal se protektorem olomoucké Hudební akademie a pořádal v Olomouci dvakrát týdně hudební aka-

demie nebo koncerty, a to s volným vstupem, tedy už jaksí demokratické.

Také Slezsko má svůj význam. V Johannisberku, jenž byl předměstím Javorníku, zřídil si kapelu vratislavský arcibiskup Schaafgotsch († 1795). Zde byl od roku 1769 maestrem známý Karl Dittersdorf. V Johannisberku bylo také malé divadlo, kam měla přístup i širší veřejnost. Kapela byla později z finančních důvodů značně redukována. Dirigoval zde ne jeden cizí skladatel jako host.

Ve službách vratislavského biskupa v Johannisberku dleli i tři bratři z české rodiny Batků: *Václav František Karel Batka* (* 1747) s titulem „Kammermusikus“, tenorista i fagotista; *Vít Antonín Jan Kř. Batka* (1754—1839), hobojista a flétnista, jenž se později stal komorním hudebníkem kuronského vévody v Zaháni a od roku 1815 se usadil v Praze; a třetí, nejmladší, *Antonín Jan Vavřinec Batka* (* 1759). Byl basistou, houslistou i varhaníkem ve slezském Johannisberku.

Kníže Lichnovský († 1814), který sídlil na svém zámku v Hradci u Opavy, podporoval nejen Beethovena, nýbrž i jiné skladatele, na příklad Františka Kramáře (Krommra) a Antonína Vranického.

Hudební kulturou byly známy i Rudoltice na panství hraběte Alberta Josefa z Hodic († 1778), kde se však pěstovalo výhradně umění italské.

Na Slovensku měl význam kníže Antal Grassalkovics, a to v letech osmdesátých a později. Grassalkovics, jenž pořádal v Bratislavě, tehdejším Prešpurku, pravidelné koncerty, chtěl pro sebe získat Josefa Haydna, když kníže Antonín Esterházy redukoval svou kapelu, u níž byl Haydn dirigentem.

Kromě Esterházyho a Grassalkovicsovy kapely byly v Bratislavě v druhé polovině 18. století ještě kapely hraběte Batthyanyho a Erdödyho. U Grassalkovicse působil

kratší dobu i Dittersdorf, než odešel do Vídně. Není pochyby, že koncertní činnost zde byla značná, a přece jsou o ní zachovány jen stručné zprávy; operní repertoár je naproti tomu zaznamenán bohatě.

Poznali jsme, že většina našich skladatelů doby raně klasické, ba ještě i pozdější byla ve službách aristokratických. Šlechtické feudální prostředí žádalo sice vytříbenou formu skladeb, ale umělecká pravidla byla ustálená a často stereotypní, i když to neplatí všeobecně. Občas sice dochází k průlomům do ztrnulých pravidel, neznámá to však ještě nikterak rozbití usu a odvažují se ho právě ti komponisté, kteří byli méně závislí, kteří měli více volnosti nebo kteří žili v dobrém, spíše přátelském než služebním poměru k pánovi; konečně ti, kteří docela nezapomněli v přepychovém ovzduší na svůj lidový původ. Proto reprezentuje na příklad Jan Václav Stamic, Jan Ladislav Dusík, Jiří Benda nebo Antonín Rejcha pokrokovou skupinu proti konservativnějšímu Leopoldu Koželuhovi, Pichlovi, Vaňhalovi nebo Jírovcovi.

Skladby našich emigrantů se k nám dostávaly často nepřímo, německým nebo italským prostřednictvím. Dělo se tak zpravidla prostřednictvím šlechtických kruhů. Ale v městech a na venkově podporovaly hudebnost i kapely městské, které byly ovšem spíše lidové. Jejich reprodukční úroveň se zajisté nevyrovnala šlechtickým kapelám. Přesto však nejsou bez významu. Existovaly i městské trubačské sbory, které vystupovaly při různých příležitostech a slavnostech.

Naskytá se otázka, proč v 18. století a zvláště v jeho druhé polovině opouštěli čeští hudebníci naše země. České hudební emigranty najdeme sice za hranicemi v každé době, ale nikdy v tak velkém množství, zejména pokud jde o umělce prvořadé.

Názory se různí. Když odešel císařský dvůr do Vídně a

s ním i šlechta, a sídelní město tak soustředilo hudební život, nebylo pak v českých zemích už prostě možno zaměstnat tolik hudebníků; byla příliš velká nabídka a malá poptávka. To je jeden názor.⁴³ Jiní se domnívají, že vídeňskou konkurencí a tím, že všechno aristokratické umění se stáhlo do panovnického sídla, poklesla úroveň naší hudební kultury, takže ostatní země, Francie a Itálie, měly tehdy hudební kulturu vyspělejší. Proto prý naši hudebníci toužili poznat tyto země.⁴⁴

Je jisté, že dobrých, ba výtečných hudebníků, především reprodukcích, bylo u nás v 18. století dost a ti ovšem jako výkonní umělci, toužící po slávě a úspěších za hranicemi, cestovali a později se zpravidla někde usadili. Jiní odcházeli proto, že jich bylo opravdu mnoho a na domácí půdě se těžko mohli všichni uživit. Zaměstnání skýtaly především aristokratické a dvorské kapely a orchestry divadel. Poněvadž se většina šlechty stáhla do Vídně, kde byly i dvorské kruhy, které skýtaly nemalou možnost vydělku, odcházelo mnoho našich hudebníků do sídelního města. Ostatně Vídeň nebyla považována za cizinu; byla hlavním městem Rakouska. Šlechtici posílali nadané mladé hudebníky nejen do Vídně, ale i do Itálie, která tehdy platila za nejhudebnější zemi. Nebylo divu, že potom po cizině toužili i jiní a že sama o sobě nepokojná krev umělců tím byla jen posilována. Přísloví „*exempla trahunt*“ platilo dvojnásob pro 18. století. Rozhodovaly ovšem i jiné okolnosti, poměry sociální, náboženské a politické. Tyto příčiny nebyly z posledních, neboť za hranicemi se dýchalo svobodněji. Tak odešli jedni za šlechtickým chlebem, když se ho u nás nedostávalo, jiní zatoužili po samostatnějším uplatnění v cizině a po menší závislosti. Zda se jim to podařilo, je již jiná otázka.

⁴³ P. Gradenowitz, Joh. Stamitz I., Brno 1936, str. 22.

⁴⁴ Srov. Vlad. Helfert, Jiří Benda I., Brno 1929, str. 24.

Není-li v druhé polovině 18. století u nás na českých zámcích reprodukční umění tak intenzivní jako v baroku, projeví se vlivem sociálních poměrů jinde. Hudba se pomalu dostává ze šlechtických salonů do širšího okruhu. Nesou to s sebou nové rodící se demokratické zásady a probouzející se zájem měšťanstva.

CÍRKEVNÍ HUDBA V DOBĚ KLASICISMU

Poznali jsme církevní skladatele doby brixíánské. Někteří z nich dožívají vlastně svůj věk již v další hudební éře. František Tůma umírá roku 1774, Jan Zach patrně roku 1773, oba mimo Čechy, František Xaver Brixí 1771, František Habermann až 1783, Jan Lohelius Oelschlegel 1788, Viktorín Brixí, typický pozdně barokní církevní skladatel, vyplňuje dokonce celou druhou polovinu 18. věku.

Marii Terezii vystřídal na trůně Josef II., který zasáhl svými nařízeními radikálně do církevního života. Rušení církevních svátků, nařízení o jednoduchém způsobu pohřbívání, omezování poutí a procesí, stanovení počtu svic při bohoslužbách a kontrola papežských bull, pastýřských listů i kázání vyburcovala i papeže k přímému zároku ve Vídni, který byl ovšem marný. Zjednodušená a především méně okázalá bohoslužba měla vliv i na kostelní hudbu. Dekrety Josefa II. o normálním zpěvníku místo dosavadních duchovních písní vedly k vydání „Normálních zpěvů, litaní a modliteb“ roku 1784. Ale nebyl to krok umělecký, i když revise mnoha barokních písní byla nutná. Proto také neměl ani hodnotu, ani úspěch moravský kancionál Tomáše Fryčaje, zpracovaný podle předpisů a vydaný v Brně roku 1801 s titulem „Auplná kniha duchovních písní katolických“.

Ještě radikálnější byl roku 1784 zákaz instrumentální hudby v chrámech při zpívaných bohoslužbách; mimo největší svátky připouštělo toto nařízení v kostele pouze

zpěv s doprovodem varhan. Zdá se, že dekret byl namířen proti jesuitskému řádu. Představíme-li si, s jakou nádherou byla v kostelích pěstována instrumentální hudba i přes zákazy různých řádových generálů a provinciálů, kteří také žádali, aby byla omezena, pochopíme, jaký důsledek mohl mít tento císařský zákaz. Ale není dokladů o tom, že by se nařízení dvorského dekretu vážně plnilo. Církevní skladatelé komponují mešní, nešporní i jiné kostelní skladby dál s instrumentálním doprovodem; objevil se jen malý počet mší s doprovodem varhan. Pozouny mizely v druhé polovině 18. století z církevní hudby rapidně, ale nestalo se tak patrně vlivem tohoto dekretu, nýbrž spíše působením dřívějších církevních zákroků nebo snad prostě z důvodů hudebních: neapolský způsob kompozice totiž pozounům valně nepřál, kdežto v benátském slohu jich bylo využito až nadměrně.

Škody natropila likvidace literátských sborů, která byla překotně prováděna. Uměleckou bezcitností úředních orgánů bylo zničeno množství rukopisných památek, které dnes nelze nahradit. V době, kdy byla zrušena bratrstva, bylo jich v Čechách ještě sto sedmnáct. Mnohé cenné kancionály a graduály se dostaly do soukromých rukou. Lépe bylo tam, kde byly uloženy v archivech a knihovnách. Naše země byly ochuzeny i tím, že četné památky byly odvezeny do Vídně. Jen tu a tam se našel někdo, kdo měl pochopení pro historii. Likvidací literátských sborů končí vlastně vláda duchovní písně a hudby a zřetel se obrací k hudbě světské, především také k lidové písni.

Zatím se již utvářel styl jak světské, tak církevní hudby poněkud jinak. Zmizely mnohotvárné barokní rytmy, melodie se rozvinula do širě, zaokrouhlila se a nabyla převahy. Hudba se sice nezřekla úplně polyfonie, ale omezila ji v církevní hudbě zpravidla na fugované závěry mešních částí Gloria, Credo a Hosanna. Najdeme ovšem i výjimky.

Setkali jsme se s nimi již v době brixíánské. Dědictvím této doby je také struktura a význam sborových hlasů. Klesají nejednou na harmonickou výplň a jejich vrchní hlas bývá melodicky chudý, neboť teprve housle se svými figuracemi dodávají skladbě vzletu a hrají skutečný prim. Sólová a ensemblová místa se střídají se sborovými. Zato forma bývá mnohotvárná. Větší mše mívají několik samostatných čísel v Gloria. Je to typ kantátové mše, patřící starší tradici. Vhodným příkladem může být zase Mozart ve své velké mši c moll (Köchelův seznam 427) z let 1782—83, se sedmidílným Gloria. Krátké mše zkracují liturgický text jako v době baroka, ba ještě častěji a více než dříve, a autor odříkává (zvláště v Credo) v krátkých rytmických hodnotách v barokovém štěbetavém parlandu v několika hlasech i nadále trojí, ba i čtverý text současně. Neapolská koloratura nemizí. Nejen že se jí větší církevní skladby nezříkají, ale sólové kolorатурní arie, zejména slavnostní, jsou v oblibě ještě hluboko v 19. století, obyčejně spolu s některým sólovým nástrojem. V klasické době je vystřídají spíše vytríbené arie kantabilní melodiky nejrozmanitějších forem.

Světský duch ovládá ovšem církevní hudbu čím dále tím více. Josef Haydn a Wolfgang Amadeus Mozart byli příliš velcí a známí, než aby se jejich způsob tvorby neujal. Bohatší harmonie a ráz světské klasické partitury se přenáší i sem. Melodika i rytmika se rozvíjejí volněji. Vzniká ovšem velmi mnoho skladeb a mezi nimi je i mnoho epigonských a málo hodnotných. Souvislost mezi operními a církevními ariemi je tak velká, že se operních arií, zejména Mozartových, užívá s církevními texty pro kostelní potřebu, jak to dosvědčují mnohé kostelní archivy. Také varhanní styl se mění. Jako kdysi v 17. století, dříve než byl odlišen zvláštní kompoziční sloh pro varhany a klavír, resp. cembalo, byl klavírní part veden varhanním způsobem.

bem, tak se nyní ve snaze po koncertním stylu varhanní hry přenášejí klavírní vymoženosti pasáží a běhů pravé ruky i sem. Děje se tak především v sólových mešních partiích ve formě přede hry nebo meziher, nejčastěji před *Et incarnatus*. Také varhanní koncerty se již nespokojují jen polyfonním vedením hlasů. Chromatika hraje důležitou úlohu v preludiích i jiných formách. Tu a tam zůstává ještě italský způsob delší orchestrální přede hry před *Kyrie*; s tím jsme se však shledali už v době brixíánské.

V tomto duchu komponoval Segrův žák, ředitel kůru u křižovníků a od roku 1784 u sv. Víta *Jan Antonín Koželuh*, skladatel oper a oratorií pod vlivem Gluckovým, ale hlavně Gassmannovým a Hassovým. Vliv raného klasicismu ukazují jeho četné mešní skladby i slavnostní kolorатурní italsko-neapolské arie rozmanité formy i se starším *da capo*. Recitativ z oper a oratorií přenáší i do arií. Po roce 1785 se již hlásí k Mozartovi.

Z jeho mší jsou nejdůležitější pětihlasá „*Messa solenne in D*“ s pětidílným *Gloria*, psaná ke korunovaci Leopolda II.,¹ a dále „*Missa in D solennissima*“² čtyřhlasá, jednodušeji pojatá. Pracuje s větším orchestrálním aparátem a využívá samostatněji nástrojů. *Crucifixus* — jako v předchozí skladbě — je dramatické. Dramatičnosti se nezříká ani v „*Requiem in D*“. Zato jeho dvě vánoční mše, „*Messa pastorale in D*“ a „*Missa pro Sacra nocte*“,³ mají daleko k lidovosti jiných pastorálních mší té doby. Mimo to mollové tóniny i pathos zeslabují vánoční kolorit. Slavnostní mši ke cti sv. Václava z roku 1789⁴ zahajuje autor delší orchestrální introdukcí před *Kyrie*, jak se s ní setkáváme u Italů od konce 17. století. Později mívají jeho

¹ Archiv svatovítský.

² Archiv Národního musea.

³ Tamtéž.

⁴ Archiv svatovítský.

mešní komposice základní myšlenku, která přechází z věty do věty. Píše i mše, které jsou jakýmsi kompromisem mezi chorálem a figurální skladbou. Četná díla i moteta se vyznačují určitou tvrdostí, která snad souvisí s jeho povahou. Ale jinak jsou jeho skladby formálně vybroušené. Viola v nich nebývá ještě samostatným nástrojem.

Ke Koželuhovi lze řadit mladšího *Václava Vincence Maška* (Machka), který byl od roku 1794 ředitelem kůru u sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze. Církevní hudbě se věnoval hlavně v druhé polovině svého života, když se stal pražským regenschorim. Počet jeho skladeb, které se dochovaly, je úctyhodný, asi třicet mší, více než sto různých motet, graduálií a offertorií, řada arií, pastorel, litaní atd. Je církevním skladatelem hravé melodiky, barevného lesku a kompromisu italského slohu s klasickým. Jeho kostelní hudba je prosáklá mozartismem, ať jde o jakýkoli útvar. Podává bohaté arie, jak je žádala slavnostní bohoslužba. Vypjatá kolorатурní arie „Lux illuxit“⁵ s recitativy accompagnato je snad z nejhonosnějších jeho děl; jinde se však dovede oprostít od vnější okázalé slupky koloraturního stylu, jako na příklad v prostých sborech s průvodem nástrojů. Podobně jako u Jana a Leopolda Koželuha ani zde není všude jisto, zda nejde při dochovaných skladbách v archívech (nejhojněji v Národním museu pražském) o mladšího Albína Maška, protože křestní jméno často na opisech chybí.

Proti němu *Jan Křtitel Kuchař* (1751—1829), výborný varhaník, jímž byl ostatně i Mašek, je kontrapunktikem, jenž se věnoval výhradně svému nástroji. Byl od roku 1772 varhaníkem u sv. Jindřicha a od roku 1790 na Strahově v Praze. Je rodákem z Chotče na Bydžovsku a odchovancem jezuitského gymnasia v Hradci Králové a v Jičíně. Za studií v Praze se učil hře na varhany u Segra. Varhanní

⁵ Archiv Národního musea.

koncerty, preludia, toccaty a fugy, z nichž některé byly později rozšířeny tiskem, charakterisují jednu část jeho tvorby: k druhé části patří písně na německé texty, kantáty, balety i skladby pro klavír, vesměs mozartovského typu. Překládal do němčiny italská libreta Mozartových oper a hudební pražský život měl v něm značnou oporu. Hrál i na mandolinu a harmoniku. Již dříve vydal v Praze 6 valčíků.

Segrovým žákem, a to jedním z prvních, byl *Karel Blažej Kopřiva* (1756—85). Patří ke skupině nejvyspělejších členů rodiny Kopřivů v Citolibech. Byl znamenitý kontrapunktik a využil svého umění ve varhanních i vokálních skladbách. Příkladem může být „Missa solemnis in Dis“,⁶ v níž Kyrie II. je dvojitou fugou. Ale nedodržuje vždy pravidla přesné fugy. Varhan při tom užívá koncertantně i dramaticky vzrušeně. Italský vliv je patrný, spěje jen k počátkům klasicismu. Zato harmonie je poměrně značně bohatá, ne bez chromatiky. Ale i v této slavnostní mši zní v Credo místy současně až čtverý text.

Kromě chrámových skladeb a dvanácti symfonií předklasického rázu zasluhují pozornosti — především jako Segrova žáka — jeho varhanní fugy a preludia a také osm varhanních koncertů, které jsou krásným dokladem českého hudebního myšlení této doby i poctivé skladatelské práce.⁷ Ve varhanních koncertech klade ovšem ještě důraz na bravurní techniku pravé ruky.

Neméně vyspělým skladatelem mozartovské éry byl *Václav Josef Praupner* (1744—1807), litoměřický rodák, houslista, jehož jsme už poznali jako ředitele Thunovského divadla a tvůrce scénického melodramu „Circe“, symfonií

⁶ Tamtéž.

⁷ Některé varhanní skladby vyšly v *Museum für Orgelspieler III*. V Praze vyd. i jeho 6 valčíků. Nověji v *Musica antiqua bohemica* č. 12 (některé varhanní skladby spolu s Kuchařem).

i koncertů. Jako regenschori u P. Marie Sněžné, v Týně a u křižovníků, kde byl od roku 1794 až do své smrti, napsal řadu mší, které, podobně jako i jiné církevní skladby, hlásají již novou orientaci slohovou. Dovede napsat pěkná, působivá a harmonicky poutavá místa, na příklad ve velkonočních „Responsoriích“, v nichž jde v závěrech až k archaismům (závěrečný akord bez tercie). Pro některé skladby volil pouhý doprovod varhan, na příklad v „Lauretánských litaních E dur“⁸ a pod. Snad v tom na něho působil kapelník italské pražské opery Antonín Feradini, jenž žil od roku 1748 v Praze a jehož skladby byly u nás provozovány († 1779). Uchýlil se totiž od italské módy a psal církevní skladby s průvodem varhan, po případě a capella.⁹ Je však také možno, že to způsobil dvorský dekret se zákazem instrumentální hudby v kostele. U Praupnera se jeví také odklon od italské dekorativnosti sólistických míst i od pathosu. Bez pompy a bez sól píše na příklad roku 1781 své dvojsborové „Credo solenne“ pro osm hlasů, smyčce a varhany, kdežto Václav Vincenc Mašek volil v pozdějším „Tedeum“ raději tři trubky, kotle a varhany a vypustil smyčce.¹⁰ Praupner střídá polyfonii s homofonií. I zde je snad možno spatřovat vliv Feradiniho, jenž se v pozdějších skladbách nejen vracel ke kontrapunktu a polyfonii, nýbrž dal ve svém „Stabat Mater“, které psal roku 1779 a jež bylo hned poté provedeno i v Praze, vedoucí úlohu sboru a použil i dvojsboru, především v dvojitě fuze ve finale. Ke kontrapunktu se ostatně vracel i jiný kapelník pražské opery, Ital Domenico Fischietti. Zdá se, že byli oba přesyceni přemírou sól, operního stylu.

Jiných dokladů pro jejich nápodobu u českých skladatelů však již nemáme. Nebylo ani času ohlížet se zpět.

⁸ Archiv Národního musea.

⁹ Srov. O. Kamper, Hudební Praha v XVIII. věku, str. 39.

¹⁰ V Národním museu v Praze. Praupnerovo Credo jako autograf.

Církevní skladbě se věnoval, jak jsme se již zmínili, školní komisař *František Kohl*. Zemřel roku 1832 a přežil tak značně svou dobu, neboť slohem směřoval k staršímu baroku. Kompozičně byl činný i pražský rodák *Aleš Vincenc Pařízek* (1748—1822), dominikánský theolog, od roku 1777 katecheta a učitel normální školy v Praze, pak ředitel hlavní školy v Klatovech, od roku 1790 opět v Praze a zároveň pak čestný kanovník litoměřický. Organisoval v Čechách obecné školství, vydával i pedagogický časopis a napsal řadu metodických knih. Ani J. J. Ryba si ho neopominul poslechnout jako pedagoga v Praze (1792). Psal mešní skladby, zvláště slavnostní arie, dále kantáty a symfonie. Skladby tohoto Segrova žáka byly psány v Mozartově stylu a formálně vybroušeny. Autor se přidržuje i starší da capo formy, na příklad ve vzletné basové kolorатурní arii in D „Justus ut palma“.¹¹ Některé jeho skladby byly vydány i tiskem, ale celkem se jich dochovalo méně.

Z kněží patřil do řad skladatelů *Karel Kumpošt* (Kumposcht, Cumpost, Compost, 1738—1811), žamberský rodák, děkan ve Vysokém Mýtě, který měl titul kanovníka. V pražském Národním museu je zachována řada jeho skladeb; tři mše, z toho dvě pastorální, nešpory, hojně mariánských antifon, též česká pastorela „Vstaňte, pastýřové“, dále „Responsoria pašijového týdne“, pojatá jako dialog.¹² Jeho rytmické, instrumentálně myšlené motivy přecházejí plně do vokálních partů, zvláště v pastorálních mších, takže soprán zpívá často spolu i houslové figurace. Chtěl naznačit radost a snad i vyjít vstříc lidovému vkusu, ale upadl do extrému. Jinak střídá kratší sóla, i kolorатурní, se sborovými větami. Strukturou patří na rozhraní baroku a klasicismu.

Nástupcem Fr. X. Brixiho u sv. Víta se stal roku 1771

¹¹ V archivu nepomuckém i jinde.

¹² Většina Kumpošťových skladeb, též pastorálních, v Národním museu v Praze. Responsoria v Ústí nad Orlicí.

Stanislav Antonín Petr Maria Laube (narozen roku 1718 v Mostě, zemřel roku 1784 v Praze). Po studiích v Chomutově se objevil v Praze roku 1750 jako tenorista a houslista, stal se na nějaký čas regenschorim u sv. Havla na Starém Městě a konečně přešel k metropolitní katedrále. V četných pražských kostelích, ale i na českém venkově a též na Moravě najdeme jeho chrámové skladby, jež odpovídají stylu doby. Jeho pastorální „Dormi o Jesule“¹³ by mohlo být, bez textu, skoro menuetem některé symfonie z počátku klasicismu. O jeho divadelní tvořivosti i světských skladbách byla již zmínka.

Hojně byly na našich kůrech rozšířeny církevní skladby (především mše) kněze řádu servitů *Kajetána Vogla* († 1794), jenž odešel roku 1763 studovat k jesuitům do Vratislavi a po ukončení hudebního vzdělání dosáhl ředitelství kůru. Vrátil se do Prahy a pokračoval ve studiích kontrapunktu u Habermanna. Řídil kůr u sv. Michala na Starém Městě. Když byl řád zrušen, stal se německým kazatelem u Nejsv. Trojice v Praze. K jubileu pražského arcibiskupa P. Přichovského napsal velkou slavnostní mši a Tedeum (1781); jinak jsou jeho kompozice málo zajímavé. Přiklonil se k novému stylu církevní tvorby, jež se u něho stala eklektickou a nevýraznou. Psal i koncerty pro lesní roh, hoboj, flétnu i klarinet, klavírní kvartety a německou operetu. Byl to český Němec.

Mladší věkem, ale slohově v podstatě starší byl královéhradecký ředitel kůru *František Volkert* či *Folkert* (1767 až 1831). Dochovány jsou jeho mše, offertoria, antifony mariánské i responsoria. Jeho pastorální „Missa in D pro Festo Nativitate Domini“ je značně barokní, jak dokazují triolové grupetti, sekvence, mollové tóniny i závěry. Druhá vánoční mše „Missa in D Pastoralis“¹⁴ je patrně poz-

¹³ Křížovnický archiv.

¹⁴ Obě mše v Národním museu v Praze.

dější, klasicismus se v ní už jeví zřetelněji. „Responsoria pro pašijový týden“ jsou zase dialogická. Ale v basových sólech je tu Volkert ještě v zajetí ariosního stylu barokových komických oper.¹⁵

Jiným pozdně barokním komponistou byl *Jan Prácheňský*, varhaník a hraběcí učitel v Litomyšli v druhé polovině 18. století. Známe řadu jeho litanií, též svatojanských mší, motet a pastorel; věnoval se i oratoriu. Spíše ještě baroku než klasicismu náleží v mešních skladbách i *Josef Biza* a také *Fr. Hochmann* ve vánočních mešních komposicích i českých pastorelách, ač vznikly koncem tohoto století.¹⁶

Velmi plodný byl *Emanuel Faulhaber* z Vilémova u Haber (1772—1835). V Lounech, kde zemřel, byl od roku 1791. Vyučil se v Drážďanech nástrojařství a vyráběl klarinety a klavíry. Napsal řadu mší i offertorií, jež zaplavily naše kůry v Praze i na venkově. Je už zcela odchovancem mozartovské doby a v církevní hudbě lze s ním snad nejlépe srovnat Václava Vincence Maška. Jeho Benedictus jsou již klasické adagiové věty a mají ráz volných mozartovských sonátových vět. Melodika je někde i romantického charakteru a sentimentální. Typické je jeho offertorium „Domine, salva nos“ (Pane, zachovej nás),¹⁷ kde líčí bouři na moři v barvitě instrumentaci, zvukomalebně pestřejší harmonií a nezbytným zmenšeným septakordem, dialoguje, užívá čtyř lesních rohů dvojího ladění a k zvýšení bouřného efektu vedle tympanů i velkého bubnu. Častá klarinetová sóla u klarinetisty nepřekvapují, ač jsou svým rázem i známkou romantismu.

Věnoval se nemálo i světské hudbě. Psal komorní díla, sonáty, koncerty pro klarinet i taneční skladby. Ve svém

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ Zmíněné skladby rovněž v Národním museu.

¹⁷ Archiv kostela v Příbrami.

eklekticismu se snaží zachytit Haydna i Mozarta, ale zůstává často plochý, jeho invenční obzor je nevelký. V církevní hudbě si vedl lépe, stejně i v instrumentaci, která bývá v koncertech a symfoniích všední. K smyčcům přistupují jen dva klarinety nebo hoboje a dva lesní rohy. Formálně klasicismu nedosáhl; je pouze dobrým eklektikem.

S nemenším západem pěstovali církevní hudbu i naši emigranti. Četné skladby *Jana Křtitele Vaňhala*, jeho mše, arie, offertoria, litanie, rekviem i Stabat Mater byly tehdy dobře známy na našich kůrech, které byly jimi někdy až zaplaveny. Napsal i oratorium. Skladby jsou běžné struktury, ale „mozartismus“ z nich číší již důrazně. „Stabat Mater“¹⁸ se zaokrouhlenými arioso, která znějí příjemně, až sladce, podobá se v úvodě počátku Pergolesiho stejnojmenného díla v úvodních jímavých průtazích i v závěrečné fuze, i když se autor ještě místy pohybuje v některých barokních manýrách. Přechod z baroka je zřejmý i v jeho „Missa pastoralis in G“, v níž pracuje ještě sekvencemi a brixíánsky kratšími frázemi, kde se ozvou i lidové motivky (na př. v Dona nobis).¹⁹ Celkem jej lze i v této skladbě charakterisovat jako líbivého skladatele.

Také vídeňský emigrant *František Kramář* (Krommer) se pokusil o mešní i jiné církevní formy; tato jeho produkce je však podružná vzhledem k bohaté tvorbě komorní a instrumentální vůbec.

Nemálo se věnoval církevním skladbám *Josef Mysliveček*. Jako opernímu a oratornímu skladateli byly mu nejbližší především kostelní arie. I ony mají všechny vlastnosti jeho dramaticko-oratorní tvorby; setkáme se v nich s italskou koloraturou, která má — jako u Jana Koželuha —

¹⁸ Archiv kostela v Loretě v Praze.

¹⁹ Universitní knihovna v Praze.

ušlechtilou melodickou linií, předpovídající Mozarta a neapolské „da capo“. Mysliveček navazoval tu patrně na Josefa Brenntnera, jehož skladby v mládí slýchal a provozoval.

Myslivečkovy arie byly u nás velmi oblíbeny. Zato se k nám nedostaly nebo jen zřídka se na katolických kůrech objevily kostelní skladby *Jiřího Bendy*, jenž se stal protestantem a psal v Gotě na popud Fridricha II. Komponoval mše, pašije, Salve Regina i jiné vložky i oratoria, hlavně ovšem čtyři ročníky chrámových kantát pro protestantský kůr.

Ve Štuttgartu se věnoval církevní hudbě též *František Antonín Rössler-Rosetti*. U nás byl celkem na kůrech neznám. Rovněž církevní skladby *Václava Pichla*, jeho mše, četná moteta a pod., nebyly u nás tak známy jako skladby jiných českých předklasiků žijících ve Vídni. Zato se dostaly jeho dva autografy do Bologne („Magnificat à 8 voci“ a „Pastorale à 8 voci con 2 Org.“).

Jírovcovy mše, je jich asi dvacet, i jiné skladby pro kostel byly opisovány i na venkově. Ale ani Jírovec se neodchyloval od běžného způsobu komposice. Skladby nepůsobily při reprodukci zvláštní potíže, a tak je znali všude. Uveďme alespoň jeho práce „Missa solemnis in F“ a velké „Tedeum“.²⁰ Ve mši střídá zase po starším způsobu kratší sólové fráze se sborem — toho se konečně nezřekl ani Mozart — a celé Benedictus přiděluje jako sólo jednomu hlasu. Není zde však již jednotná figurace přes celé oddíly a melodika je mozartovská, zvláště Benedictus. V Tedeum zpracovává jednotlivé oddíly skoro samostatně.

Také *Leopold Antonín Koželuh* psal mše, arie i různé vložky chrámové. Skladby jsou v podstatě italského slohu s patrným vlivem raného klasicismu. Protože na opisech nebývají udána křestní jména, jak již bylo řečeno, je třeba

²⁰ Tamtéž.

velmi pozorně zkoumat skladby, zda patří Janu či Leopoldu Koželuhovi. U obou se vyskytují kolorатурní arie neapolského vzoru.

Pavla Vranického lze již zařadit mezi klasiky církevní hudby. Mozartovský tón s bohatšími modulacemi i častější chromatikou jeví někde už i nádech romantismu. Dobrým příkladem jeho skladeb může být „Missa virtuosa“ pro čtyři koncertní hlasy a malý orchestr.²¹ Přenáší vymoženosti světské instrumentální hudby i na půdu kostela. Celkem má však obvyklou koloraturu jen čtyřdílné Gloria v některých částech a pak sólové Benedictus, ač se titul mše zdá nasvědčovat zvláštní koncertantní práci. Homofonní věty jsou doplňovány bohatšími závěrečnými fugami.

Ani na Moravě se v církevní hudbě nejeví proti Čechám odchylky. Působí zde však skladatelé, kteří se jen zřídka dostávají na kůry českých kostelů; zůstávají většinou známí jen Moravě. Skladateli toho druhu jsou *Peregrinus Gravani* (1732—1815) a *Jan Brixides*. První se narodil v Jaroměřicích a pocházel z rodu, jehož členové za hraběte J. A. Questenberka účastnili se jako zpěváci jaroměřických operních představení. Jeho matka byla učitelkou dcerou. Kantoři v té době přímo srší hudebností a rozdávají svému okolí nejlepší plody svého umění. Gravani se stal ředitelem kůru u sv. Jakuba v Brně. Jeho skladeb bude o málo méně než sto; nepřekvapuje nás tedy, že bychom mohli zase vyjmenovat všechny druhy církevní hudby od prostších motet až po mešní skladby. Gravani patří již k českému ranému klasicismu a mozartismu.

O Brixidovi víme pouze, že byl kolem roku 1756 varhaníkem u sv. Tomáše v Brně. Jeho církevní skladby různého druhu, jak je zaznamenává rajhradský inventář, byly známy již před rokem 1771, tedy ještě v době pozdního baroka.

²¹ V Národním museu v Praze.

Také brněnský rodák *František Lauska* nepřináší v církevní tvorbě celkem nic zvláště pozoruhodného. Je už mozartovcem; nevyhýbá se koloratuře, pracuje homofonně a mešní texty zkracuje obvyklým způsobem.

Není divu, že Václav Vincenc Mašek, Jan A. Koželuh, Jan Kř. Kuchař i jiný byli Mozartovi tak blízcí. Docházeli na Bertramku k Duškovým a měli přímé nebo nepřímé styky s autorem „Figara“ a „Dona Giovanniho“. Připojil se k nim i kapelník Jan Josef Strobach, jenž si získal především zásluhu o výtečné provedení pražské premiéry „Figarovy svatby“.

Bylo již řečeno, že řádoví kněží se zasloužili značnou měrou o chrámovou hudbu jako ředitelé klášterních kůrů a ovšem též jako komponisté. Není účelem této studie, abychom sledovali podrobně všechny hudebníky, jichž se vyskytlo tolik v 18. století. Nejde nám tak o reprodukční umění a jeho představitele, jako především o skladatele. Proto se omezíme na ty varhaníky a ředitele kůru, kteří komponovali hudbu jak duchovní, tak světskou a zařadili se tím — alespoň podle dochovaných zpráv — činně mezi skladatele.

O církevní hudbu se staraly všechny řády velmi zdatně. Při jménech jednotlivých ředitelů kůrů se připomíná v dominikánském řádu kostel sv. Jiljí v Praze a kostel v Jihlavě, na Moravě jejich klášterní kostely v Brně a v Olomouci. Z dominikánů byl znám ne snad jako regenschori, ale jako skladatel světských komposic profesor pražské university, poděbradský rodák *Gottfried Josef Beck* (1722—87), řádový provinciál. Vynikl prý zvláště symfonií z roku 1786, kterou, tak jako jiné jeho skladby, dnes již neznáme.

Často se z dochovaných zpráv dovídáme o minoritech u sv. Jakuba v Praze a v Kadani. Lze jmenovat alespoň *Metoda Kreibicha* (1750—1814) z Wartenbergu, od roku 1777 ředitele kůru u sv. Jakuba. Zůstavil velkou sbírku

hudebnin, v níž je však jen jediná skladba s jeho jménem.

Dobře byli zastoupeni benediktini; patřil jim klášter břevnovský, emauzský, sázavský, přeštický, kladrubský, rajhradský na Moravě a j. V Praze v Emauzích řídil kůr mnoho let dobrušský rodák *Augustin Šenkýř*, varhaník, houslista i hráč na gambu, o němž již byla zmínka. V klášteře sázavském působil od roku 1774 *Josef Javůrek* (1741—1829), jenž žil pak od roku 1781 v Benešově; psal houslové sonáty a církevní skladby. V Rajhradě byl ředitelem kůru benediktin *Maurus Habelhauer* (1746—99), vlastním křestním jménem Josef František, velmi plodný skladatel, od něhož je dochováno přes čtyřicet mší kromě rozmanitých motet, litaní, nešpor a p. Komponoval i symfonie a koncert pro anglický roh.

Do řádu Milosrdných bratří v Praze vstoupil *František Fismann* (Fissmann) ze St. Sedliště u Tachova (1723—74). Odešel do Vídně a byl žákem Františka Tůmy. Proslul nejen jako ředitel kůru, ale také jako cembalista a skladatel. Přičinil se o rozkvět církevní hudby v řádu. Byl patrně Němec jako Habelhauer. Členem řádu a pak převorem v Prostějově byl *Werner Hymber*, narozený roku 1734 v Jesenicích u Žatce. Psal se též Heymberger a působil zprvu jako ředitel kůru ve Vídni, od roku 1796 v Kuksu. V augustiniánském archivu v Brně je zachován opis jeho „Missa solemnis“ z roku 1772. Kromě církevních skladeb komponoval i symfonie a houslové koncerty. Ve Vídni a ve Štýrském Hradci zůstal člen tohoto řádu *Abund Mikyš* z Domažlic (1723—82), žák Josefa Haydna. Žákem téhož klasika byl opět Milosrdný bratr *Blažej Smrček*, rodák z Nového Města nad Metují (* 1756), jenž komponoval ve Vídni koncerty a symfonie i církevní hudbu. Premonstráti měli v Praze především strahovský klášter a pak kostel sv. Benedikta na Starém Městě. Zde se vystřídalo mnoho dobrých varhaníků a dirigentů. Chránovým skladbám

i serenádám a tancům se věnoval koncem 18. století strahovský *František X. Expedít Čech* (Czech) z Hořic, jenž působil ke konci života v Milevsku († 1808). Podobně komponoval suity a variace pro violoncello regenschori u sv. Benedikta *Emerich Václav Petřík* (1727—98). Na Strahově se setkáváme s *Janem Zlatoústým Nerudou* (1705—63), s varhaníkem staršího období, jenž byl především dobrý houslista. Dovídáme se také o činnosti v premonstrátských klášteřích v Teplé, v Hradišti u Olomouce a jinde.

Známým skladatelem církevní hudby a varhaníkem byl augustinián *Kajetán Mara*, původně Antonín Václav Karel (1719—90). Pocházel z Německého (Havlíčкова) Brodu, kde vedl kůr, a později se stal regenschorim v Praze u sv. Václava na Novém Městě. V Brně u augustiniánů komponoval mše, nešpory a responsoria *Josef Marek* (1748—1806) z Krásnic u Pardubic, řeholním jménem Paulus Augustinianus.

Zvláště Plasy, Osek, Vyšší Brod, Zlatá Koruna, Žďár a Velehrad zaznamenávají jména, známá na kůrech cisterciáckých kostelů. Mnoho mnichů se ocitá i mimo vlast, na příklad *Ludvík Šlechta* (Schlechta), jenž proslul jako varhaník a skladatel preludií, fug i varhanních koncertů. Tento český rodák dlel roku 1785 v klášteře poblíž Lince.

Rovněž laických ředitelů kůru je mnoho. Uvedme jen ty nejdůležitější. Z počátku 18. století se objevuje jméno doktora práv a universitního profesora *Jana Adama Besneckra*, který hrál výborně na varhany u křižovníků v Praze a napsal četné kostelní skladby; zachovala se jich však jen nepatrná část. Již ze čtyřicátých a padesátých let tohoto věku pochází mnoho oratorií od varhaníka v Loretě a u uršulinek *Antonína Mořice Taubnera*, který byl také ředitelem kůru na Hradčanech; komponoval i jiné církevní skladby. V Loretě a předtím u sv. Mikuláše na Starém

Městě hrál výborný varhaník, skladatel varhanních fug a preludií *Emanuel Vraždil* (Vraždil, 1714—68). Zvláště třeba ještě vzpomenout *Josefa Strobacha* († 1794), houslistu u sv. Kříže na Starém Městě, od roku 1765 v klášteře u paulánských, u sv. Havla, sv. Václava a konečně od roku 1775 ředitele kůru u sv. Mikuláše na Malé Straně a spolu ředitele operního orchestru.

V Praze i mimo Prahu nacházíme varhaníky a ředitele kůrů z řad Segrových žáků. Byl jím *Josef Prokop* († 1800), varhaník u sv. Mikuláše a Tomáše, skladatel preludií a toccat; *František Schmid* († 1809) u sv. Štěpána a Ignáce; *Bartoloměj Votava* (Wotawa, † 1787), varhaník v Třeboni, žák i zeť Segrův, jenž obohacoval varhanní literaturu opět toccatami, preludii i fugami a komponoval pro chrám. U Segra se učil také *Josef Vrabec*, člen rozvětvené hudební rodiny, z níž *Antonín Vrabec*, v roce 1767 školní pomocník a pak kontribuční úředník, komponoval houslové sonáty a koncerty. *Josef Vrabec* byl skladatelem kostelních arií, mší, offertorií atd. a do roku 1815 varhaníkem v Českém Brodě. Jeho žákem byl *Josef Skydánek* z Mělníka, ředitel kůru v Mělníku a pak v Lounech. Psal sonáty pro klavír i jiné komposice. Také plzeňský rodák *Josef Vuršer* (Wur-scher) měl příležitost vzdělat se u Segra spolu se svým spolužákem J. Kuchařem. Ve svém rodišti byl varhaníkem ještě v roce 1796. Mlád zemřel roku 1803 pražský varhaník u sv. Jindřicha, P. Marie Sněžné a u křižovníků, skladatel varhanních preludií a koncertů *Antonín Čermák* (Czermák). Praha znala z chrámových skladeb i produkcí také *Jana Františka Kučeru*, dirigenta a varhaníka u sv. Petra, Jindřicha i Havla. Byl houslistou a členem orchestru pražské opery. Žil v letech 1745 (?)—1836.

Řediteli kůru byli v Praze i členové rodiny Batků, která dala české hudbě především houslisty. *Martin Jan Nepomuk Batka* (1744—79) nastoupil v pražských kostelích po

svém otci v roce 1763. Jeho otec *Vavřinec Batka* (1705—59), původně kantor na Budějovicku, byl od roku 1742 ředitelem kůru u sv. Martina, Kateřiny a Karla Boromejského v Praze. Houslista pražského divadelního orchestru *Michal Antonín Batka* (* 1752) byl strahovským regenschorim. Celá rodina byla hudební. Tři bratry Batky jsme poznali v Johannisberku.

Z mimopražských skladatelů církevní hudby vzpomeneme v Litoměřicích kolem roku 1756 *Václava Sojovského*. Dlabač ve svém *Künstlerlexikonu* chválí jeho šest postních mší s průvodem varhan a Tedeum. Podobně doporučuje mše pro ostatní neděle známého *Františka Posselta*, jež byly podle Dlabače komponovány „v pravém církevním slohu“. Dlabač rozumí pravým kostelním stylem kontrapunktický způsob vedení hlasů. Jakub Jan Ryba věnoval totiž strahovskému Dlabačovi roku 1802 tři mše taktéž vážného slohu, v nichž se zpěvní hlasy, podporované smyčci, rovněž kontrapunkticky prolínají, a nazval je „*Missae serio stylo ecclesiasticoque*“. Dlabač tedy patrně nepřestal nikdy považovat tento způsob církevní kompozice za jediné pravý a správný.

Z moravských varhaníků možno uvést již z druhého barokního období *Antonína Bernkopfa* u sv. Mořice v Kroměříži. Věnoval se kompozici světské hudby a suit. Působil zde v letech 1703—31. Z mladších sem patří *Francesco Carlo Müller* (Miller, též Myller), varhaník ve Vyškově a pak ředitel kůru u sv. Mořice v Olomouci. Žil v letech 1729—1803. Morava znala jeho pastorální i jiné mše a skladby. Mísí se u něho barok s novým rodícím se obdobím. Jeho nástupcem byl *Vilém Hybl* (kolem 1751—1824). Ve Vyškově komponoval též varhaník *Ignác Bomba* († 1818). *Václav Vrabec* († 1757), otec jmenovaného Antonína a Josefa, zasvěcoval do hudebního umění *Gottharda Pokorného* z Českého Brodu (1733—1802), jenž se po cestách v cizině

usadil v Brně jako regenschori u sv. Petra. Byl výborný houslista a klavírista; i Mozart jej chválil. Kromě mší, litanií a nešpor psal i houslové koncerty a suity pro klavír.

I mezi varhaníky byli četní emigranti. V klášteře v Lambachu v rakouských zemích byl varhaníkem skladatel *Reidinger* (žil ještě roku 1794); z Českého Brodu pocházel *Antonín Oppel*, jenž se vyučil hudbě u svého strýce *Josefa Vrabce*, u něhož byl nějaký čas učitelským pomocníkem. Odešel pak do Uher, kde meškal ještě v roce 1808. Psal kostelní arie a vložky. V Pasově žil kolem roku 1795 český rodák *Ignác Seidel*. Varhaníka a houslistu *Pichlera* najdeme v roce 1788 jako dirigenta v Benátkách v chrámu St. Giorgio Maggiore a *Josefa Pokorného* kolem roku 1789 jako varhaníka a dirigenta ve Francii. Jeho zásluhy uznával a chválil Pichl.

Bylo ovšem i mnoho jiných varhaníků technicky dobře vyškolených: *Ignác Nitsche* v Emauzích a ještě v roce 1796 u sv. Štěpána, jenž komponoval mše, nešpory i jiné skladby; *Jan Ignác Wolf* (1716—91), varhaník u sv. Víta a na Strahově, skladatel varhanních preludií, fug, nešpor a pod.

I hudebníci, zejména sólisté, přispívali k lesku slavných bohoslužeb. Na kůrech hráli mnozí z těch, o kterých již byla zmínka při jiné příležitosti. Jako výborné houslisty třeba ještě uvést alespoň *Josefa Javůrka* z Ledče (1752 až 1805), jenž se pokusil také o komposici houslových koncertů, sonát a trií, dnes neznámých, a *Václava Krále* (1756 až 1824) z Chýnova, který se usadil v Praze od roku 1771 a hrával zvláště u sv. Víta. Jeho koncerty a sonáty se rovněž nezachovaly. Dvorské nařízení z roku 1784 zbavilo zákazem instrumentální hry v kostelích i mnoho hudebníků jejich obživy.

Na hudebním životě se podílely ovšem i kostelní sbory a především sólisté, kteří zaujímali v 18. století významné místo na kůrech. Poznali jsme, že arie byly velmi oblíbeny,

že sólových partií přibývalo v mešních komposicích i v prokomponovaných nešporách. V záznamech snad všech pražských kostelů i kostelů jiných větších měst najdeme výborné tenoristy a basisty, kdežto diskant a alt zastupují zprvu jen hoši, kteří zde získávají hudební průpravu. Z nich pak zpravidla vyrůstají budoucí zpěváci, varhaníci a ředitelé kůrů. Velké většině hochů se dostalo vzdělání v jezuitských kolejích, kde účinkovali při častých hudebních dramatických produkcích a oratoriích. I mnozí zpěváci odešli do ciziny, do Vídně, do Vratislavi, do Pasova a pod., kde jim kynula skvělejší budoucnost. Splynuli tu s německým prostředím. Našel se jen jediný známý tenorista jménem *Polák* — křestní jméno *Dlabač* neuvádí —, v letech sedmdesátých ředitel kůru u sv. Havla v Praze, jehož hlas obdivovali i Italové a který odmítl nabídku, aby šel jako zpěvák do Drážďan. Zůstal Praze věrný.

Jestliže sledujeme vývoj církevní hudby u nás v druhé polovině 18. století, docházíme k poznatku, že František X. Bixi a někteří jeho následovníci dali své hudbě lidový základ četnými nápěvky buď přímo převzatými z lidového prostředí, nebo napodobenými. Objevily se laškovné, vtipné tóny scherzanda, rokokové ozdůbky a nejednou i rozpustile nevázaná hravost. Pokračující raný klasicismus nedělá přervu, jen uhlazuje, formuje v melodii i rytmech. Jakmile se dva hlavní zástupci nového směru vypořádali v synthese s předchozí dobou, byl dán i nový styl církevní hudbě. Ani u nich se to neobešlo bez výstřelků, vzpomeňme jen Josefa Haydna. Ráz světské hudby se přenesl plně i na kůr. Časem se však v komposici ustálily až příliš zobecnělé a pohodlné manýry a napodobováním typických znaků, nazveme je „loci communes“, vzniklo velké množství církevních komposic od Haydnových a Mozartových epigonů, kteří ovšem svých vzorů nedosáhli. Skladby pro slavnostnější příležitosti bývají někdy

dobré; běžné skladby, především krátké mše, jsou většinou podprůměrné nebo bezcenné. Je však nesporné, že leckterá skladba, která časem zapadla, by zasloužila, aby byla rehabilitována.

Předmozartovské tóny se u nás ozývaly na kůrech často i v skladbách cizích autorů, kteří měli nemalý vliv na české kompozice. Na našich kůrech byl znám především Karl Dittersdorf, jenž si dovedl nejednou jásavě zalaškovat a jehož slavnostní „Regina coeli“ s dvěma kolorатурními trylkujícími sólovými soprány bylo v Čechách hojně rozšířeno. Zmínky si zaslouhuje i Michael Haydn, jehož skladby jsou kompromisem mezi vážnými i výstřednějšími tóny, a také abbé Georg Josef Vogler, oblíbený církevní autor.

Obliba italských arií i mešních skladeb na kůrech neumírá. Hudba Hassova, Galuppiho, Pergolesiho, Paesiella, Sartiho, Sacchiniho, Feradiniho, Salieriho i Righiniho se šíří opisy, které pořizují na venkově hlavně kantoři. Koncem století je u nás hojně zastoupen i Antonio Cartellieri (1772—1807), původem z Gdanska, jenž studoval u Salieriho ve Vídni a byl kapelníkem u knížete Josefa Lobkovice. Italismy a klasicismus se u něho snoubí s povrchní lesklou pompou a líbivostí. Znala jej i Morava. Podobným oblíbeným zjevem byl Ital Vincenzo Righini (1756—1812), jež povolal roku 1780 Josef II. do Vídne jako učitele zpěvu arcivévodkyně Alžběty a ředitele vídeňské buffy. Po sedmi letech odešel Righini do Mohuče a pak k Fridrichu Vilému II. jako kapelník dvorní opery. Jeho kostelní skladby, zejména mše, šířily se u nás velmi rychle; také jeho oratoria nebyla v Čechách neznáma.

Na Slovensku se hlásily tytéž vlivy. Mile nás překvapuje, že se tu v kostelních archivech shledáváme s týmiž českými jmény předklasiků i klasiků, s Františkem X. Bríxim, Janem Vaňhalem, Janem Antonínem Koželuhem,

Vincencem Maškem, později v 19. století i s Janem Augustinem Vitáskem, s Dominikem i Františkem Škroupem, Aloisem Jelenem a jinými. Klasicismus blízké Vídně tím více působí a Karl Dittersdorf, Josef i Michael Haydn, Mozart i Beethoven jsou zde na repertoáru. Ale Slovensko má i vlastní skladatele, z nichž někteří mohli být uvedeni již dříve. Většinou však patří druhé polovině 18. století a poslednímu období baroka: banskobystrický *Antonín Julius Hiray*, původně městský trubač, košický *František Zomb* a v Jasově od roku 1758 působící *Ignác Bross*. I amatérští hudebníci se věnovali kompozici duchovních děl, na příklad soudní úředník v Banské Štiavnici *František Hrdina*, který skládal arie a mše. Jeho „Missa ruralis“ je psána dokonce pro dva hlasy, dvoje housle a dvě cembala.²² Amatérem v komponování byl také klavírista a učitel hudby v Bratislavě *František Riegler*, jenž harmonisoval slovenské duchovní písně.

V druhé polovině 18. století skládal pastorely žilinský františkán *Edmund Pascha*, nejednou formou dialogu: „Harmonia pastoralis“, „Prosa pastoralis“. Slovenské pastorely jsou našim velmi blízké. Z kněží se věnovali církevní hudbě také premonstrát *Eugen Jančík* (1752 až 1808), ředitel kůru v Jasově a na Trenčínsku děkan *Vavrik*. Slovenské i latinské mešní kompozici se věnoval františkán *Paulín Bajan* (1721–92), který psal a upravoval pro františkánské kostely mše i jiné vícehlasé skladby pro jeden až dva hlasy s generálním basem. Je zřejmé, že jeho úpravy měly sloužit k praktické potřebě pro menší kůry.

Pro srozumitelnost textů interpoloval pro lid vánoční zpěvy českým textem, jakýmsi výkladem. A jako naši barokní skladatelé, volí i on pro tříkrálovou pastorelu formu dialogu: anděl ukazuje hvězdu, mágové se vyptávají na

²² Srov. K. Hudec, Vývin hudobnej kultúry na Slovensku, str. 44, Bratislava 1949. Archiv kůru v Banské Štiavnici.

cestu; vzájemné rozmluvy sólistů i sboru jsou latinské, i v lidové řeči. V textu je zde obdoba se Šimonem Brixim. Jeho „*Promptuarium Hebdomadae Sanctae*“ obsahuje pašije, impropéria, lamentace i plankty P. Marie. Skládal též duchovní písně a je zachováno několik sborníků, kterým se vytýkalo, že melodie písní jsou značně světské. Skutečně sem byly přejaty některé nápěvy přímo ze světských písní.

Nastává zřejmě úpadek zpěvnosti, zvláště na venkově, neboť kostely nemají dosti zpěváků. Svědčí o tom již úpravy Bajanovy. Františkán a bratislavský varhaník *Gaudentius Dettelbach* (1739—1818) vydal roku 1770 v Bratislavě „*Missale romanum Mariano-Seraphicum*“, sbírku padesáti osmi jednohlasých mší a čtyř rekvií. Tato sbírka je jednak zřejmým přechodem od polyfonie k naprosté homofonii, ale i důkazem, že kostelnímu zpěvu nezbývá než se uchýlit k jednohlasu. Patrně také pod vlivem této sbírky vydal roku 1778 jiný františkán a bratislavský varhaník *Gerard Hruza* sborník jednohlasých mší a offertorií s generálním basem, určený pro řádový kůr.

V Bratislavě organisoval hudbu koncem 18. a v prvních třech desetiletích příštího století Moravan *Heinrich Klein* (1756—1832), patrně německé národnosti. Byl v Bratislavě učitelem hudby v ústavu šlechtičen a na normální škole; žáky tohoto výborného pedagoga byli na příklad maďarský skladatel Ferenc Erkel a bratislavský dirigent Josef Kumlik. Založil v Bratislavě roku 1817 spolek umělců, *Verein der Pressburger Freyen Künstler und Sprachlehrer*. Klein komponoval mše, Tedeum a j., také německé písně, klavírní skladby a kantáty k oslavě rakouského panovnického dvora. S hlediska církevní hudby by nás zajímala jeho práce „*Die verbesserte Kirchenmusik, oder Sammlung von zweckmässigen Kirchenmusikalien*“; zůstala však v rukopise, který je dnes neznám.

Z evangelických kantorů této doby připomeňme *Adama Škultétiho* (1748—1803), autora arií a kancionálu „Melodyatura aneb Partytura to jest: kniha hlasozpěvů, obsahující v sobě nůty všech písní duchovních, které se ve velkém kancionáli a evangelitském funebrali nalézají...“, který je roku 1798 z mnohých chorálních knih bedlivě přepsal. O terminologii theoretického úvodu bude zmínka v další kapitole.

Zploštění a celkem snadný způsob napodobování při kompozici přinesly církevní hudbě nový úpadek. Přivodila jej především Vídeň počátkem 19. století, když vynesla Antonína Diabelliho (1781—1858), žáka Michala Haydna, který je u nás dosud znám instruktivními klavírními skladbami, a řemeslného, ale tenkrát i u nás velmi oblíbeného Johanna Schiedermayera (1779—1840), ředitele kůru lineckého dómu. Povrchnost a taneční ráz skladeb jde až k výstřelkům, a přece našli se napodobitelé i u nás. To již přecházíme do dalších let, která se našim úvahám vymykají. První desetiletí 19. věku dala nám ovšem i díla hodnotná: skladby *Tomáškovy*, zvláště „Korunovační mši“ složenou ke korunovaci Ferdinanda V. v Praze roku 1836, velké „Requiem“ a pod., a komposice *Vitáskovy*. Také skladatelé *Václav Emanuel Horák* (1800—71) a *Robert Führer* (1807—61) přinesli hodnotné věci, ač u druhého najdeme i mnoho práce ledabylé.

XIV

ČEŠTÍ KANTOŘI DRUHÉ POLOVINY 18. STOLETÍ

Obraz církevní a světské hudby by nebyl úplný, kdybychom nevzpomněli i venkova, kde hudebnost udržuje opět český kantor, učitel a regenschori. Jakub Jan Ryba, nejznámější z nich, chválí hudebnost venkova druhé poloviny 18. století, ale stěžuje si na bídné poměry těch, kdo se o ni zasloužili: „... za našich časů není městečka, abychom v něm nenatrefili 5, 6 i 8 hodných hudebníků; mimo to i v mnohých vesnicích nalézáme sem tam po Čechách tak spořádaný chrámový kůr, že se tomu mnohý cizokrajan nemálo obdivuje.¹ Obdivovati se musí tím více, že největší díl těch užitečných mužů při svém co nejchatrněji vyvrženém vyživení, a nejednou co nějakému opovrženému nádeníku od privátních vyhozené službě, přece nedbaje všech těchto nesnází trpkostí a zavržení, radostně schopnou mládež do počátků panujícího tónního umění, ne bez veliké a příkré práce a lopoty, uvádí...“² Počítá, že každá vesnička má alespoň jednoho dobrého hudebníka, jímž je — kantor.

Že se na venkově v 18. věku kdekdo učí hrát na nějaký nástroj nebo zpívat, lze vysvětlit i jinak. Podnětem k tomu není jen kostel a venkovské „muziky“, nýbrž především vědomí, že hudebně vzdělaný vesničan bude mít lépe postaráno o své živobytí v panské službě, kde měli přednost hudebníci.

¹ Je míněn anglický cestovatel Burney.

² V Rybově předmluvě ke Kancionálku pro českou školní mládež z r. 1808.

Druhá polovina 18. století znamená však pro kantora i novou orientaci ve školství. Měl-li dosud školy v rukou řád jezuitský a piaristický, přechází péče o ně roku 1773, kdy byl jezuitský řád zrušen, do rukou státu. Tereziánskou školskou reformou byly zřízeny školy triviální neboli obecné, v době josefinské s povinnou návštěvou, ve větších městech školy hlavní a pro budoucí učitele školy normální.

Za Josefa II. byly zavedeny na triviálních školách nové vyučovací metody: do školních tříd našlo cestu i něco z přírodních věd a pro žáky, kteří ve dvanácti letech opouštěli školu, byly zavedeny povinné opakovací hodiny v neděli. Koncem 18. a počátkem 19. století stará se stát také lépe o školní místnosti a o lepší ubytování kantora i pomocníka, někdy ovšem spíše jen na papíře. Někteří učitelé přijímali reformy s porozuměním a nadšením, na příklad Ryba, jiní na ně žehrali. Bezprostřední dozor nad školou zůstává ovšem v rukou církevních, t. j. faráře a vikáře.

Kantorů hudebníků v té době neubývá. Učitelem byl strýc emigranta Františka Krommra-Kramáře *Antonín Matěj Krommer*, též Gromer (1722—1804), jenž se stal kolem roku 1767 kantorem a varhaníkem v Tuřanech u Brna. Několik jeho mší, offertorií a litaní pochází většinou z konce let devadesátých.

Jiným učitelem, který též komponoval, byl *Jan Josef Dusík* (1738—1818) z Mlázovic u Hořic, od roku 1757 učitel a varhaník v Chlumci nad Cidlinou a po roce v Čáslavi. O jeho hudebnosti se zmiňuje Angličan Burney v cestopise z roku 1773. Rozvětvená rodina, z které pocházel, byla opravdu hudební. Dusíkova žena byla harfenistkou, z jeho synů vynikl neobyčejně Jan Ladislav jako skladatel a klavírista a také jeho mladší bratr František Benedikt, původně František Josef, uplatnil se dobře v cizině. S oběma jsme se již setkali. Lze jen litovat, že se zachovalo velmi málo církevních skladeb učitele Jana Dusí-

ka. Jeho sólová pastorální ukolébavka in G³ přináší něžnou lidovou, až dětskou prostotu vánočních ukolébavek, které tvoří druhou serii pastorel vedle hlučnějších a jásavějších pastýřských dialogů. Zbytky baroka se tu slučují s novým klasickým výrazem. Některé jeho duchovní písně zlidověly a slyšíme je v postě ve chrámech dosud („Dokonáno jest“, „Již jsem dost pracoval“, „Křesťanská duše, rozvažuj“). Z varhanních fug, toccat a klavírních sonát je dnes známa jen klavírní „Sonáta C dur“. Skladatel se v ní hlásí k Haydnovi. Mezi ním a Josefem Haydnem, jenž meškal v Londýně, došlo ke korespondenci. Haydn obdivoval jeho syna Jana Ladislava a otec Dusík byl zase nadšeným vyznavačem Haydnova umění.

Mezi kantory patří patrně i ředitel kůru v Rožďalovicích *Daniel Milčinský* (1732—1808). Jeho skladby jsou pravou kantorskou muzikou z doby přechodu baroka do dalšího období. Kromě mší, rekviem, nešpor a j. zajímají nás opět zcela české lidové pastorely s veselými, jásavými rytmy. Pastorální offertorium „Pastuškové, vy slouhové“ navazuje na motiv písně „Narodil se Kristus Pán“. Kantorem je asi též kolem roku 1780 *Václav Michal Chmelenský*, jenž rovněž v pastorálním duchu používá lidových rytmů.⁴

Ne snad vynikajícím zjevem, ale líbivým kostelním skladatelem byl *Josef Jakoubek*, učitel v Mníšku, kde působil v letech 1784—1810 a u něhož byl J. J. Ryba, jeho synovec, krátkou dobu učitelským pomocníkem. Jakoubkova skladatelská technika byla nevalná. Je typem skladatelů krátkých mší, kteří používají současně trojího i čtverého textu v hlasech. Poznámka o „věhlasném“ skladateli v pamětní knize mníšecké je zřejmě nadsázka, ačkoliv se Jakoubek pokouší tu a tam i s lepším zdarem o arie mozartovského rázu.

³ V archivu v Čáslavi. Titul: Pastorella in G.

⁴ Skladby Milčinského i Chmelenského v Národním muzeu v Praze.

Také *Karel Stross* (* 1750), od roku 1788 učitel v Německém Brodě, odpoutává se v ariích i jiných kostelních skladbách od všeho, co by ještě připomínalo barok. Jeho skladby prozrazují však invenční chudobu. Byl i harfeníkem. Jemu je blízký *Antonín Schilcha* (Šilha, Žilka) v Březně († 1795). Ve Smidarech byl *Jan Hladič* († 1829).

Průzračné a nenáročné byly velmi četné církevní skladby *Dominika Škroupa* (1765—1830), kantora v Osicích. Jeho synové František i Jan Nepomuk Škroup vynikli v českém hudebním světě, zvláště první z nich, který je tvůrcem první české zpěvohry „Dráteník“. Jinak dovedl i Dominik Škroup napsat leckteré dobré světské skladby, na příklad koncert pro lesní roh a j.

Ve východních Čechách působil *Martin Broulík*. Byl učitelem v Heřmanově Městci, od roku 1789 učitelem a ředitelem kůru v České Třebové, kde zemřel roku 1817. V četnějších mších i pastorelách přiklání se k raně klasickému slohu, i když v nich najdeme ještě zřetelné stopy předchozí barokové etapy, neboť jeho melodika není ještě všude oblá a rytmicky přirozená. Jeho skladby překypují rovněž skupinami triol a často se v nich setkáme s rychlým a ostrým střídáním piana a forte. V pastorelách umí postřehnout lidový tón, ale přece ne tak prostě, jak to dovedli jiní. Jako Linek mívá i Broulík ve střední větě měkkou tóninu. Proti dříve jmenovaným kantorům, kteří komponovali, stojí ovšem značně vysoko. Jeho „Oratorium de passione Domini nostri Jesu Christi“⁵ s českým textem je jedním z posledních dokladů sepolcrové literatury u nás. Obsahem je rozmluva Krista s hříšníkem, vlastně výtky (improperia), které Spasitel činí hříšníkovi, a lítost nad hříchy; autor je zpracoval formou arií s recitativy, duet a závěrečného sboru pro sóla, sbor s průvodem dvou houslí, dvou viol, dvou klarinetů, dvou lesních rohů, varhan a kontrabasů.

⁵ V archivu Národního musea v Praze, opis z r. 1823.

Jestliže sepolcro Viktorina Brixiho „Opera in musica“ z roku 1769 bylo plně barokní a stereotypní, je vliv doby Fr. X. Brixiho znatelný sice ještě i v Linkově „Oratoriu o umučení Pána našeho J. Krista“, ale je tu již plastičtější melodika. Broulíkovo oratorium snad právě proto, že je vlastně už přežilým útvarem, navazuje formálně i kompozičně leckde na barok. Neapolský sloh i buffa jsou zřetelně zastoupeny. Skladatel mísí výrazné a dramaticky podbarvené recitativy s méně vhodnými melismaty a koloraturami na místech, která pro to nejsou ani textově vhodná.

O lidový tón se v církevních skladbách snažil *Ferdinand Doubravský* z Hněvčevsi (1742—1829), kterého jsme již jmenovali, zprvu kantor v Čisté u Nové Paky a od roku 1775 v Lomnici nad Popelkou. Věnuje se výhradně českým skladbám, českým litaním i pastorelám. Jsou to práce nenáročné.

Učitelem a varhaníkem v Břevnově byl v letech 1788 až 1818 *Václav Jánský*, jehož rorátní skladby svědčí již o novém způsobu pojetí varhanního partu v koncertantním stylu.

Velmi plodný byl *František Kadleček* (1781—1847) z Černější u Tábora. Základ hudebního vzdělání mu dal učitel Václav Javůrek. Když dokončil učitelský kurs v Praze, působil po počátečním učitelování od roku 1806 trvale v Souticích. Konal cesty a zájezdy do Prahy i do Vídně. Byl nějaký čas i houslistou u P. Marie Sněžné v Praze. Jeho odkazem je větší počet mší, rekviem, nešpor, tedeum, litaní a offertorií. Charakteristický je pro něho častý tečkovaný rytmus, má rád pathetické a hrdinné melodie. Vypjatá vážná adagia se mu pěkně daří. Četné modulace a harmonické výchylky jsou plodem doby, která je také odpovědna za hojnější užití zmenšeného septimového akordu na vrcholných a dramatictějších místech; jinak je mozartovcem, ač se u něho již důrazněji hlásí romantic-

ké prvky. Důkazem je barvitá instrumentace a promítání motivků do různých nástrojů.

Český jih byl po roce 1750 zastoupen *Janem Ferdinandem Hartmannem* (1717—1803), rodákem z Telče. Jako podučitel (učitelský mládenec) učil v Českých Budějovicích do roku 1801, kdy ohluchl. Jeho nástupcem se stal na kratší čas jiný varhaník a kantor, *Václav Josef Kypta* (1780—1868.) Četné skladby Hartmannovy mají už dobové zabarvení.

Také sever má své kantory, z nichž někteří byli patrně Němci. Varhaníkem v Litoměřicích byl *Tomáš Macek* (1751—1807) ze Strašnic, od roku 1784 správce školy v Lounech a po osmi letech ředitel kůru a rektor v Žatci. Psal se Matzek. Ve Spořicích byl řídicím učitelem a regenschorim víc než tři desetiletí *Josef Franck* (1726—1801). Od roku 1786 zhotovoval v Chomutově nástroje. Byl však patrně německé národnosti.

O zbraslavském Hešovi (Hessovi), který žil asi v letech 1770—1824, se ještě zmíním. V Radonicích u Loun komponoval *Alois Romováček*, jenž se učil hře na varhany u Karla Blažeje Kopřivy. Podle zpráv napsal několik varhanních sonát, koncertů i klavírních děl, kvartetů i kvintetů. Věnoval se ovšem i církevní hudbě. Zemřel roku 1814. Podle všeho byl kantorem. K učitelskému cechu patří zato zcela určitě známý již *Antonín Fabián Alois Jan Vojtišek* (Woytissek), komponista lidových singspielů či operet; od devadesátých let vystřídal četná učitelská místa na Moravě i v Čechách, až nakonec učitelské povolání zaměnil za korepetitora, napovědu i zpěváka v pražské italské opeře.

Hudební základ vynikajícím osobnostem dali nejednou venkovští učitelé, jako *František Vohánka* ve Velvarech Janu Koželuhovi, *Aleš Tham*, učitel a varhaník ve Vrchlabí, Janu Kuchařovi a pod.

Je jistě nápadné, že se někteří učitelé, kteří zasahují

svým životem daleko do 19. století, přidržují stále ještě barokního dědictví. Tak je tomu u *Antonína Borového* (1755—1832), jenž byl ovšem učenější než obyčejný kantor, neboť studoval filosofii a práva v Pasově. V letech 1782—1825 působil ve Zlaté Koruně jako učitel a varhaník. Z jeho církevních skladeb rozličného druhu je cenná „*Missa pastoralis solemnis*“,⁶ provedená po prvé roku 1791, celkem ještě brixianská (na což ukazují jak menší sólové i ensemblové partie a sólové Benedictus, tak hlavně melodika v barokně rytmickém obalu). Náš zájem však budí spíše dvě české mše z let 1795 a 1800⁷. Jsou psány vesměs jen pro tři hlasy bez tenoru s malým orchestrálním doprovodem. Toto obsazení je pro Borového typické; měl patrně na klášterním kůru k dispozici jen hochy a basisty. „Česká mše“ z roku 1795 je asi vůbec první českou komposicí toho druhu, a to ještě před Rybou; skladby nejsou technicky náročné; jednotlivé věty jsou pracovány stroficky. Borový se věnoval i lidové zpěvohře.

Lze jmenovat ještě mnoho jiných učitelů-skladatelů, jako *Josefa Antonína Dragouna* v Uhříněvsi z konce 18. století, *Františka Lohra* († 1818) v Litíně, dále *Votrhánka* a j., kteří jsou ve svém projevu často velmi primitivní. Zploštělá doba biedermeierovská zasahuje i sem. Kantor *Kryšpín Josef Taške* (Taschke, 1776—1848) v Bělé pod Bezdězem je již z těch, kteří hleděli spíše na kvantum než na kvalitu. Psal své skladby opravdu s malou uměleckou odpovědností. Byly to venkovské výplody nejednou s tanečními rytmy, schiedermayerovsky ploché, ovšem líbivé. Zde již nelze mluvit o lidovosti, protože chybí vkus, který má každá lidová skladba.

K lidu však se dovedl přiblížit jiný náš kantor, Ryba. V chronologickém sledu jsme jej zatím vynechali, a to

⁶ Archiv Národního musea v Praze.

⁷ Tamtéž, autografy.

úmyslně, protože tvoří vrchol kantorské hudby, po němž se projevil rychlý pokles.

V matričním zápise zní jeho jméno *Jakub Šimon Jan Ryba* (1765—1815). Pocházel z hudební kantorské rodiny; otce jako přeštického varhaníka jsme již poznali. J. J. Ryba se dostal jako patnáctiletý na pražské piaristické gymnasium, pak na filosofii, aby se připravil na studium teologie. Otcova nemoc jej však navrátila k učitelství. Působil v Nepomuku, Mníšku a konečně Rožmitále. Nemalou zásluhu o to, že byl tento výborný učitel a pedagog, oddaný osvícenským školským reformám, získán hudbě, má jistě Praha. V době svých studií slyšel tu varhanní hru Segrovu i Kuchařovu, seznámil se se skladbami Myslivečkovými, Haydnovými, Pleyelovými a Hoffmeisterovými, pak i Mozartovými. Je z mála kantorů, kteří pěstovali horlivě oba druhy hudby, světskou i církevní. Byl z nejvzdělanějších učitelů své doby a pokrokový typ osvícence, vlastence. Rybova nemoc, trudnomyslnost, poválečná bída, četná rodina a patrně i přepracování a filosofování o odchodu s tohoto světa po příkladu Senekově spolupůsobily k tomu, že sám ukončil svůj život.

Nejvíce mu učaroval Mozart. Podle zpráv zkomponoval Ryba téměř devadesát sonát, nejméně třicet pět symfonií, třicet osm koncertů, přes sedmdesát kvartetů, na sto duetů a trií, variace, serenády, tance a pod., i šest zpěvoher, spíše divadelních her s hudebními vložkami. Ze všeho se zachovalo velmi málo.

Dochovaná předklasická čtyřvětá symfonie⁸ s malým obsazením je nevelkých rozměrů, provedení v první větě je nepatrné. Haydnovsko-mozartovský styl se však u něho vyvíjí dále. Kvartety z roku 1811 stojí již mnohem výš

⁸ Téměř veškeré dále zde uvedené skladby Rybovy jsou v Národním museu v Praze. Řada děl je zachována jako autograf. Mše, označ. „serio stylo“ (3), byly původně na Strahově (autograf).

a reprezentují Rybu jako dobrého skladatele, jenž vyšel z lidu. Jsou třívěté, myšlenkově svěží a mají vyhraněnou sonátovou formu. Totéž platí o houslovém koncertu, v němž jsou spojeny tři věty v jednu, mozartovsky plynou. Chybí obvyklé úvodní orchestrální tutti, které není ani ve violoncellovém koncertě, a teprve třetí věta tvoří vlastní jádro v sonátové formě; Ryba používá i orchestrálních recitativů, jež byly u nás ovšem známy již z doby vídeňského pobytu Caldara. Mozartovsky lehce nanesená je i jeho serenáda,⁹ kdežto německá kantáta, psaná k uvítání arcibiskupa pražského, je svým chvalořečením barokně nabubřelá. Řada duetů je instruktivních. O písňové tvorbě budeme ještě mluvit.

Rybovy instrumentální a komorní skladby, velmi zajímavé a nejednou i značné hodnoty, vyvažují skladby církevní. Dodnes se zachovalo na osmdesát mší a několik desítek gradualií a offertorií, četné litanie, nešpory, tři Stabat Mater, několik tedeum, responsoria, mariánské antifony, písně, množství koloraturních i kantabilních arií a na čtyřicet pastorel, výhradně českých. Nemalou zvláštností jsou prokomponované a poctivě pracované české „Nešporní zpěvy“ z roku 1798. Najdeme v nich händlovské rysy v Magnificat i mozartovský vzlet. Kromě tří mší, označených „Missae serio stylo (graves)“, věnovaných Dlabáčovi a psaných v kontrapunktickém slohu, je Ryba všude dítětem své doby: homofonie převládá. Vedle slavnostních mešních komposic a t. zv. mší „mediocres“, které střídají koloraturní neapolské sólové partie s homofonními sbory a závěrečnými fugami, píše krátké mše nevalné ceny. Archaisující výraz staršího českého Stabat Mater z roku 1790 kontrastuje s druhým, českým a hlavně latinským, z konce 18. a počátku 19. století; pozdější české má klasičtější melodiku s naprosto převládajícími sólovými par-

⁹ V hudebním archivu Národní a universitní knihovny v Praze.

tiemi a v latinském i nevhodnou koloraturu. V mnohých dílech je už Rybova melodika na přechodu k romantismu, což je zřejmé i na chromatických chodech a instrumentální barvitosti. Basová sóla staví ještě často na buffo ariích.

Ale Rybovi šlo ještě o něco jiného. Kromě několika složitějších děl je jinak prostý a především srozumitelný, a to úmyslně, neboť ve svém životopise uvádí, že píše pro lid a že pro vzdělanější hudebníky a znalce jsou tu jiní, zdatnější komponisté. Nejlépe se mu to podařilo ve skladbách na český text a z nich zase nejlépe v pastorálních komposicích. Lidový dudácký tón, jemuž slouží nejednou za podklad česká písnička („Hrály dudy“, „Ovčáci, čtveráci“ a j.), ozývá se v českých i latinských pastorelách. Něžné ukolébavky, z nichž je nejznámější „Rozmilý slavíčku“ s nápodobou ptačích zpěvů, střídají se s četnými dialogickými pastýřskými zpěvy, v nichž jako tradiční osoby barokních pastorel vystupují český Janek, Ferda, Kuba a jiní představitelé českého betlema.

Nejvýrazněji se projevil Ryba v „Missa solemnis pastoralis in A“ z roku 1796; je to vlastně známá vánoční mše „Hej, mistře, vstaň bystře“, která je jakousi dialogisovanou vánoční hrou o čarovné vánoční noci, zasazenou do mešního rámce. Podstata lidové písně i české prosté hudebnosti nebyla do té doby ještě nikde tak dobře zachycena jako v této skladbě, třebaže podkladem je mozartovský styl. Skladba žije dodnes. A zase všechny kukačky, harfičky, cimbály, trubky, píšťaly a bubny jsou dědictvím baroka. To vše je zcela přirozené, lidově, až dětsky naivní. Králové v tříkrálové koledě zpívají už družně homofonně tak jako prostí koledníci a matička robátka děkuje zcela po domácku.

Veselé tóny se ozývají z pastýřských zpěvů Rybových, jako se ozývaly z písniček Antošových a jiných kantorů.

Ale v téže době zanechal i *Tomáš Skřivánek* českou „Pastorelu in G“¹⁰, která má za podklad svého zpěvního thematu lidový tanec „Počkej, holka, neutíkej!“ Pastorely 18. století měly tedy nejen mnohdy nádech polkový, nýbrž lidového tance vůbec.

Rybův orchestr bývá rozmanitý; od dvou houslí, basy a varhan až po dvojitě obsazení dřevěných i žesťových nástrojů mimo pozouny. Napsal i harmonicky nevšední preludia, toccaty a fugy pro svůj oblíbený nástroj, varhany.

Stejně důležitý byl Ryba jako theoretik, který píše o hudebních poznacích od dob Blahoslavových prvně opět česky. Hudba mu byla nejvyšším uměním, a proto se jí věnoval s takovou láskou. Kniha „Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnímu“ (1800, tištěno až 1817) s hudebním slovníkem byla napsána pro samouky a milovníky hudby, pro české venkovské učitele a pro všechny, kdo nemají možnost vzdělávat se odborně a neznají cizí jazyk. I v tom je pokračovatelem Blahoslavovým, jenž psal svou knihu rovněž pro samouky. V populárním díle šlo ovšem o základní hudební poznatky. Ryba zčeštuje mnohé odborné výrazy, a i když se mu české názvosloví dobře nedaří, učinil k němu první krok.

Skoro současně s ním přichází na Moravě varhaník *Václav Jiří Dusík* (1751—1815) s naukou o generálním base „Fundamento pro basso generali“.

Je pravda, že se u nás v 18. století objevila theoretická díla, na příklad školy nástrojové, Vranického houslová škola vydaná ve Vídni, Brosmannova škola zpěvu, ale ta byla psána německy. Brosmannovy dva díly o skladbě a nástrojích byly dokonce latinské: „De directione musicae et de regulis compositionis“. Theoretické dílo Fr. X. Richtra „Harmonische Belehrung zur musikalischen Tonkunst“ bylo také psáno německy, jak ani jinak nebylo

¹⁰ Archiv Národního musea v Praze, záznam z r. 1796.

myslitelno, rovněž Vaňhalova klavírní škola i theoretická kniha „Anfangsgründe des Generalbasses“. Obě tato díla vyšla až po smrti autorově, a to právě v roce, kdy byla vydána tiskem i Rybova theorie, roku 1817. Důležitý slovník umělců „Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch Mähren und Schlesien“ o třech dílech, který vyšel roku 1815, od strahovského archiváře Bohumíra Dlabáče, jemuž poslal příspěvky i Ryba, byl ještě v duchu prvních historických děl obrozenské doby vydán rovněž německy. Později píše ve Francii Rejcha svá theoretická díla, ovšem zase francouzsky. V praxi jsme drželi krok s cizinou, pro theorii jsme neměli domácí výrazy. České hudební termíny bylo třeba teprve vytvářet.

K Rybovi lze přiřadit ještě jednoho českého učitele, který dospěl k tomu, k čemu by byl došel jistě i Ryba, kdyby nebylo jeho nemoci, starostí i předčasné smrti: k záznamu a sbírání lidových písní. Z venkovských učitelů učinil tak první, pokud známe, roku 1819 s písněmi berounského kraje *Jan Heš* (kolem roku 1770—1824) z Třebotova, učitel v Kouřimi, v Líšnici a od roku 1814 na Zbraslavi. Stalo se tak ovšem na popud Společnosti přátel hudby rakouského mocnářství, jež právě v roce 1819 vydala výzvu, aby se sbíraly lidové písně.

V hudební theorii nás Slovensko o něco předešlo, a to v „Meliodaturě“, která je úvodem ke kancionálu evangelického kantora *Adama Škultétiho*, o němž již bylo psáno. Při terminologii se octl autor v rozpacích. Jinak tu jsou praktické rady varhaníkům, jak doprovázet evangelický chorál určitými sledy akordů. Říká tomu modulace. Jiná práce z druhé poloviny 18. století je rukopisné dílko, učebnice generálbasu „Fundamenta summe necessaria de Basso generali“ od *Kazimíra*, snad piaristy v Prievidze.

Již ve starším barokovém období objevují se světské

prvky v církevním umění, ale jdou skrytějšími cestami než později. I barokní člověk žil životem smyslovým, ale skrýval jej za náboženskou maskou. Za doby tereziánské se baroko vyžívá. Rozpadávají se jeho tvarové prostředky: sloh sklesl na rutinu. To platí značně o předklasicismu církevních skladeb a zejména také o raném klasicismu u řady epigonů. Vážnost a velkolepost ustoupila rozmaru a světskosti. Přesto však tato světskost neznamená vždy negaci.

Bohatá baroková polyfonie duchovních skladeb vrcholné doby hověla jesuitské nádheře, ale nevznikla s jesuitismem. Měla mnohem hlubší kořeny, neboť myšlení je značně zaměřeno k vyšším, nadpozemským pojmům. Homofonie měla v baroku spíše asketický ráz, vzpomínku na smrt, záhubu neb bolest. Ve světské hudbě měla ovšem své oprávnění. Nyní vítězí homofonie všeobecně. Prostá radost ze života má převahu nad myšlenkou smrti; přirozenost získává půdu. Člověk z konce 18. století chce se i na tomto světě veselit a mít se dobře. V hudbě je nyní zbytek polyfonie ohlasem čehosi výjimečného, nadsmyslného, abstraktního, ačkoli tento význam znal již i barok. Varhanní i vokální, po případě instrumentální fugy to dosvědčují. Předklasicismus a hlavně klasicismus jich užívá už jen na vrcholných místech a v gradacích. Jiný myšlenkový svět, svět realističtější, přičinil se o změnu hudební struktury.

Lidový chrámový zpěv v té době nevymizel, ale nebyly to již doby starých slavných literátských bratrstev. Marně se někteří snaží o jejich vzkříšení, mezi nimi i Ryba.

NOVÝ DUCH
MOZÁRTOVO VÍTĚZSTVÍ V PRAZE

Změnily se politické poměry; nastala poslední fáze českého feudalismu. Zápas mezi šlechtou a lidem vyvrcholil v selském povstání roku 1775. Bylo sice mocí potlačeno a zdoláno, ale vynutilo si, aby se vláda podjala řešení poddanské otázky. Bylo nutno pomýšlet na zrušení nevolnictví již také proto, že bylo třeba uvolnit pracovní síly pro výrobu, a tak byla poslední léta vlády Marie Terezie a první roky panování Josefa II. (1780—90) ve znamení reformem. Reformy obou, prováděné za nové hospodářské situace, jsou protichůdné tomu, čím se vyznačovala předchozí doba. Venkovský lid přichází do měst, kde posiluje český živel. Zrušení nevolnictví přineslo prostě rakouskému státu změnu. Hrouť se pomalu šlechtická privilegia a selské vrstvy získávají úlevu, i když ne ještě okamžitou svobodu. Přelom u nás nemohl nastat naráz. Nebyly ještě takové podmínky jako ve Francii, kde došlo ke konci let osmdesátých k revoluci.

Po třicetileté válce a po násilném vystěhování četných rodin z Čech lpěl náš člověk houževnatě na své půdě; miloval ji, miloval i svou řeč a nezradil ji. Ale utlačovaný národ toužil ještě po něčem jiném, usiloval o národní rovnoprávnost. Právě tuto otázku však josefinismus neřešil kladně, neboť vládnoucí německé třídy se postavily proti požadavkům národních menšin v Rakousku.

Osvícenský absolutismus si žádá jednotu země, práv, zákonů i řeči, prostě jednotu celku. Vzorem mu byl jedno-

litý stát Ludvíka XIV. Tak již od roku 1774 měla po celé říši vládnout ve škole i v úřadě jen němčina. Josefinský výnos z 11. května 1781 hovoří o výhodách, které může přinést jednotný jazyk mocnářství. Náš lid se ovšem vzpíral, a tak se zostřil boj o národní i sociální svobodu.

Stát habsburský se stává centralistickým úřednickým státem. Zrušení jesuitského řádu roku 1773, zrušení nevolnictví 1781, několik neděl před tím vydaný toleranční patent o náboženské svobodě i řada jiných státních výnosů, na příklad o zrušení útrpného práva nebo omezení vrchnostenského soudnictví nad poddanými mění částečně někdejší feudální útvar státní. Lid se ovšem dožaduje dalších práv.

Za vlády Leopolda II. (1790—92) nedošlo k radikálnějších změnám; jen většina církevních reforem byla odvolána. Za jeho nástupce Františka I. zpevnil centralistický absolutismus i jednotný germanisační systém.

Český jazyk však nezanikl; o to se již postaral lid i jeho buditelé, kteří pochopili, že je třeba především vyjít lidu vstříc přístupnou zábavnou i poučnou literaturou. Děje se tak na přelomu obou století.

V době našich literárních počátků se rodí i naše česká umělá píseň, hledá se vhodný výraz. Není zprvu jasné, z čeho má umělá píseň těžit a vyrůst. Cestu razí právě *Jakub Jan Ryba* počínaje rokem 1800. V pozdější době písní přibývá, i vzrůstající se měšťanský stav si jich žádá stále více. Přesto však není právě snadné nahradit německou píseň písní českou.

Soudobá historiografie neměla tehdy ještě smysl pro lidový folklor. Proto ani hudebně činní venkovští kantoré neshbírali lidové písně, ačkoliv žili mezi lidem a mohli tím vykonat záslužnou práci. Když se pak v první třetině 19. věku věnuje folkloru více pozornosti, hudebnost našich kantorů již upadá a práce se ujímají jiní. Výjimku učinil v té době jen uvedený Jan Heš.

Vraťme se však o něco zpět, do doby, kdy Mozart překvapoval a udivoval Evropu svou symfonickou, komorní a dramatickou tvorbou. Vřelé přijetí mu připravila i Praha. Hlavní město mělo tehdy novou scénu v Thunovském paláci na Malé Straně, kde se usadil se svou společností roku 1781 ředitel Pasquale Bondini, který tu uváděl rovněž svůj italský operní repertoár. Téhož roku zemřel impresario Bustelli a divadlo v Kotcích, které již naprosto nevyhovovalo, bylo konečně nahrazeno důstojnějším stánkem.

Novým divadelním mecenášem Prahy se stal hrabě František Antonín Nostic-Rhinek. „Nosticovo národní divadlo“ bylo vystavěno na Karolinském náměstí (pozdějším Ovocném trhu) v letech 1781–83 a otevřeno dne 21. dubna 1783 jako divadlo Stavovské (nynější Tylovo). Po roce vládla již i zde opět italská opera; Cimarosa, Traetta a pak i Gluck byli nejčastěji na programu. Operu vedl tehdy Bondini, jenž zároveň řídil drážďanskou a lipskou zpěvohru. Mezi výbornými italskými zpěváky najdeme i domácí síly, na příklad tenoristu Františka V. Hůrku, jenž dosáhl později úspěchu na německých scénách. Bondini získal také dobrého domácího kapelníka Jana Josefa Strobacha. Měl i jinak dobrý postřeh a předvídal Mozartovy úspěchy.

Již roku 1782 uvedla Wahrova společnost v Kotcích s úspěchem Mozartův „Únos ze serailu“, který tedy Praha poznala hned po jeho vzniku. Mozartova komická zpěvohra získala dobré přijetí i ve Vídni, jen u dvora měl Mozart oposici. „Ať si páni Vídeňáci (tím myslí především dvůr) nemyslí, že jsem na světě jen pro Vídeň. Žádnému mocnáři nesloužím tak oddaně jako císaři, ale dožebrávat se služby nebudu... Jestliže mě nechce Německo, má dobrá vlast, na kterou jsem (jak víte) pyšný, pak se musím s pomocí Boží obrátit do Francie nebo Anglie a obohatit

je o jednoho schopného Němce — a to k hanbě německého národa,¹ napsal tenkrát Mozart.

Nemusil se svou zpěvohrou ani do Francie, ani do Anglie. Rozehřál Pražany a zůstal jim vděčný. Po čtyřech letech se objevila v Nosticově divadle jeho „Figarova svatba“. Mozart se představení v lednu 1787 osobně zúčastnil. Vyhrál, ale vyhrál i Bondini. Vídeňská neúspěšná premiéra z roku 1785 byla překonána. Nejasala Vídeň, ale jásala Praha. Nermalou zásluhu měl ovšem i dirigent Strobach. Zato vídeňské obecenstvo i panovníka s jeho blízkým okolím zaujala více komická zpěvohra „Una cosa rara“ (1786) od poitalštělého Španěla Vincenza Martína.

Po premiéře pražské „Figarovy svatby“ zněly její melodie po všech ulicích, kdekdo, od šlechtice až po prostého hudebníka chtěl vidět umělce. Praha na Mozarta nezapomněla. Nezapomněl ani Mozart. Manželé Duškovi, pianista František Dušek a jeho choť, zpěvačka Josefina Dušková, kteří poznali Mozarta v Salzburgu, pozvali jej na Bertramku. S tímto místem zůstane navždy spjato Mozartovo umění. Mozart nalezl u Dušků téměř druhý domov. O jeho přízeň se dělil s manžely Duškovými i hrabě Josef Thun, jehož uchvátil Mozart při akademii roku 1787 hrou na klavír. Mozart musil slíbit Bondinimu, a učinil tak o své vlastní vůli, že napíše za sto dukátů operu pro Pražany. Byl jím „Don Giovanni“ (Don Juan), opera oper, v níž Mozart zpíval z celé duše svým milým Pražanům. Nikdo do té doby nenapsal tolik krásné hudby v jedné opeře, nikdo dosud nedovedl spojit tak originálním způsobem komičnost i tragiku a hudebními prostředky charakterisovat postavy ve vypjatých dramatických recitativech, ariosech i ensemblech, aniž rušil komiku, jejíž účín neselhal. Spojila se opera seria a buffa v drama

¹ Dějiny světové hudby, redigované J. Branbergrem, Praha 1939, str. 396.

giocosu. Operu dokončil Mozart za druhého pobytu v Praze na podzim roku 1787 a téhož roku byla 29. října její premiéra. Nikdy později se již Mozart nedočkal tak nadšených a okázalých ovací. Autor „Giovanniho“ našel v Praze vhodné umělecké prostředí, kterému český předklasicismus připravil půdu, takže se mu Praha stala bližší než Vídeň. Ani známý Mozartův výrok: „Můj orchestr je v Praze“ není bezvýznamný.

Jestliže po premiéře „Figarovy svatby“ Mozart prohlásil: „Moji Pražané mi rozumějí“ — a to jistě dostatečně charakterisovalo vnitřní Mozartovo uspokojení, které se dostavilo po dnech a měsících plných neklidu a sebezapření —, po prvním provedení „Dona Giovanniho“ zase podotkl: „Přál bych svým přátelům, aby zde byli alespoň jeden večer a účastnili se mé radosti“. Mozart nebyl vysokými kruhy protežován. Teprve když v listopadu roku 1787 zemřel Gluck, byl Mozart jmenován dvorním skladatelem.

Čeští stavové objednali u Mozarta operu pro korunovační slavnosti Leopolda II. Mozart psal na Bertramce zpěvohru „Titus“, ale bez nadšení; opera také neměla úspěch. Teprve pozdější uvedení se setklalo s lepším výsledkem. „Únos ze serailu“ je singspiel s prvky vídeňskými, vlašskými a francouzskými, které ovšem dávají vyrovnaný celek. Je to „turecká“ opera s oblíbeným exotismem. „Figarova svatba“ je umělecké dílo, zároveň však i výsměch aristokracii. „Don Giovanni“ je opera nedozírných hodnot. Zato „Titus“ je zpěvohrou na objednávku; zastaralé Metastasiovo libreto bylo přes všechny mozartismy zpracováno po staru. V roce královské korunovace se Pražané seznámili ještě s „Cosi fan tutte“ a o rok později s „Kouzelnou flétnou“.

V Nosticově divadle se chýlí éra italské opery ke konci. Bondini odešel a singspiel získává půdu. Řídí jej v letech

1788—91 Karel Wahr a po něm Václav Mihule, jenž působil už předtím v divadle „U Hybernů“, které bylo, podobně jako dříve divadlo Thunovské, konkurencí Nosticova divadla. Thunovské divadlo vyhořelo totiž v r. 1794. K. Wahr seznámil Prahu s Bendovou „Ariadnou na Naxu“, Mihule s Mozartovou „Kouzelnou flétnou“, kterou řídil Antonín J. A. Volánek. Byly to prvotřídní umělecké události. „Kouzelná flétna“ byla hrána i v českém překladu. Repertoár ovšem nezapomínal ani na oblíbené Müllerovy kouzelné výpravné hry se zpěvy a na jeho zpěvohry.

Roku 1798 zakoupili stavové od Nosticových dědiců divadlo a přezvali je na Stavovské. Není divu, že v divadle, které bylo majetkem aristokracie, kvetla i nadále italská opera pod Guardasonim, a to až do roku 1807, kdy se ředitelem stal K. Liebich. Zároveň s ním slaví svůj vjezd do divadla i německá opera. Česká zpěvohra se tu objevila teprve později a ještě jen občas.

Veřejné divadelní produkce zrodily též divadelní kritiku, třebaže se tak nestalo hned; zahájila ji roku 1771 Neue Literatur. Přináší jednak týdenní repertoár, jednak článek neznámého kritika, který horlí proti baletům a fraškovitým operetám, singspielu a burleskám. Roku 1773 vyšly kritiky v knížečce „Über das Prager Theater“. V letech osmdesátých je kritika na nízké úrovni, neboť se o ní vůbec nikdo nestará. Prager k. k. Oberpostamtszeitung (Pražské c. k. vrchní poštovské noviny) mají kritika, který je nadšen tenoristy, ale všechno ostatní mimo dekorace je mu vedlejší. Scénická výprava operních představení byla v 18. století přeplněna nádherou, jejíž nepravdivá malebnost byla často na úkor vlastní úrovně a hodnotě představení. Vlastně teprve od Mozartova vystoupení v Praze, které přineslo takový úspěch, útočí se čím dále tím více na přežilou italskou operu u nás i za hranicemi, především však v Lipsku.

Vraťme se ještě k Mozartovi, jenž měl pro další vývoj

hudby u nás nesmírný význam. Praha dýchala jeho dechem ještě řadu desetiletí. U Mozarta bylo totiž něco, po čem pražské obecenstvo toužilo. Líbily se mu narážky na současné poměry, vidělo rádo na jevišti skutečný život. Bylo syto zkostnatělých staromódních hrdinů a dějů, které se do nekonečna opakovaly. Mozart dovedl pobavit i šlehnout, lidově zdravý názor na svět mu byl vlastní. Pražské obecenstvo neinklinovalo nijak k Vídni, a jestliže se Mozart nelíbil sídelnímu městu, mohl naopak prorazit u nás. Praha se nebála vyslovit názor, který se zcela lišil od mínění vídeňských kruhů. K měšťanstvu se připojila i šlechta, jež měla zase jiné důvody: odchylným míněním vyslovila osobní nesouhlas s panovnickým dvorem.

Úspěch tkvěl ovšem hlavně přímo v Mozartově hudbě. Mozart, jenž se „učil“ v Itálii i ve Vídni, Salzburgu, v Německu, Paříži i v Praze, narodil se v době dohasínajícího baroka a rodícího se klasicismu. Jestliže E. Delacroix řekl kdysi o Mozartovi, že je tam, kde je „gracie, výraznost, energie, inspirace a vědomí a kde je komika a hrůza“, znamená to, že se v něm spojily dva světy, leckdy i protichůdně. Spojil italskou zpěvnost se střízlivějším a pravdivějším výrazem celé předklasické a raně klasické oblasti zemí střední Evropy, jejichž středem byly Čechy. Obdiv pro Myslivečka i jiné české emigranty nebyl jen formální.

S klasickým hudebním dramatem jde ruku v ruce i Mozartova instrumentální hudba. Myšlenkově přeměnil starý základ v nový. Mozart dosáhl v Praze toho, po čem toužil: získal všechny, prosté i vznešené, a získal je proto, že se v jeho díle projevila synthesisa všeho toho nejlepšího, co předcházelo. To však znamenalo novou orientaci. Mozartova hudba byla příliš silná a strhující, než aby mozartismus v nejširším slova smyslu nezachvátil nejen Prahu, nýbrž i celé české země. Být mozartovcem znamená být

pokrokářem. V tom znamení žije hudba posledních dvou desetiletí 18. století a ještě dlouhý čas i příští století.

Významný český skladatel *Václav Jan Tomášek* je typickým představitelem Mozartova klasicismu. Narodil se roku 1774 ve Skutči a po právnických studiích se rozhodl pro hudební povolání. V letech 1805—15 byl zaměstnán u hraběte Buquoie a zemřel v Praze roku 1850. Nevyhýbal se sice naprosto novějším vlivům, zejména obsahově romantickým projevům v drobné klavírní skladbě, v „Rapsodiích“ a „Dithyrambech“, i v dramatických scénách a kantátách, ale jeho symfonická a komorní díla, písně a zvláště církevní skladby ulpívají na mozartismu. Zpěvohra „Seraphine“ nemohla dosáhnout úspěchu. Všechny jeho skladby patří již století devatenáctému, neboť pronikl teprve baladou „Lenorou“, kterou dokončil roku 1801. Nebyla to však první prokomponovaná balada u nás. Měl předchůdce v *Janu Theobaldu Heldovi* (1770—1851) z Třebechovic, jenž rok před promocí na doktora medicíny (1796) napsal baladu „Rößchen“² (Růžička) v klasicko-romantickém duchu. Obě jsou ovšem komponovány na německý text.

Druhý vynikající český skladatel *Jan August Vitásek* z Hořína (1770—1839) patří věkem rozhraní obou století, tvůrčí činností však devatenáctému věku. Od roku 1800 byl učitelem hudby u hraběte Bedřicha Nostice a po smrti Jana Koželuha roku 1814 ředitelem kůru u sv. Víta na Hradčanech. Byl žákem Františka Duška a již sama tato okolnost jej předurčuje pro mozartovskou tradici. Jako klavírista se stal nejlepším interpretem Mozartových děl, když odpozoval mistrovo umění roku 1787 v Praze. Patřil také k nejlepším členům nově zřízené pražské varhannické školy, jejímž ředitelem se stal roku 1830. Církevní skladby, písně, smyčcové kvartety, koncerty, sonáty i kla-

² V archivu Národního musea v Praze.

vírní skladby jsou ve slohu vídeňského mistra, jehož vliv tehdy převládal. Marně jej Salieri lákal do Vídně za kapelníka; Vitásek odmítl. Srostl už s pražským hudebním životem.

Konečně k 19. století náleží i třetí mozartovec *Bedřich Diviš* či *Dionys Weber* (1766—1842). Byl rodem z Velichova, žákem německého theoretika a skladatele abbé Voglera a prvním ředitelem pražské konservatoře. Jeho světské i církevní skladby mají celkem podružný význam; byl však organisátorem hudebního pražského života v prvních čtyřech desetiletích 19. století, především pražské konservatoře, založené roku 1811.

To byli poslední čeští mozartovci. Tradoval se tedy u nás mozartismus od osmdesátých let 18. století po plných sedmdesát let, a to od Františka Duška, Pavla Vranického a jiných českých emigrantů žijících ve Vídni i domácích skladatelů v Čechách; podleli mu i významnější kantoři, zejména J. J. Ryba. Nejednou se tak stalo v přístupnější měšťansko-diletantské koncepci vzoru Ig. Jos. Pleyela. Řada mozartovských skladatelů končí u Jírovce a Tomáška. Neznamená to ovšem, že by se u nás nebylo v první polovině 19. století dospělo dále.

ČEŠTÍ LIDOVÍ AUTOŘI SPOJOVACÍM ČLÁNKEM K VÍTĚZSTVÍ NÁRODNÍHO HUDEBNÍHO UMĚNÍ

Velkou francouzskou revoluci vítal lid i u nás, čekal od ní mnoho: svobodu, zrušení roboty, konec feudalismu. Především však bylo třeba uhájít právo i existenci jazyka. Znovu se ukázalo, že náš lid je ve svém jádru zdravý.

Josef Dobrovský, otec českého dějezpytu a jazykozpytu, ještě pochyboval o vzkříšení českého jazyka, avšak už jeho pokračovatel Josef Jungmann věřil, že „česká svíce už nezhasne“. Jestliže udržoval český jazyk při životě náš lid, našel nemalou posilu v nové literární a hudební tvorbě, třebaže byla mnohdy neumělá. V popředí zájmu jsou lidové písně.

Svémi hudebními díly podchycovali národní vědomí především naši kantoři, a to jak v kostele, tak i mimo kostel. Věnovali se nejen chrámové hudbě, v níž přibývá ke konci století českých skladeb a lidových pastorel, nýbrž i světské hudbě, především písni. Nezapomněli však ani na venkovské jeviště.

Jestliže aristokratická Praha předvádí italské a pak německé opery, Praha lidová, podobně jako náš venkov, tvoří si své prosté hry se zpěvy, český singspiel. Každý počátek je těžký, říká přísloví, a zde mělo dvojnásobnou platnost. První české divadelní hry našich buditelů nebo vlastenců z „Boudy“ na Koňském trhu, nynějším Václavském náměstí, musily být prosté a nenáročné. Když zahájila „Bouda“ roku 1786 na krátkou dobu svou činnost, jásal

v Pražských novinách Václav Matěj Kramerius nad tímto zdarem vlasteneckých snah a český perníkářský tovaryš z Prahy Václav Melezínek oslavoval divadlo neumělými, ale vroucími „chvalozpěvy“.

Většina divadelních her českých vlastenců byly frašky se zpěvy. A jako u většiny známe dnes jen tituly a názvy her, nejsme na tom lépe ani s jejich hudbou a zpěvy. Byly zprvu nízké úrovně, neměly ani pevného ideového programu a vzorem jim byly německé vídeňské singspiely. V. Müller, jenž psal pro Vídeň hudbu k laciným hrám, byl zčeštěn a udával vlastně tón celé té produkci. Ale lid se bavil, slyšel s jeviště svou mateřštinu a to mu stačilo. Obecenstvo mohlo sice být vychováváno lepším zbožím, ale i tak se vykonalo mnoho.

Nelze zde vyjmenovat všechny lidové hry, které tehdy pražské české obecenstvo vidělo a slyšelo.

Jungmann ve své „Historii literatury české“ uvádí některé hry Václava Tháma, jednoho z prvních divadelních pracovníků. „Vlasteneckou hrou“ o pěti jednáních „se zpěvy a baletem“ byla „Vlasta a Šárka aneb dívčí boj u Prahy“. Autora hudby neznáme. Již mnohé názvy nám napovídají, jakého asi druhu byl text i hudba. Hry se zpěvy a ovšem i singspiely provozovali jako jinde činoherní herci. Thám tvořil jednak původní hry, jednak, a to častěji, přepracovával nebo překládal hry cizí. Většina z nich se nedochovala a je těžko říci, které byly původní a které nikoliv. Původní Thámovou hrou se zpěvy byla pravděpodobně aktovka „Strašidlo ve vsi aneb vojáci na dovolené“, cizího námětu patrně použil v hrách „Jaromír Držgrešle“, „Šumaři a veselá bída“, „Ševcovský svatvečer“, tato hra byla označena dokonce jako „opera o 3 jednáních“, a aktovka „Mlíkařka a oba myslivci“ i jiné hry.

Česky se hrávalo také v letním divadle v „Růžodole“ nebo „Rosenthale“ za Poříčskou branou.

V. Thám však překládal do češtiny i italská libreta. Roku 1784 byl proveden sbor z Paisiellovy zpěvohry „Il Re Theodoro in Venezia“ (Král Theodor v Benátkách). Roku 1795 zmiňuje se Josef Dobrovský o českém překladu libreta Paesiellovy „operety“, t. j. komické opery neboli buffy „La serva padrona“, který měl název „Služka paní“ a zazněl čtyřikrát v Nosticově divadle, tedy ve velkém divadle a česky vedle italského a německého znění. To znamená pro české divadlo pokrok. Překladatele neznáme. Kromě toho byla z Paesiella přeložena pro české obecnstvo ještě jiná zpěvohra s titulem „Nanyňka a Kubíček“. Snad šlo o Paesiellovu zpěvohru „Nina ossia La Pazza per l'amore“.¹ Zpěvohru provedli italští zpěváci, kteří uměli česky, lze si tedy snadno představit jejich „správnou“ výslovnost. Roku 1799 vyšly tiskem „Zpěvy z nejvýbornějších dvanácti zpěvoher“, český překlad textů, o něž se zasloužil především V. Thám. Je v nich zastoupen V. Müller svými singspiely („Kouzelný buben“, „Sluneční slavnost brahmínů“), komik Antonín Fabián Alois Vojtíšek („Pan strejček z Podskalí“) a j.; mimo to byl vydán už roku 1794 český překlad „Zpěvů z čarodějně flétny vybraných...“, t. j. překlad některých textů z Mozartovy „Kouzelné flétny“. „Zpěvy“ vydal svým nákladem jiný český dramatik Antonín Zíma. Překladatelé nejsou uvedeni jmény, ale není pochyby, že to byli členové divadla v čele s Thámem nebo snad i básnická družina Puchmayerova. Spláceli tím dluh velkému geniu Mozartovu. Karel Ignác Thám, bratr Václava Tháma, přeložil již roku 1786 „Medeu“, melodram Jiřího Bendy. Překladů singspielů různého druhu bylo ovšem více.

Na původních hrách se účastnili dramatikové Prokop Šedivý, Maxmilián Štván, Jakub Tandler, Matěj Stuna a jiní. I thema selského povstání z roku 1775 se objevilo na

¹ Tak soudí Jos. Pešek ve Vlastivědě VIII., str. 688.

jevišti ve hře se zpěvy „Sedlské buřičství v Čechách“, kterou napsal M. Stuna. Dnes již neznámou hudbu složil kapelník Tráva a hra měla značný úspěch. Prokopa Šedivého „Masné krámy neb sázení do loterie“, fraška či „veselá hra“ se zpěvy z roku 1796 má řadu lidových scén, jejichž satirické popěvky a dobře odpozorované dialogy se neminuly cíle. Z jiných zpěvoher uveďme ještě Štvánovu „vlasteneckou zpěvohru“ o třech dějstvích „Oldřich a Božena“ (hudební skladatel je neznám) a hru „Ponocný neb česká Ančička“ od téhož autora s hudbou Františka Vincence Tučka. Kapelník Stavovského divadla Antonín Volánek složil „tureckou“ zpěvohru „Přestrojení v serailu“, kterou jsme již poznali. Název komické zpěvohry „Ostrov lidožroutů“ s libretem J. Tandlera nebo vážnější „Vesní pokuty, trdlice, koza, osel“ s textem blíže neznámého Scholce (Šolce) dávají tušit, že tu byla snaha získat pozornost obecnstva především tituly, ač nelze malým hrám upřít dobrou tendenci.

Poznali jsme již lidové venkovské zpěvohry z konce 18. století, které patří ještě baroku. Námětem bylo nejčastěji nezřízené pijáctví a rodinné nespáry, které způsobilo. Ještě roku 1820 byla dávána ve Zlaté Koruně „opera“ o zlé ženě od kantora Antonína Borového. Ani Ryba se nevyhnul podobným moralistním námětům. Jména autorů některých pijáckých zpěvoher, které se dochovaly, ani neznáme. Zcela jiného námětu byla Loosova zpěvohra „O komínku hravě postaveném“ a Kloosovi „Sládcí“, obě s podobným námětem: zesměšňují ledabylou práci. Chtěl tedy mít i venkov své divadlo a zpěvohru. Koncem 18. století a tím více pak v prvních desetiletích století devatenáctého rodí se již i ve venkovských městech ochotnické spolky. V Hradci Králové se hraje již před rokem 1800 občas česky. Tamní regenschori František Volkert komponuje hudbu ke hře „Veselá bída“, v Třebechovicích se objevuje

nadšený student-divadelník Jan Branžovský, tamní rodák, a komponuje opět „Veselou bídu“, „Rytíře Odalinského“, „Holoprtské posvícení“ a jiné. Podobně se připojují i jiná města. Ale všechno to patří už do doby pozdější.

Víme již, že česká „Bouda“ se udržela jen krátce, do roku 1789. S ní zaniklo i divadlo v Růžodole. České hry se odstěhovaly do sálu zrušeného kláštera u Hybernů a řídil je V. Mihule. Po jeho odchodu roku 1793 živořilo české divadlo až do prvního desetiletí 19. století ještě hůře, zvláště když Nosticovo divadlo, t. j. Stavovské (nynější Tylovo), dostalo novou stavovskou správu, která zakázala odpolední česká představení v neděli a ve svátek. Teprve roku 1812 se podařilo řediteli K. Liebichovi a tajemníku tehdejšího Stavovského divadla, dramatikovi Janu Nepomuku Štěpánkovi, přesvědčit rozhodující kruhy, že česká odpolední představení jsou prospěšná především divadelní pokladně. Od roku 1818 konala se také ochotnická představení ve Wimmrových sadech.

Ani v „Boudě“ se neobešli bez oficiálních návštěv a bez vnějších okázalostí, když divadlo navštívil Josef II. Od té doby se pyšnilo divadlo názvem „Císařské královské vlastenecké divadlo“. Panovník nebyl sice uvítán 19. září 1786 původní českou zpěvohrou, nýbrž německou hrou „Die Lyranten“ (Loutnísté), ovšem v českém překladu.

Z let 1795—1823 je jediná zmínka o českém operním představení, a to roku 1806, kdy byl česky proveden Mozartův „Únos ze serailu“ v překladu J. N. Štěpánka. Noviny se však nezmiňují o úspěchu nebo neúspěchu. Mozart byl na divadelní ceduli označen českým křestním jménem Bohumil. Stalo se tak na samém sklonku vlašské opery, jejímž posledním představením v Praze byl Mozartův „Titus“.

Česká zpěvoherní představení živořila dále. A přece i toto „málo“ přitahovalo a mělo úspěch u českého obe-

censtva. Čeští spisovatelé se rozplývali radostí nad každým sebemenším zdařilým pokusem, v němž česká mateřská řeč zazněla s divadelních prken, zvláště když se ozvaly také české zpěvy.

Jestliže 28. prosince 1823 vzbudilo ohromné nadšení české provedení Weiglovy lyrické opery „Švýcarská rodina“ v překladu Š. K. Macháčka, nedaly na sebe další překlady větších zpěvoher dlouho čekat. Následovalo české představení Cherubiniho „Vodaře“ dne 25. dubna 1824, opět v Macháčkově překladu, 6. května téhož roku Weberův „Čarostřelec“ jako „Střelec kouzelník“, zčeštěný J. N. Štěpánkem, na podzim 17. listopadu ještě téhož roku Méhulova opera „Josef a bratři jeho“ v překladu Josefa Krasoslava Chmelenského, 2. února 1825 Rossiniho „Lazebník sevillský“, jehož text přeložil Macháček, a 9. dubna 1825 netrpělivě očekávaný Mozartův „Don Juan“, jehož libreto přeložili současně Štěpánek i Macháček. Při nastudování byla dána přednost Štěpánkovi. To vše vedlo k tomu, že bylo uskutečněno první původní české operní představení. Byl to „Dráteník“ Františka Škroupa s librettem Chmelenského; jeho premiéra byla dne 2. února 1826. Ale to je již období docela nové.

Nejen zpěvohry, nýbrž i vysoká úroveň výkonných umělců lákala milovníky hudby do divadla. Pražská italská opera hostila zvláště kolem roku 1750, kdy se ujal vedení Locatelli, prvotřídní zpěváky. Zpívala zde manželka impresaria Giovanna della Stella a Rosa Casta, provdaná Torelliová, zpěvačka z Neapole. Byl tu slavný Settimio Canini, Catarina Fumagalliová a Girolama Tearelliová, které byly uváděny jako nově angažované hvězdy při představení opery „Zenobia“ roku 1750, kdy byla tato hra uvedena na počest Marie Terezie a jejího chotě v zámku hraběte Batthyányho v Nových Dvorech u Kutné Hory. I za Kurze-Bernardona objevila se v Praze význam-

ná jména italských pěvců, Andrea Grassi a Pietro Tibaldi. V Praze účinkovala i tanečnice Corticelliiová a taneční mistři Morelli a Clerico, ačkoli se v tanečním souboru objevují kromě jmen německých už i jména česká, na příklad Dorota Moravská. Roku 1763 při představení Galuppiho „L'amante di tutte“ (Miláček všech) a pak „Il Demofonte“ s hudbou od různých autorů, jsou vynášena jména Anny Zaniniové, Laury Oddiové, Terezy Coloniové a Pasquala Potenza. Zato za Bustelliho upadala umění a náš známý Angličan Burney v té době pražské divadlo nijak nechválí. Bondini a Guardasoni dovedli zase přivést v době Mozartově operu na výši. V „Donu Giovannim“ vystupovala jako donna Anna Tereza Saporitiová, která vynikala již zjevem, a jejím partnerem v úloze dona Juana byl mladý barytonista Luigi Bassi. Postavu Elvíry vytvořila Catarina Micelliová, Zerlinu Catarina Bondiniová, Ottavia Antonio Baglioni a Masetta Giuseppe Lolli.

V době Mozartově žila v Praze také zpěvačka a manželka Františka Duška, Josefa Dušková rozená Hambachová z Prahy, kterou jsme poznali již jako Mozartovu hostitelku na Bertramce. Pro ni napsal Mozart v Praze arii „Bellamia fiamma, addio“. V letech osmdesátých i devadesátých si získala jméno ve Vídni i v Drážďanech, ve Výmaru i jinde. V Čechách se objevili už dříve vynikající pěvci, kteří odcházeli však zase většinou do ciziny, ať již trvale nebo jen na čas. Také tenoristů lze uvést několik. Učitelský syn z Merklína *Fridrich Franz Hürka*, křtěný František Václav (1762—1805), dosáhl světové úrovně na divadlech v Lipsku, v Drážďanech, Berlíně i jinde. Některé jeho německé písně zlidověly. *Josef Martin Hürka* (1756—?) z Chuděnic byl též violoncellistou. Hudebně se vzdělal u J. Koželuha, ve zpěvu u Biaggia. Konal turné po západní Evropě a zpíval pak ve španělských a portugalských

kostelích. Tenorista a žák V. Praupnera *Ondřej Kusý* zpíval v různých pražských kostelích a od roku 1792 vzal jej hrabě Hartig do svých služeb. Komponoval hlavně pro kostel, ale pak i violoncellové skladby. Od zpěvácckých pultů pražských kostelů odešel roku 1772 do dvorní kaple do Vídně tenorista *Vojtěch Brichta*, kde také vyučoval zpěvu. V Berlíně žil ještě tenorista *Jos. K. Ambrož* (Ambrosch) z Českého Krumlova (1759—1805).

Ve Vídni, v Mohuči, Berlíně i ve Frankfurtu n. Moh. rozdával ze svého barytonového fondu v letech 1776—92 *Jan Brandes*.

Vyplývá z toho, že ariosní zpěv byl v té době v kostelích ještě velmi oblíben — ariosních skladeb je ještě kolem roku 1800 i později mnoho — a že se větší chrámy předháněly v konkurenci a hledaly i angažovaly prvoradé síly.

Česká představení ve stísněných poměrech koncem 18. století nemají ovšem divadelních „hvězd“. Teprve při prvním českém provedení Weiglovy „Švýcarské rodiny“ zpívala *Katinka Kometová*, Češka, jež byla primadonou německé opery. Hned potom se při českém představení Weberova „Střelce kouzelníka“ vyznamenala opět K. Kometová-Králová i tenorista Alois Jelen. Tím více pak uchvátily české premiéry Rossiniho „Lazebníka“ a zvláště Mozartova „Dona Juana“, kde mimo jmenované výborné síly účinkoval též barytonista Matyáš Podhorský jako hrabě Almoviva a don Juan a ovšem i jiní pěvci. Tehdy vadilo při hudebně dramatických překladech již jen tápání mezi přízvučným a časoměrným českým veršem. Čelakovský psal v prosinci 1825 po české premiéře Rossiniho „Othella“ mimo jiné: „Vytržení, aspoň u nás, lepších synů, bylo veliké. Tak výborně ta opera vyvedena, jako jsem jak živ, leda dvě německé viděl — a to mnoho... A mnoho osob, kteří ni slova česky nerozumí, chodí do

českých oper...² Zpívané české slovo se líbí. Čelakovský, hudební diletant, je nadšen především češtinou.

Jestliže ještě nezpívalo česky měšťanstvo, měl své četné písně náš lid. Doba neblahého panského útisku lidový zpěv jen posílila, byl v něm odraz bídy, vzdoru i naděje, žalu i radosti.

Přelom obou století přinesl nové výhledy. Přibývalo národního českého uvědomění. Šlechta ustoupila do pozadí, ale ve městech se v měšťanských domech ozývaly dosud výhradně německé umělé písně. Rozhodovala hlavně móda. Přesto byla řada těch, kteří by byli rádi sáhli po české skladbě. Dobrá píseň s českým textem mohla vykonat mezi českým lidem mnoho. Obrozenská doba se již lépe postarala o první umělé písně. V letech devadesátých vznikly naše první básnické sbírky, a tím i slovní podklad, který především chyběl našim skladatelům. Jaroslav Puchmayer, Vojtěch i Jan Nejedlý, Šebestián Hněvkovský, J. Rautenkranc, Antonín Zíma a j. jsou autory prostých, někdy až naivních básniček. Strídají se motivy milostné, satirické i tragické, zastaveníčka a ukolébavky, básně didaktické i netendenční, verše o českém venkovském člověku a jeho dobrých i špatných vlastnostech, písně společenské i pijácké. Textů se chopil venkovský kantor *Jakub Jan Ryba*, aby je zhudebnil ve dvou sbírkách „Zwölf böhmische Lieder“ a „Neue böhmische Lieder“, tištěné 1800 a 1808. Sbírký byly nadepsány německými tituly, ale obsah byl český. Roku 1808 a po druhé ještě 1829 vyšla i sbírka Rybových dětských písní „Dar pilné mládeži“. Jednoduchost, prostota a nápodoba lidové písně se tu spojuje s klasickým základem. Přístupnost a strofická forma písní, zvláště pak jejich průkopnický význam přispěly k jejich rozšíření; některé se zpívaly ještě dlouho a „Zastaveníčko“ (Spí, má zlatá, boubelatá) znárodnělo a žije do-

² F. L. Čelakovský, Sebrané spisy, Praha 1871, str. 184.

dnes. Tato píseň však nebyla v jmenovaných sbírkách uvedena.³

Ryba se pokusil i o první prokomponovanou českou baladu „Lenku“ rovněž v roce 1808 na text Vojtěcha Nejedlého; skladba měla mnoho romantických prvků a vzorem její zvukomalby byl německý skladatel balad J. R. Zumsteeg (1760—1802). Jako o první českou baladu, pokusil se Ryba i o první českou romanci s názvem „Průvod od dobré Bětolinky“, komponovanou na text českého překladu Höltého básně.⁴

I když snad V. Pichl skutečně zkoušel již před Rybou štěstí v české písni, což není jisté, přece jen Rybovy sbírky by zůstaly prvními českými tisky umělých písní této doby. Pokračovatelé se přihlásili brzy. Roku 1812 se objevilo ve Vídni vydání „Czeských Písní v hudbu uvedených“ od *Jana M. Doležálka*, v letech 1818—19 vydává *František Max Kníže*, ředitel kůru u sv. Havla a fagotista Stavovského divadla, několik písní s průvodem kytary nebo klavíru, většinou sentimentálně zbarvených; k větší sbírce došlo až ve „Věnci ze zpěvů vlasteneckých“ v letech 1835—39, jejímiž redaktory byli básník Josef Krasoslav Chmelenský a skladatel František Škroup.

Je třeba mít na paměti, jak těžce se z počátku zápasilo o hudební výraz v skladbách, které byly komponovány na mělké texty anakreontské poesie. Proto oceňujeme především u prvních sbírek písní mimo dobrou vůli a snahu jejich autorů i to, co vykonaly: dovedly podchytit nejen měšťanské kruhy, ale i širší vrstvy. Jen tak mohly některé písně Rybovy, Vorlovy, Škroupovy a j. znárodnět.

Česká sborová tvorba, především mužský čtverozpěv,

³ Píseň upravena pro mužský sbor a lesní rohy Fr. Škroupem. Nově vydána Československou akademií věd v Praze 1948 s litografií J. Navrátila.

⁴ Autografy v Národním museu v Praze.

patří již také prvním desetiletím 19. století. Teprve však v letech čtyřicátých a plně až po roce 1860, to je po pádu absolutismu, se sborový zpěv rozvíjí v plné síle.

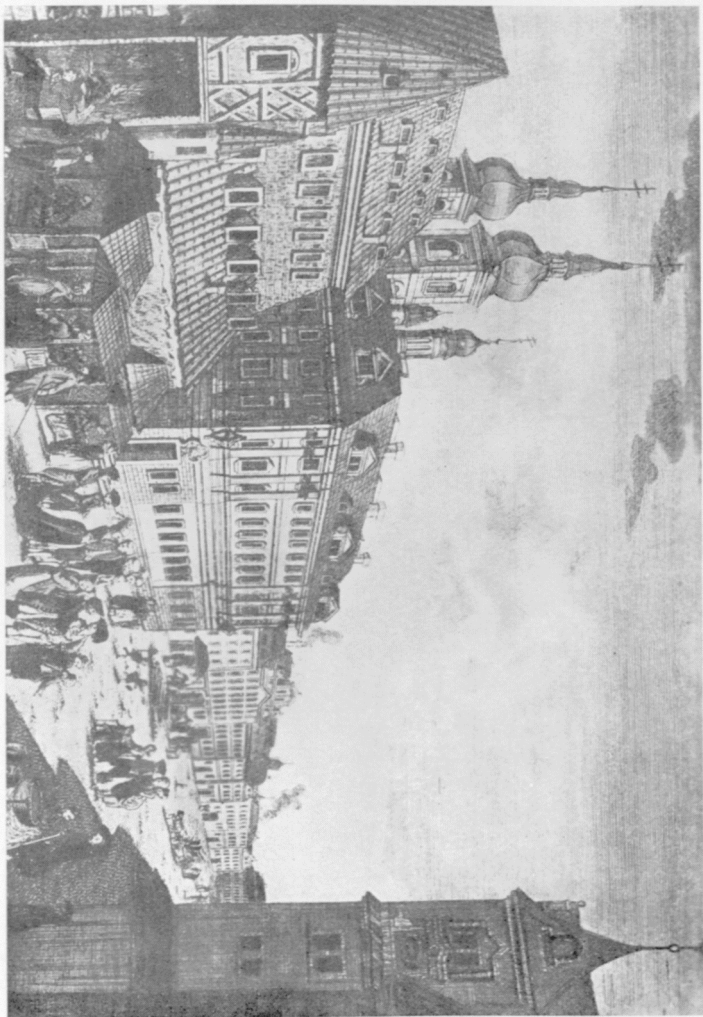
Rovněž společenské bály a reduty jsou už výrazem nové orientace 19. století. Šlechtické společenské plesy znaly jen cizí tance. V první polovině 18. století byly pěstovány, jak jsme seznali, ještě staré tance italské, francouzské i španělské, zejména sarabanda a courant, z něhož se vyvinul dobový menuet, důležitý pro vývoj cyklické sonátové formy. Nyní se dostávají do českých redut a plesů tance národní: rejdovák, polka a pod.

Rychlý vzestup národního uvědomění nezpůsobil jedině, nýbrž houževnatá práce celé generace vlastenecky založených lidí, kteří společnou pílí jako buditelé, literární pracovníci, hudebníci i poctiví politikové svorně kráčeli za společným cílem a pracovali ve prospěch těch, z jejichž středu vyšli.

Na počátku 19. století nás okolní země hudebně předhánějí. Setrvačností silného Mozartova vlivu ustrnula Praha déle v jeho sféře nežli jiné země. Je pravda, že i D. Weber provedl „Eroiku“ necelé dva roky po vídeňském provedení, t. j. r. 1806 a že r. 1814 slyšela Praha Beethovena „Fidelia“, ale celkem zůstávají Čechy s Prahou věrné Mozartovi a jeho tradici. Morava přijímala Beethovena kladněji vlivem kapelníka B. Riegra. Ve svatojakubském kostele v Brně došlo roku 1824 dokonce k prvnímu liturgickému provedení Beethovenovy slavnostní mše, v Bratislavě až na koncertě roku 1835. Naše symfonická i komorní hudba prvních desetiletí 19. století má však už leckde v sobě vedle klasického základu i prvky romantické; zasáhl tu vlivně Mendelssohn i Karl Maria Weber. Také Škroupova „Dráteníka“ nelze hodnotit jen jako tradiční dílo mozartovské.

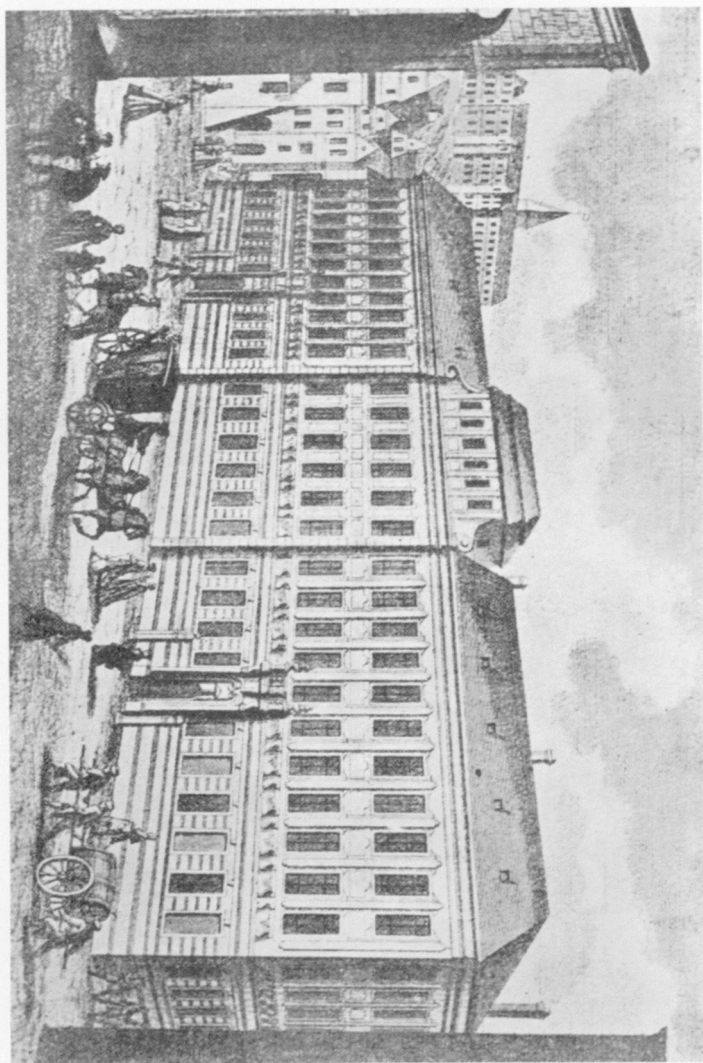
Věnuje se péče folkloru, čeští buditelé sbírají lidové pís-

ně, vydávají je a napodobují. Zprvu se ovšem ulpělo až příliš na nápodobě. Teprve Bedřich Smetana, genius širokého rozhledu, kterého nadchl F. Chopin, Hector Berlioz a zaujaly reformní myšlenky Franze Liszta a Richarda Wagnera i touha po samostatné, svérázné české hudbě, dovedl nejen vytvořit něco zcela nového, nýbrž i překlenout propast mezi úzkým a naivním domácím uměním a uměním světovým a postavit českou hudbu jako zcela svébytnou a rovnoprávnou vedle hudebních kultur ostatních evropských národů. Musil však nutně přijít rok 1848 i léta šedesátá, kdy se už národní život nebývale rozrostl a kdy se konečně konkrétně rýsují naděje na samostatný a důstojný stánek divadelního umění, jímž se stalo Národní divadlo. Politický a sociální útlak nezničil naděje a snahy národa. Jakmile tlak jen trochu povolil, vše, co dosud vřelo a neurčitě se rýsovalo, změnilo se náhle a realizovalo v čin. Smetana nyní mohl svých schopností plně a všestranně využít.

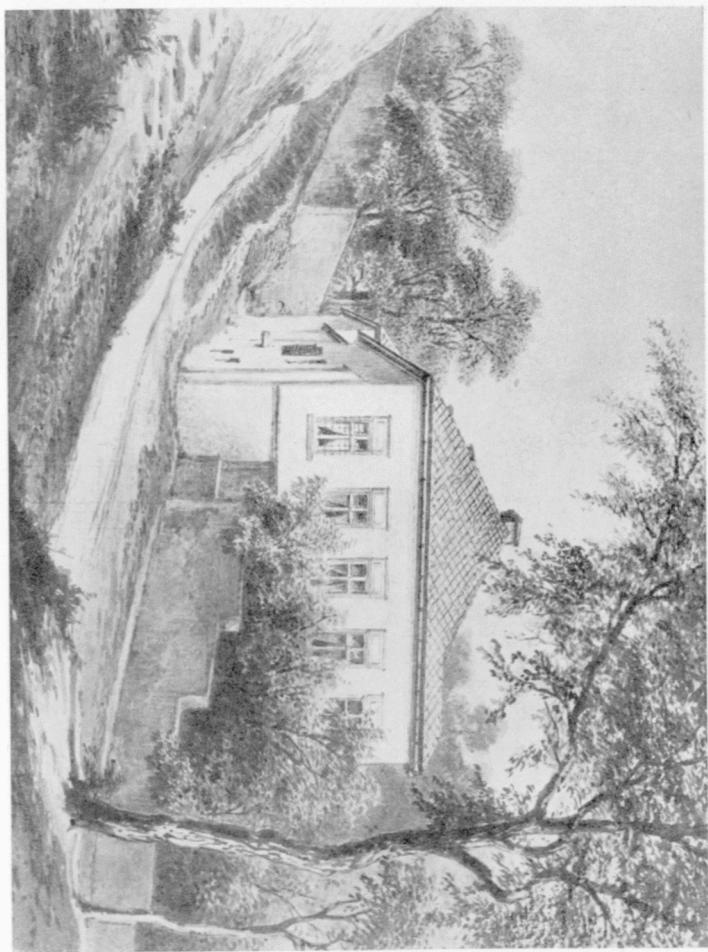


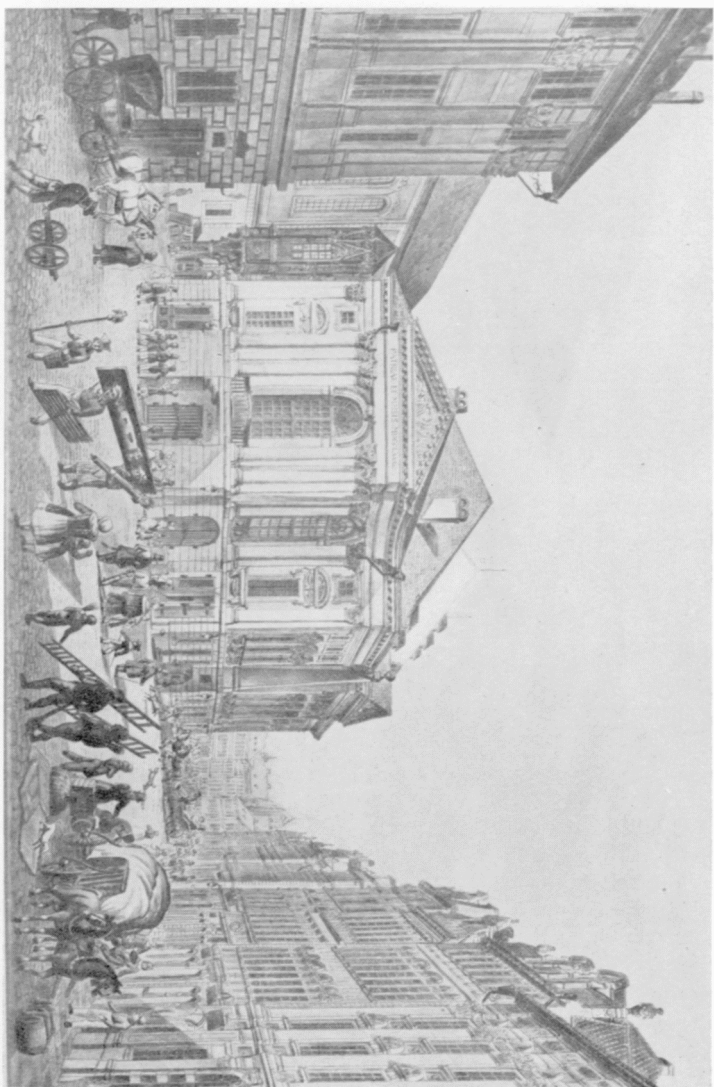
1. I. Carmine : Divadlo v Kotcích a Ovocný trh. (Pamětník nár. písemnictví.)

2. *Thunovské divadlo na Menším Městě pražském. (Památník nár. písemnictví.)*

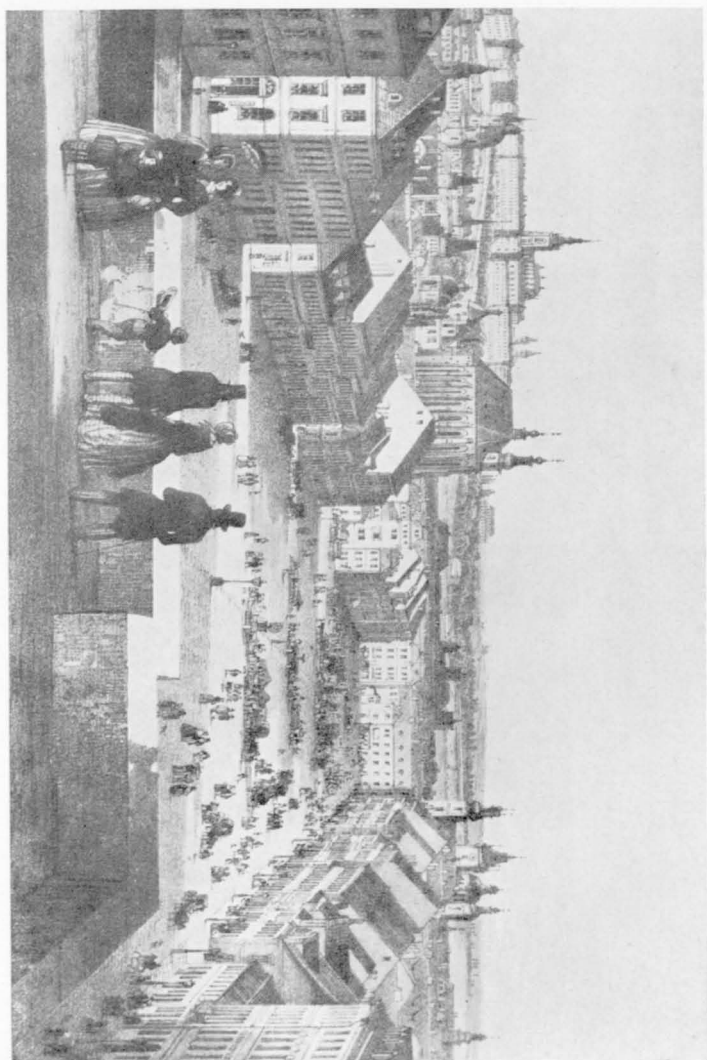


3. A. Kirnig: *Bertramka. Pohled na průčelí z ulice, asi z r. 1887. (Pamětník ndr. písemnictví.)*

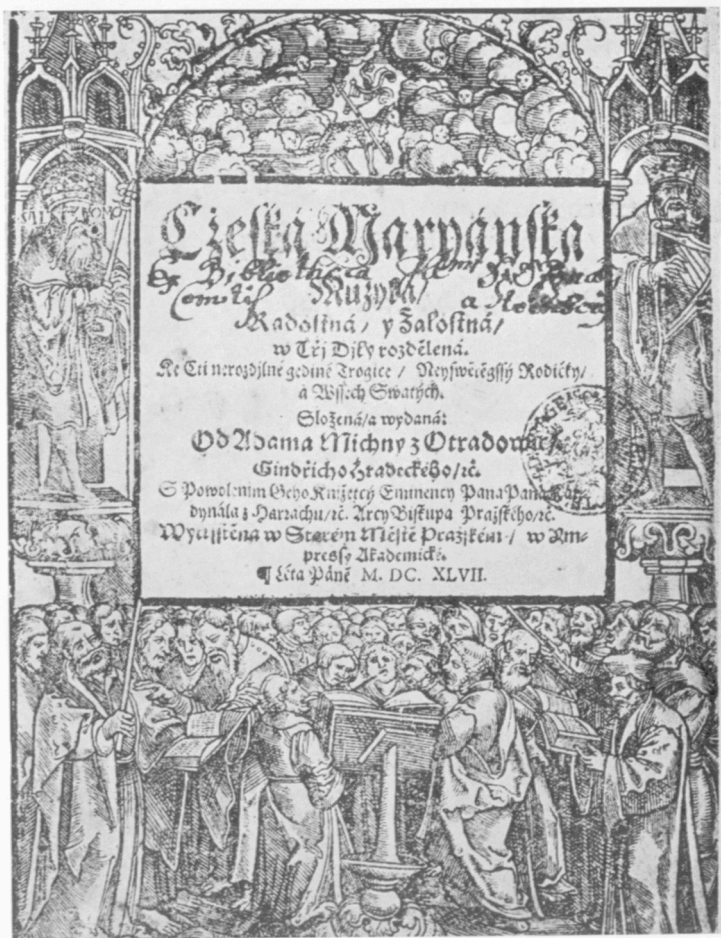




4. V. Morstadi: Starooské divadlo. (Památník nár. písemnictví.)



5. Sandmann: Vídeňské náměstí, rytina z let 1830. (Památník nár. písemnictví.)



6. Adam Michna z Otradovic: „Česká mariánská muzika“, 1647. Titulní list.



Soprano Solo.

OPELLA PRIMA.
De Amore erga DEUM.

à Soprano Solo, Violinis duobus, Viola Concert.

Sonata Tacet.

R Ecit. Nihil nihil est in Mundo quod ultrò a mare cor
meum nihil est nihil est præter Te Te DE - um va ni tas va - ni
ta cum sunt omni a omni a va ni tas sunt om ni a sunt omnia omni a
va - - ni - tas præter a - ma re DE um præter a - ma re
DEum a ma re DEum.

A Ria. A mo Te mi DE us Te DEus plusquam me nam
pri or tu a - mã si menam pri or tu a - mã sti me - pri or a - mã sti
me.

A

7. Ukázka z původního tisku z r. 1723 Jos. Ant. Plánického
„Opella ecclesiastica“.

OVERTURE

Un poco grave e largo.

Flauti.



Oboi.



Fagotti.



Organi.
in Dis.



Violini.



Viola.



Bassi.



And. Andante.

8. Ukážka partitury, pu. tiska z r. 1778 „Ariadny na Naxos“ od Jiriho Bendy.

The image shows a page of a musical score, numbered 34. It features a vocal line and several instrumental lines. The lyrics are written below the vocal line. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The lyrics are in French and describe a blacksmith's daily work.

Tandis que

du matin au soir courbé sur une enclume je bats le fer, je me con =

unes

9. Ukázka z původní tištěné partitury opery „Zámečnick“ z konce 18. století v Paříži od Josefa Kohouta.

M. D. 135. *meno*
Kyrie

2 Allegretto

Hej mistře, vstane bratře
 Hej mistře

oplechni na gauzot nebes na švarnot fráňu vhljdas
 vzhledni na jarost

et to roční čas. Diverdr gaudnes fráňejš obloha tuč
 tento roční čas.

gaňejš; mějce fráňe plápetá i vesej njm lad, što do.

den nice gld vorcházn; chága. zúve svět, cvoře
 ta dennice

in přelěhny ptáčid zivčej fer roslje. ta fer.
 kánim přelěhny

vojim, a ho rači tam zivč, máďantov gemny hnat
 slyim za

zobč, křijš, mistře křijš; zúďovani

liba branj; gal to zivčej fráňe hčej, honem vřat, mistře
 honem vřat, mistře

vstane ni vřtše
 u hčedni bystře.

10. Počátek tenorové partie z Kyrie mše „Hej mistře“ od J. J. Ryby z r. 1796, autograf.

ZÁVĚR

SHRNUTÍ

Přehlédneme-li vývoj i stav hudby 18. století v našich zemích, docházíme asi k těmto závěrům: poměry v století sedmnáctém, které 18. století připravovaly, nebyly pro nás nijak utěšené. Bitva bělohorská, třicetiletá válka, vystěhovalectví, rekatolisace, utužení feudálního systému a nadvláda cizích feudálů nad utlačeným národem přivodily nesnesitelný politický útlak, křiklavé sociální rozdíly a porobu lidu. Toto století však charakterisuje také boj lidu za právo, boj s feudalismem.

Jelikož stojí v popředí dvůr, šlechta a církev, je také umění — a ovšem i hudba — především v jejich službách. Barokní umění je už dědictvím dřívější doby. Barokní sloh ve výtvarném umění, stavitelství i sochařství, plně vyhovoval starším rekatolisačním snahám; pomáhal jim svou velkolepostí a nádherou, působil na cit a rozněcoval fantasi. Podobně i barokní hudební umění mělo posluchače plně zaujmout a vést k mystické náladě, odpoutat od tohoto světa a přiblížit k nadpozemským představám. Tak tomu bylo především v době vrcholného baroku, v době nádherných církevních obřadů a hudby se spleť polyfonních hlasů. Renesance, napodobující antiku, zrozená v době nových objevů a náboženských pochyb, byla přísluhovačkou rozumu; barok, jenž po ní bezprostředně následoval, byl služebníkem citu. Množství ozdob, výklenků, soch, skupin, lomených říms, balustrád, bohatost vnějších fasád i vnitřních výzdob, ponurá zákoutí, střídající se s osvětlenými prostory, aby bylo dosaženo efektní

působivosti střídáním šera a světla, to byly účelné prostředky, jimiž pracoval barok, aby lahodil očím. Vše je jako v pohybu, všude plno vzruchu, takže oko téká s místa na místo; tím se zase podporuje fantazie, představivost. Podobně byla zaměřena zprvu i hudba umělá, jež byla nejprve téměř výhradně církevní. Cizí umělci, Nizozemci, Italové i Němci byli povoláváni panovnickým dvorem, aby nám ukazovali cesty. Domácí lidé se učili na jejich dílech, osvojovali si novou techniku, ale ozvalo se v nich cosi demokratičtějšího, lidovějšího; nedospěli k aristokratické komplikovanosti. Volili si často domácí themata. Toužili po zjednodušení; k tomu přispěl odklon od benátského umění a navázání na umění neapolské jako pokrokové, kde jsou zřetelné lidové prvky. Nový styl vyhovoval i mentalitě našich skladatelů, ať světských nebo církevních. Podvědomá česká lidová tradice oprostila skladatele od přemrštěné vyumělkovanosti a vylhané noblesy. Lidová hudba se svými motivy zasahovala stále určitěji a určitěji do umělé kompozice a českost, i když je ještě spíše skrytá než zřejmá, je právě kladným přínosem těch, kdo nezapomněli na svůj původ.

Ale i barokní stavitelství mění svůj vzhled. I zde monumentalita a pathos ustoupily čemusi hravějšímu, lehčímu. Přežila se dvorská etiketa se svou přepjatostí. Letohrádek s elegantním parkem láká ponenáhlu víc než masivní barokní palác. Líbí se jasnější hra barev ve volném prostoru. Toto výtvarné rokoko se objevuje i u nás a galantnímu slohu se nevyhne ani hudba.

Hudebními středisky byly šlechtické kapely a divadla, ovšem i městské a venkovské kůry. Italská opera se plně vyžívá v Praze a v letních měsících i na venkovských sídlech vedle hudby instrumentální. Symfonické a komorní skladby nebyly do té doby nikdy v tak hojné míře psány a provozovány jako právě v 18.-století. Zd. Nejedlý mohl

proto právem říci, že „století osmnácté zaměnilo Čechy zpívající (t. j. Čechy doby husitské) za Čechy hrající, české zpěváky za české muzikanty“.¹

Čechy jako země hudebníků zplodily skutečně v té době celé desítky dirigentů, skladatelů i instrumentalistů, kteří vinou poměrů — někteří i dobrovolně — opouštějí rodnou zemi a uchylují se za hranice. Zaplavují Evropu a připravují nástup hudebního klasicismu. Z českých mistrů se stávají světoobčané, které si nejednou přivlastňuje kdekdo. Stamic založil slávu Mannheimu, Benda obohatil Německo melodramem, Rejcha přišel učit Francii, Mysliveček rozšířil slávu Čech po Itálii, Stich, Dusík, Krumpholz a jiní udivovali svět svou virtuositou nebo skladatelským nadáním. Někteří si zachovali vědomí svého původu, jiní zapomněli, odkud vyšli. Mnozí se přizpůsobili jmény sami, jiným je dala cizina: z Antonína Čermáka se stal Antal György, z Kramáře Krommer, Stich si dává italské jméno Punto a p. K tomu se ovšem nepropůjčili všichni. Je jisté, že cizí prostředí naše lidi často odvedlo stranou a že na domácí půdě mohl leckterý znamenat i vykonat více.

S poklesem feudální moci zanikají i šlechtické kapely a — i když ne naráz — upadá i italská opera. Měšťanské a lidové vrstvy pozměňují tvářnost hudebního života a tento vliv se projevuje právě tak u našich emigrantů jako u domácích skladatelů. Někteří jdou s dobou, jsou skoro revolucionáři, jiní nedovedou dobře setřást aristokratický nátěr. Jedni jsou průkopníky nových idejí a směrů, druzí setrvačně ztrnulí. Praha, tehdy ovšem ještě značně německá, stála na straně pokroku. Důležití čeští emigranti, zvláště Stamic, Zach, Mysliveček, Bendové nebo Rejcha nepřerušili souvislost s českou hudební minulostí; naopak, jejich vlivem se dostává průbojná česká hudba za hranice

¹ Zd. Nejedlý, Dějiny husitského zpěvu za válek husitských, Praha 1913, str. 52.

a přenáší se do evropského prostředí. Je tu zřejmá spojitost českého předklasicismu s vídeňským; odtud vlastně vede cesta až k Mozartovi. Když je pak v městech posilněn český živel, záleží už jen na měšťanstvu a prostém lidu, jak se události dále vyvinou a jakým směrem půjde hudební umění, tentokráte už české.

Lid nikdy nepřestal tvořit a zpívat. Jeho vliv je zřetelný i na jednotlivých fázích baroka. Působí zvláště na kostelní hudbu, kde se k latině přidružuje čeština, liturgická stránka ustupuje a v pastorelách se objevují typicky české figurky; texty jsou obdobné lidovým koledám nebo lidovým vánočním hrám, hudba je jásavá, mnohdy až taneční, rýsuje se v ní nejednou i rytmus některého lidového tance a světské melodie lidových písní znějí v ústech pastýřů docela po sousedsku (Antoš, Ryba.) Čeští kantoři tu vykonali víc, než jim bylo dosud přiznáno. Z jejich kořenů vyvěraly celé muzikantské rody dalších desetiletí.

V ústech lidu se nejrealističtěji projevil každý záchvěv jeho života, lidová píseň se stala svědkyní i ukazatelkou doby. Neselhala. Na venkově zůstalo zdravé jádro národa. Naši kantoři mu vyšli vstříc, podchytili jeho hudebnost a českost. Kdysi se lid účastnil ve šlechtických službách činně operních produkcí, nyní si je lid vyžádal, ovšem v malém měřítku, i pro sebe. Nejprve jsme se s nimi setkali ojediněle na venkově, pak dala příklad Praha českými hrami i singspiely a divadla — jako kulturní instituce — se zmocnili i ochotníci. Čekalo se ještě na první české umělé písně. I těch se lid dočkal.

Rozhraní 18. a 19. století bylo tak přípravou k nové fázi, která znamenala za trochu zlepšených sociálních podmínek i vítězství české kultury. Aristokracie i církevní kruhy ustoupily pomalu do pozadí, duchovní píseň a vůbec skladby církevní ustoupily světským. Možno říci, že druhá polovina 18. století je vlastně přípravou k národ-

ním školám, tedy i české. Snad právě proto, že se u nás v té době ještě nezrodil genius Mozartovy nebo Beethovenovy velikosti a že jsme jim jen připravili půdu svým předklasismem, mohli pak u nás vyvstat ryze čeští umělci, jakými byli Smetana a Dvořák. První vyrůstá z roku osmačtyřicátého, druhý spíše z let šedesátých. Proto ona revolučnost v díle Smetanově proti Dvořákově klidnému růstu. Ale ani ten, ani onen nevyrostl z půdy, kde dosud nic nezrálo. Hudební generace předchozích desetiletí, a tak i celé 18. století připravovalo půdu těm, kdož chtěli jako komponisté jít po dobré cestě. Smetana se učil na Rejchových dílech a také Voříšek měl na něho vliv. Dvořáka možno dokonce označit za pokračovatele české kantorské muziky v nejlepším slova smyslu. U obou se sloučil někdejší protiklad lidové a umělé hudby v krásný jednotný celek pravého národního umění. Smetana našel základ v tradici lidové písně a ve všem *pokrokovém*, co tehdy hudba přinesla. A počátek této hudby musíme zase hledat v Mozartovi. Jdeme-li ještě dále zpět, dostáváme se k českým předklasikům.

Osmnácté století, které nastoupilo aristokraticky vznešeně, dospělo na svém konci nejdnou až k demokratické lidovosti.

ZKRATKY V BIBLIOGRAFII

a) *České časopisy a sborníky:*

B = časopis Bertramka; *Ca* = časopis Carpatica; *C* = časopis Cyril; *ČH* = čas. Česká hudba; *ČL* = Český lid; *ČMm* = Časopis Moravského musea; *Čsl. v* = Československá vlastivěda; *D* = čas. Dalibor; *Dl* = Dějiny lidstva; *H* = čas. Hlídka; *Hašk* = čas. Hudba a škola; *HL* = Hudební listy; *HR* = čas. Hudební revue; *Hr* = čas. Hudební rozhledy; *Hv* = čas. Hudební výchova; *HŽ* = Hudební zpravodaj; *K* = čas. Kultura; *L* = Lumír; *Ly* = Lyrá; *LHM* = čas. Listy Hudební matice; *LL* = Lidové listy; *LN* = Lidové noviny; *Mll* = Mladoboleslavské listy; *M* = Musikologie; *Ndiv* = časopis Národní divadlo; *Nd* = čas. Naše doba; *NL* = Národní listy; *NO* = Národní osvobození; *NP* = Národní politika; *O* = Osvěta; *ON* = Olomoucký Našinec; *PN* = Pražské noviny; *Přh* = Průkopníci české hudby; *R* = čas. Ročenka; *Rj* = čas. Radiojournal; *ŠDl* = Šustovy Dějiny lidstva; *T* = čas. Tempo; *Ted* = Topičova edice; *Tsb* = Topičův sborník; *V* = Venkov; *Važ* = čas. Věda a život; *VČav* = Věstník České akademie věd a umění; *Vl* = Vlast; *VMo* = Věstník Mozartovy obce; *Žhv* = časopis Za hudebním vzděláním; *Ž* = časopis Zvon; *ŽP* = Zlatá Praha.

b) *Cizí časopisy a sborníky:*

A = Auftakt; *AfMu* = Archiv für Musikwissenschaft; *AmŽ* = Allgemeine musikalische Zeitung; *B* = Der Bär; *C* = Le Correspondent; *DTB* = Denkmäler der Tonkunst in Bayern; *DTÖ* = Denkmäler der Tonkunst in Österreich; *FfjW* = Festschrift für Joh. Wolf; *HT* = Hundert Türme; *JdD* = Journal des Débats; *KJ* = Kirchenmusikalische Jahrbücher; *LM* = Leipziger Musikzeitung; *M* = Die Musik; *MdM* = Magazin der Musik; *Mm* = Le Monde Musical; *MAfD* = Musikalischer Almanach für Deutschland; *MfM* = Monatshefte für Musikgeschichte; *Mw* = Musikwissenschaft; *MQ* = The Musical Quaterly; *NM* = Neue Musikzeitung; *NPŽ* = Neue Prager Zeitung; *NŽfM* = Neue Zeitschrift für Musik; *RF* = Riemanns Festschrift; *Rm* = Revue musicale; *Rmi* = Rivista musicale italiana; *SIMG* = Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft; *StzMw* = Studien zur Musikwissenschaft; *WaMz* = Wiener allgemeine Musikzeitung; *ŽfDMv* = Zeitschrift für Deutsch. Musikverein; *ŽfMw* = Zeitschrift für Musikwissenschaft; *ŽIMG* = Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft.

STARŠÍ A NOVĚJŠÍ TISKY

a) *Doba barokní*

Skladatelé jsou seřazeni chronologicky.

Losy z Losimthalu: Invence (I. Gigue, qui imite Kuku, II. Echo), vyd. v DTÖ XXV, sv. 50, díl 2. Z klášterní knihovny v Kremsmünsteru.

Česlav Vaňura: VII Litaniae Lauretanae op. 1 vyd. v Praze r. 1731. Cultus Latriae seu XII Offertoria Solennia, vyd. rovněž v Praze 1736.

Boh. Mat. Černožorský: Pět fug pro varhany, vyd. K. F. Pietsch v Museum für Orgelspieler, III. sv., Praha, Marco Berra, asi r. 1832. V Ausgewählte Orgelwerke altböhmischer Meister, Drážďany, vyd. O. Schmid Toccatu. Varhanní skladby v Orgelkompositionen aus alter und neuer Zeit, vyd. G. Gauss, Řezno; Ecole clasique d'orgue, vyd. Guilmant, seš. 18. Nové souborné vydání v Musica antiqua bohemica č. 3, kde je pět fug podle vyd. Pietschova, spolu další 2 fugy ze Stát. kn. v Berlíně. V téže edici MAB v č. 12, Čeští klasikové, vyd. J. Reinbergrem fuga gis moll jako v předchozím č. 3, ale podle znění z arch. kláštera v Želivě. — Moteto Laudetur Jesus Christus vyd. tiskem v Praze asi r. 1729, nově v ed. Česká hudba, Kutná Hora, sv. XXXVI, 1931, Regina coeli vyd. E. Trollda tamtéž v ČH. XXIII, 1920. Ve starší době několik mší tiskem. Salve Regina a Magnificat vyšlo v Lipsku u Breitkopfa a Härtla.

Jan Dismas Zelenka: Tištěné libreto Sub olea pacis v arch. Nár. a univ. knihovny v Praze z r. 1723. — Responsorium Caligaverunt vyd. J. Fiala v České hudbě r. 1932. Jerusalem convertere vyd. O. Schmid (s německým textem), Langensalza; Salve Regina vyd. Fr. Hofmeistr v Lipsku a Weinachtsgesang Berger v Langensalza.

V. K. Holan Rovenský: Kanc. Kaple královská vyd. v Praze 1693. Pašije podle sv. Matouše a Jana v Praze 1690 a 1692. Ukázky z písní v ed. Hudební památky české 1 a 2, vyd. J. L. Zvonařem.

Jan Zach: Cembalový koncert vydán ve Špýru 1776. — Novější vydání: Vitáskova sbírka Fugy a preludia starších vlasteneckých skladatelů, Praha 1823; K. F. Pietsch, Museum für Orgelspieler, Praha kol 1832; v Ausgewählte Orgelwerke altböhmischer Meister (O. Schmid) 3 preludia a 2 fugy; Blätter für Haus- und Kirchenmusik (vyd. H. Bayer v Langensalza), roč. 1912–13, č. 8, zde část Credo ze mše D dur. Naše vyd. v Mus. ant. bohem., č. 12, Preludium a Fuga c moll. Táž edice č. 9 Sonata a tre stromenti.

Fr. Ig. A. Tůma: Výběr skladeb v úpravě pro klavír ve třech svazcích u Breitkopfa a Härtla ed. O. Schmida; ve sbírce *Ausgewählte Orgelwerke altböhmischer Meister* některé varhanní skladby. Duet ze Stabat Mater vyd. u H. Beyera v Langensalza. Tamtéž *Benedictus* z a moll mše a *Crucifixus solenne* ze Slavnostní mše. *Passionsgesänge Lipsko* (Breitkopf a Härtel). Tamže i *Ausgewählte Chor* u. Chorsätze. *Largo* pro housle a varhany (klavír), Langensalza; *Tanz-Suite A dur*, Berlín.

Jos. F. N. Seger: Sbírkou toccat a fug vydal D. G. Türk v Amsterdamě 1793; varhanní skladby ve Vitáskově sbírce *Fugy a preludia starších vlasten. skladatelů*, Praha, 1823; v *Pietschově Museum f. Orgelspieler*, Praha kol 1832; v *Ausgewählte Orgelwerke altböhm. Meister*, Drážďany a *Leipziger Musik-Woche*; *Orgelalbum*, vyd. Volkmarovo, Peters, Lipsko; *Sammlung von Übungssätzen*, vyd. J. D. Menzera, Lipsko; též v příloze čas. *Der Kunstwart*; *Praeludium für Orgel*, Praha 1803 u Polta; J. Seegers *Bezifferte Bässe in zwei Noten-Systemen* (příklady generálbasu), vypracované K. F. Pietschem, Praha 1833, Marco Berra. Nově v ed. *Musica antiqua bohemica* č. 12 přetištěna dvě preludia a tři fugy ze sbírky *Museum für Orgelspieler*.

Frant. X. Brixl: Několik varhanních skladeb v *Pietschově Museum für Orgelspieler*, Praha kol 1832; Nově preludium, 2 fugy a toccata V *Musica antiqua bohemica* č. 12, v téže sbírce č. 14 *Presto a andante* z pětivěté suity pro cembalo. — *Pange lingua* v *České hudbě*, Kutná Hora, XXII, 1919. Nově vyd. „*Missa pastoralis D*“ k potřebě kůrů.

Frant. V. Habermann: Šest mší s názvem *Philomela pia*, vyd. tiskem ve Vídni 1747; *Missae XII*, Praha 1746; *Litaniae VI*, Praha 1747. Libreta oratorií a školských her jsou v arch. v Klementinu a na Strahově.

Jiří Ig. Liněk: Nově v ed. *Musica antiqua bohemica* č. 12 vyd. *Preambulum C dur* pro varhany (rev. J. Reinberger).

b) Doba předklasická a klasická

(Drobnější skladby v *Musica antiqua Bohemica* souhrnně v závěru.)

Jan Václav Stamic: Instrumentální skladby vydány v Londýně, Paříži, Vídni, Amsterdamě a j. Nově H. Riemann v *DTB III*, 1, VII, 2, XV–XVI a v *Collegium musicum*, seš. 1–6. Výčet pařížských tisků u Lachevardiera a Verniera v Daliboru 1912, č. 46–48.

Karel Stamic: Tisky nástr. skladeb v týchž městech, nověji v *DTB VIII*,

2, XV a XVI skladby komorní a sinfonie. U Peterse 5 houslových sonát s klavírem op. 20.

Jan Ant. Stamiz: Skladby vydány z valné části v Paříži.

Fr. X. Richter: Tisky v Londýně, Paříži, Amsterodamě, Norimberce a j. Nověji Riemann v DTB III, 1, VII, 2, XVI, 1 a 2. U Nagla 1 sinfonie a koncert pro cembalo (1933).

Ant. Fils: Starší tisky opět Paříž, Londýn, Amsterodam a j. Nověji sinfonie H. Riemann DTB III, 1, VII, 2. Klavírní trio C dur v DTB XVI a orchestrální trio v Collegium musicum. R. Sondheimer vydal Sinfonii A dur. Musica antiqua bohemica sv. 18. Koncert pro flétnu a klavír.

Jiří Čert: V Paříži vydány v 1753–1801 z části sinfonie a komorní skladby. Nověji znovu v DTB XV a XVI. — R. 1801 vyd. J. B. Cartier jednu sonátu v L'art du violon.

Jan Kř. Krumpholz: Tisky Paříž (skladby pro harfu). Nově dvě sonáty H. J. Zingel u Nagla 1933 a v České hudbě M. Zunová (XXXVII).

Josef Kohout: Dvě jeho opery tištěny v Paříži.

J. V. Stich-Punto: Koncerty pro lesní roh a komorní skladby tištěny v Paříži a Offenbachu.

Jan Lad. Dusík: Tisky vyšly v Paříži, Londýně, Vídni, Offenbachu, Hamburku, Mnichově a j. Souborně vydány klavírní skladby u Breitkopfa & Härtla ve 12. sv. v Lipsku. Pak řada nových vydání, v Albustarých čes. mistrů (Hůlka) Sonata op. 61 a Rondo. V Českých sonatinách (Barvitiuus) Menuet (vyd. K. Emingrová). Sonatu op. 44 vyd. v Hudební matici V. Kurz 1948. V Musica antiqua bohemica sv. 21, 12 klavírních etud.

Josef Rejcha: Částečně vyšly skladby v Bonnu, Offenbachu a Amsterodamu. Tamtéž tištěny i skladby *Ant. Rejchy* (viz Eitner, Quellenlexikon) v edici Čestí klasikové klavírní fugy (10).

Jos. Mysliveček: Za jeho života tištěny některé orchestrální, komorní i vokální skladby v Paříži, Londýně, Berlíně, Offenbachu i Amsterodamě. Houslové sonáty vydány v Riemannově Collegium musicum 1902; tria v České hudbě, tamtéž Sonáta op. 1, č. 3 (XIV, 1908), Sinfonie C dur v Univ. Edici ve Vídni. Nověji některé sonatiny v Barvitiiově edici vyd. K. Emingrovou 1929, divertimenta v České hudbě XXXIV, 1930. Tamtéž r. XXXII, 1928–29 vyd. Jar. Čeleda houslový koncert C dur a Adagio a Menuet pro housle a klavír tamtéž XXXI, 1928. Úryvek z op. Ezio v Albu čes. belcanta (J. Branberger), 1949.

Václav Pichl: Tisky Milán, Paříž, Berlín, Londýn, Lyon, Vídeň, Amsterodam, Neapol a j. Nově vyd. v UE ve Vídni 12 capricií, 6 fug a

preludií. V *Musica antiqua bohemica* sv. 7. vyd. 6 fug a fugová preludia pro sólové housle.

Flor. L. Gassmann: Tisky uvedeny u Eitnera.

Jan Kř. Vaňhal: Viz též Eitnerův *Quellenlexikon*. Tisky Vídeň, Offenbach, Berlín, Lipsko, Sv. Havel, Bonn, Paříž, Lyon, Amsterdam, Milán, Londýn. Vydání samostatná i ve sbornících. Nově vydal Sonátu pro klavír a klarinet nebo housle B. Štědroň v Brně, 1948.

Leopold Koželuh: Viz Eitnerův *Quellenlexikon*. Nově vydány některé skladby K. Hůlkou, K. Emingerovou a Jos. Jiránkem, dále v České hudbě XIX a v Hudební edici Družstevní práce 1936. V *Musica antiqua bohemica* sv. 15. Kvartet op. 32, č. 1.

František Kramář (Krommer): Tiskem vyd. ve Vídni, Augsburgu, Mohuči, Offenbachu, Paříži, Miláně a Florencii. V *Musica antiqua bohemica* sv. 5. Smyčc. kvartet op. 5, č. 1, sv. 13. Concerto pro klarinet a klavír op. 36.

Pavel Vranický: Tisky ve Vídni, Offenbachu, Lipsku, Augsburgu, Mannheimu, Mnichově, Düsseldorfu a Paříži. V *Musica antiqua bohemica* sv. 16. Concerto pro housle a klavír.

Antonín Vranický: Tisky vydány ve Vídni a v Offenbachu.

Jan Kř. Kuchař: Několik varhanních skladeb v Pietschově *Museum für Orgelspieler*, Praha kol 1832; v Praze vyd. též 6 valčíků. Nově v *Musica antiqua bohemica* č. 12 varhanní *Fantasie g moll*.

Vojtěch Jírovec: Viz Eitnerův *Quellenlexikon*. Skladby vyšly hojně za hranicemi i v Praze, též opera „Oční lékař“ roku 1833. Nově přetištěny mnohé. Viz na př. v Hůlkově edici *Album starých čes. mistrů Jírovcovy klavírní skladby a tamtéž květinový tanec z baletu Švýcarská mlynářka*, 1898.

Jan Hugo Voříšek: Tisky v různých nakladatelstvích ve Vídni. Nově přetištěny v Helfertově edici *Musica antiqua bohemica* sv. 1 a 4 (*Impromptus a sonata*).

Ferd. Kauer: Skladby tištěny v Berlíně, Offenbachu, Brunšviku, Vídni, Amsterdamě i j.

Jan Ant. Koželuh: V *Drážďanech* koncert pro hoboje (O. Schmid). Ve Vídni kantáta op. 7.

Abbé Jos. Jelínek: Tisky viz v Eitnerově *Quellenlexikonu*.

Lambert Pavel Mašek: Tisky vyšly ve Vídni a v Bonnu.

František Benda: Tisky v Berlíně, Lipsku, Londýně, Amsterdamě a j.

Jiří Ant. Benda: Četné skladby jeho vyd. již za jeho života. Viz Eitnerův *Quellenlexikon*. *Ariadnu na Naxu* vydal A. Einstein v Lipsku 1920, *Dorfjahrmarkt* v *DdT LXIV* 1930 T. W. Werner. Klavírní skladby nověji vyšly ve *Farrencově Trésor des pianistes*, u nás je

vydával Hůlka, K. Emingrová a Jos. Jiránek. Rovněž v České hudbě XXVIII. Vlad. Helfert vydal v Musica antiqua bohémica triové Sonáty pro 2 housle a klavír, sv. 2, Brno 1934, ve sv. 10. Klavírní koncert g moll.

Josef Benda: Ve sbírce Étude de violon et Caprices. Oeuvre posthume, Lipsko, vyd. tiskem houslové skladby spolu se skladbami Fr. Bendy.

Frant. Ant. Rössler-Rosetti: Viz Eitnerův Quellenlexikon. Za jeho života vyšlo 19 sinfonií. Nově 5 symfonií v DTB XII, 2 a XXV. Zde i thematický katalog.

Frant. Louska: Tisky v Berlíně, Lipsku, Mnichově a Hamburku.

Ant. Fr. Bečvařovský: Tisky opět v Berlíně, Bonnu, Hamburku, Lipsku a Offenbachu. Nově vydal K. Hůlka sonatiny u Fr. Urbánka 1892 a v České hudbě Polonézu, 1929.

Jan Jiří Neruda: R. 1764 vydal v Lipsku Šest triových sonát.

Bedř. Fr. Hůrka: Tisky viz u Eitnera Quellenlexikon a Ledebura.

Frant. M. Pecháček: Tisky většinou ve Vídni.

Ant. Kammel: Hojně skladeb tištěno v Londýně, Paříži, Amsterdamě, a to již před r. 1783.

Fr. Ad. Miča: II. smyčc. kvartet C dur. Musica antiqua bohémica, sv. 6, tamtéž sv. 19. Concertino notturno; též Sinfonia in Re, 1947.

Fr. X. Dušek: Za jeho života tištěny skladby v Lipsku, v Paříži, ve Vídni a v Praze. Sonáty (celkem 8) pro klavír MAB sv. 8.

Jakub Jan Ryba: „Zwölf böhmische Lieder“ s chybným označením „von Franz Ryba“ vyd. v Praze r. 1800, „Neue böhmische Lieder“ r. 1808 v Praze. Téhož roku „Lenka“ a tiskem též elegie „Průvod dobré Bětolinky“. Některé písně otištěny ve Věnci 1843–44 a ve Zlatém zpěvníku. Píseň „Spi, má zlatá, boubelatá“ vyd. s litografií Jos. Navrátila r. 1850 v Praze (unikát Nár. mus. v Praze). Nově přetištěna r. 1921 ve sbírce „Z doby našeho probuzení“ ve vyd. V. Balthazara, dále vyd. s litografií jako „Zastaveníčko“ Čes. akad. věd a umění 1948. V r. 1808 vyšla též sbírka „Dar pilné mládeži“ (Praha). Nově přetiskovány různé písně na př. ve sbírce Vánoční písně a koledy B. Perwolfové, v Holasových Českých národních písních, Praha 1908 a j. — Naprosto nekriticky a jen k potřebě kůrů vydány některé církevní skladby: J. Michálek vydal v Brně Českolatinickou půlnoční mši II. (1934) a tamtéž pastorelu „Rozmilý slavičku“, v úpravě Ad. Štraky v Brně „Srdce plesá“ a „Milí synáčkové“; úpravou je také litograf. vyd. mše „Hej, mistře“ K. Pertlíčkem r. 1930 v Obořišti.

Pouhými úpravami jsou ovšem i jiná vydání různých církevních skladatelů 18. století.

Dále jsou zde ještě sbírky s výběrem různých autorů 18. i poč. 19. století, z nichž některé už byly uvedeny u příslušného autora. Kat. Emingrová vydala Výběr klavírních skladeb starých českých mistrů a České sonatiny, 2. sv., obě sbírky Praha, Barvitijs. Zastoupeni jsou Benda, Mysliveček, Dusík, Koželuh, Voříšek i další skladatelé 19. století.

Soustavně je vydána klavírní tvorba mistrů 18. století v Albu starých českých mistrů, ed. Karla Hůlky, 8. seš., od r. 1892 u Fr. Urbánka v Praze, pak v Albu homofonních skladeb klavírních, vyd. Jos. Jiránekem 1927 u Mojžíra Urbánka. Dále rozmanité skladby tištěné pro praktickou potřebu v časop. Česká hudba, Kutná Hora i u jiných nakladatelů. Starší české varhanní skladby vyšly již dříve v Museum für Orgelspieler, Praha 1823, vyd. Fr. K. Pietschem (Píčem). Ukázky nástrojové hudby podává Musica antiqua bohemica, red. VI. Helfertem v Brně od r. 1934 a n. — Kritická vydání, zvl. manheimské školy u Riemanna v DdT, DTÖ, DTB, jak již uvedeno. Týž sbírka Collegium musicum od r. 1902. Z dalších edicí: Nagels Musikarchiv (Hannover) a R. Sandheimrem red. od r. 1922 a n. Edition Bernoulli, Berlín. — Ve sbírce Musica antiqua bohemica ve sv. 11. vyd. skladby pro housle a klavír čes. klasiků Františka, Jiřího a Jana Bendy, Vaňhala, Myslivečka, Voříška a J. L. Dusíka. — Ve sv. 12. varhanní skladby Vaňhalovy, Kuchařovy, Kopřivovy, Rejchovy a Píčovy, ze starších Černohorského, Zacha, Segra, Linky a Brixiho. — Ve sv. 14. klavírní skladby Bečvařovského, Jiřího Bendy, Fr. X. Brixiho, M. A. Cibulky, F. X. Duška, Jírovce, Leop. Koželuha, Myslivečka, Štěpána a Vranického. — Ve sv. 17. rovněž klavírní skladby Jiřího Bendy, Duška, Leop. Koželuha, Dusíka, Myslivečka, Vaňhala a Voříška. Ve sbírce Čeští klasikové II. ještě klavírní kompozice Dusíkovy a Rejchovy. Ve vydáních se pokračuje.

BIBLIOGRAFIE

a) *České knihy a články o baroku a o hudbě
od konce 17. do počátku 19. století.*

- Alex František: Chránová hudba ve Vyškově kolem r. 1660. Vyškov, 1938.
- Amor Čestmír: Suvorov a jeho vojáci v naší obrozenecké písni a hudbě. Hr VII, č. 17.
- Axman Emil: Moravské opery v XVIII. století. ČMm 1912 i samostatný výtisk.
- Balthazar Vladimír: Příspěvek k dějinám pražského koncertního života. D. XL, r. 1930.
- Bartoš František: W. A. Mozart v dopisech. Praha, 1937.
- Bartoš František: Vlastní životopis V. Jírovce. (Překlad z Libussa 1848). Ted 1940.
- Bartoš František: O lidové zpěvohře Landeborkovi v ČL X, 1901.
- Bernát Jaroslav: Jan Jos. Dusík, český kantor, muzikant a skladatel. NO ze 16. 8. 1938.
- Bitnar Vilém: O českém baroku slovesném. Praha, 1932.
- Bitnar Vilém: Postavy a problémy českého baroka literárního. Praha, 1939.
- Bíba Vincenc Dom.: Životopis J. J. Ryby ve Sborníku z r. 1860 a ve zvl. otisku.
- Blažek Vlastimil: Mozartův pobyt v Praze a čeští skladatelé jeho doby. Praha 1937.
- Blažek Vlastimil: Bohemica v lobkovickém archivu v Roudnici n. L. (Vranický). Hv XIII, 1936.
- Blažek Vlastimil: Bertramka. Praha, 1934.
- Bláha Mikeš: K otázce české hudební emigrace. ČH 1930/31.
- Boháč Jan: Jiřík Ignác Linka. C LXVII, 1941.
- Boháček Ludvík: Vojtěch Jírovec a dnešek. B I, 1949, č. 2.
- Borecký Jaromír: Přehledné dějiny české hudby. Praha, 1928.
- Branberger Jan: Giovanni Punto. D XXI, 1899.
- Branberger Jan: Čeští skladatelé ve Francii v době revoluce, císařství a restaurace, LHM VI, 1926—27.
- Branberger Jan: Český hudební barok (1600—1740). Čsl. v VIII, Praha, 1935.
- Branberger Jan: K. W. Gluck a Čechy. B II.
- Branberger Jan: Manželé Duškovi, B, roč. I., č. 2 (1949).

- Breitenbacher Antonín: Hanácká opera v r. 1747. Olomouc, 1932, též separátní výtisk v Čas. mus. olomouckého XLV.
- Breitenbacher Antonín: Hudební archiv z bývalé piaristické koleje v Kroměříži. Olomouc, 1937.
- Breitenbacher Antonín: Hudební archiv z děkanského kostela P. Marie v Kroměříži. Olomouc, 1931.
- Breitenbacher Antonín: Hudební archiv kolegiátního kostela sv. Mořice v Kroměříži. Olomouc, 1928 a Kroměříž, 1930.
- Breitenbacher Antonín: Kulturní poklady v arcib. zámku v Kroměříži. Vyškov, 1929.
- Breitenbacher Antonín: Ad. Michny z Otradovic mše sv. Václava. R. 1930, č. 117.
- Bušek Jan: Za naší hudební minulosti. Hv XI—XIV.
- Bušek Jan: Roztroušeně v Hv četné příspěvky k životopisným datům starších českých autorů.
- Bušek Jan: L. Jansa — J. V. Kalivoda — J. Vaňhal. Praha, 1926.
- Bušek Jan: Čl. o Vaňhalovi v ČH XXXIV.
- Bušek Jan: Fr. X. Dušek a jeho rod. NL z 8. 12. 1931.
- Bušek Jan: Bertramka a manželé Duškovi. Hv VIII, 1927 a IX, 1928.
- Cmíral Adolf: Zapadlý vlastenec J. J. Ryba. V z 30. 4. 1939.
- Cmíral Adolf: Rybův Kancionálek pro čes. školní mládež. C XLI, XLII.
- Cmíral Adolf: J. J. Ryba o hudbě chrámové. C XLI, 1916.
- Cmíral Adolf: J. J. Ryby Počáteční a všeobecní základové k umění hudebnímu. HR IX.
- Čeleda Jaroslav: Il Boemo divino Venatorini. Hašk IV, 1931, 32.
- Čeleda Jaroslav: Houslové skladby J. Myslivečka. ČH XXXVI, 1932—33.
- Čeleda Jaroslav: Josef Mysliveček, Praha 1946.
- Čeleda Jaroslav: Vlastní životopis Fr. Bendy. Zhv I, překlad Praha, 1939.
- Čeleda Jaroslav: Mozartovec Jos. Jelínek. B II, č. 1 (1950).
- Čeleda Jaroslav: Divčí léta Josefny Duškové. B I, č. 1 (1949).
- Čeleda Jaroslav: Bendovec Mozart. (o Jiřím Bendovi) v B II, č. 4.
- Černušák Gracián: Články o Vaňhalovi v LN z 12. 5. 1939 a v Hr VI, č. 11.
- Dostál Josef: Ant. Rejcha. LHM XVI, 1937.
- Dostál Josef: Bohuslav Černohorský. PN z 19. 2. 1938.
- Emingerová Kateřina: Český skladatel-příznivec Mozartův (Mysliveček). Z VIII, 1908.

- Emingerová Kateřina: Klavírní skladby J. Myslivečka. ČH XXXIV, 1930—31.
- Es: Piaristé v české hudbě chrámové. LL ze 16. 11. 1941.
- Fikrle Rudolf: Jan Ev. Ant. Koželuh. Praha, 1946.
- Gardavský Čeněk: Damasus Brosmann a sancto Hieronymo. Rukop. disertace.
- Geryk Jan: Houslové dílo Heinricha Bibera. Praha, 1949. Rukop. disertace.
- Helfert Vladimír: K otázce národnosti v dějinách hudby v Čechách. — Jiří Benda. Nd XVI, 1909.
- Helfert Vladimír: Hudba na jaroměřickém zámku. Praha, 1924.
- Helfert Vladimír: Hudební barok na českých zámcích. Praha, 1926.
- Helfert Vladimír: Jiří Benda I, II. Brno, 1929, 1934.
- Helfert Vladimír: Průkopnický význam české hudby v 18. století. Co daly naše země Evropě a lidstvu. Praha, 1939.
- Helfert Vladimír: Hudba barokní. ŠDI sv. VI. Praha, 1939.
- Helfert Vladimír: Česká moderní hudba. (Zde o škole Černo-horského a j.) Olomouc, 1936.
- Hnilička Alois: Po stopách národního svérázu v naší hudbě 18. století. HR XIII, 1920.
- Hnilička Alois: Portréty starých českých mistrů hudebních. Praha, 1922.
- Hnilička Alois: Profily české hudby z první pol. 19. století. Praha, 1924.
- Hnilička Alois: Čeští hudebníci XVIII. stol. a jejich poměr k dějinám hudby. HR X, 1916—17.
- Hnilička Alois: Galantní hudba v Čechách v XVIII. století. Čsl. v VIII, Praha, 1935.
- Hnilička Alois: Kontury vývoje hudby poklasické v Čechách. Praha, 1935.
- Hnilička Alois: Musica navalis. HR XII. — 1919.
- Hnilička Alois: Některé úvahy ke studiu památek po starších mistrech českých. HR I, 1906.
- Hnilička Alois o jednotlivých osobnostech:
o Černo-horském v C XLII, o Zelenkovi v C XLI, o V. Brixim v D XXXVI, o M. Sojkovi v D XXXVIII, o J. V. Stamicovi v D XXVIII a D XXXIV, o Kopřivech v D XXXVI, o Kuchařovi v HR XII, o Myslivečkovi ve Z IX, o J. Bendovi v Nd XIV, HR X, v D XXXVIII, o Duškovi v D XXXVIII, o Leop. Koželuhovi v D XXXVIII, v HR V, v ČH XIX, v Hv XI, o Jírovcovi

- v Nd XVII, o Pichlovi v HR XI, o Vaňhalovi v HR II a VI, o Pavlu Vranickém v D XXXVII, o Dusíkovi v HR X, v Tsb 1914, o Voříškovi HR II, o Ant. Rejchovi HR VII.
- Homolka Eduard E. m. : Životopisné zprávy o houslařích a loutnařích v Praze a okolí v l. 1601—1896. Vinohrady, 1896.
- Hořejš Antonín: Slovenská hudba. Čsl. v VIII, Praha, 1935.
- Hostinský Otakar: Jiří Benda a recitativ. D II, 1880.
- Hudec Konstantin: Hudba v Banskej Bystrici do XIX. storočia. Lipt. Sv. Mikuláš, 1941.
- Hudec Konstantin: Vývin hudobnej kultúry na Slovensku. Bratislava, 1949.
- Hůlka Karel: O potřebě studia starší české hudby. D XX, 1898.
- Hůlka Karel: Jiří Benda v Gothě. D XXIV, 1902.
- Hůlka Karel: Jiří Benda. Praha, 1903.
- Hůlka Karel: O našich povinnostech k starší české hudbě. Praha, 1908.
- Hůlka Karel: Z bojů o české divadelní představení. HR I.
- Hůlka Karel: Bibliografie starší české hudby. D XXXV, 1913.
- Hůlka Karel, jednotlivé články:
o Jos. Ant. Štěpánovi v HR VI, o Vaňhalovi v D XXII, o J. L. Dusíkovi (dopis) v HR X, o Dusíkovu otci v C XL, o Voříškovi v HR VI, v D XXXV, o Vranickém v HR VI.
- Janáčková Irena: Jakub Jan Ryba o svém hudebním životě. Český překlad Rybovy autobiografie Mein musikalischer Lebenslauf z r. 1801, Praha 1946.
- Kamper Jaroslav: První české představení Únosu ze serailu. HR III.
- Kamper Otakar: Fr. X. Brixy. Praha, 1926.
- Kamper Otakar: Hudební Praha v XVIII. věku. Praha, 1936.
- Koubek V. : O životě a díle J. J. Linky. Mll z 23. 8. 1941.
- Krafka Karel: Romantické prvky v klavírní sonátě J. L. Dusíka. Rkp. disertace. Brno, 1950.
- Krupka Jaroslav: Fr. A. Sporck a jeho opera v Praze a Kuksu (výťah z disertace). D XXXIX—XL.
- Kryštofský VI. : Hudba u minoritů v Brně poč. 18. století. H 1939.
- Kunc Jan: Skladby starých mistrů českých v Paříži. HR IV, 1911.
- Lantsch Josef: K hudbě v klášteře v Hradisku v l. 1693—99. Olomouc, 1939.
- Löwenbach Jan: Gluck a Čechy. HR VII, 1914.
- Löwenbach Jan: Hudební vztahy italsko-české. LHM VI, 1927.
- Mařák J.-Nopp V. : Housle. Praha, 3. vyd. 1944.

- Metelská-Heřmanová Zdenka: *Theorie a literatura klavírní hry.* (Spolu článek o české hudbě předklasické v Hv XV.—Celek v roč. XIII—XV).
- Mikan Jaroslav: *Jesuitské divadlo v Hradci Králové.* Hradec Králové, 1939. *Morava v barokní hudbě 17. a 18. století. Sdružení přátel baroka v Brně,* 1942.
- Muk J.: *Adam Michna z Otradovic, básník a skladatel čes. baroku.* Jindřichův Hradec, 1941.
- Musikologie I, 1938 a II, 1949 (V. J. Stamic).
- Navrátil M.: *Příspěvek k životopisu starých hudebníků českých.* D XXXIV, 1912.
- Nejedlý Zdeněk: *Dějiny české hudby.* Praha, 1903.
- Nejedlý Zdeněk: *B. Smetana II,* Praha, 1925.
- Nejedlý Zdeněk: *B. Smetana III,* Praha 1929 (kantorská hudba).
- Němec Antonín: *O jednom z českých přátel Mozartových.* B I, č. 3, Praha, 1949. (Fr. Míča.)
- Němec Antonín: *Dvousté výročí narození čes. skladatele i Mozartova přítele Josefa Fialy.* B I, č. 4.
- Němec Antonín: *Život a dílo Jana Zacha.* B II, č. 1.
- Němec Antonín: *Božský šosák. (Jírovec).* B II, č. 2.
- Němec Antonín: *Dodatky k životu a dílu Jana Zacha.* B II, č. 3.
- Němec Antonín: *Moravský žák Mozartův. (Ant. Vranický.)* B II, č. 4.
- Němeček Jan: *Tři neznámé svatojanské skladby J. J. Ryby.* C 1941.
- Němeček Jan: *Jakub Jan Ryba. Knižnice „Kdo je?“ č. 134,* 1949.
- Němeček Jan: *Monografie o J. J. Rybovi (Z vrcholné doby klasicismu českých kantorů).* Habilitační práce 1947, dosud v rkp.
- Němeček Jan: *Dvě lidové zpěvohry z doby roboty.* Hr VI, str. 353 a n.
- Němeček Jan: *Lidové zpěvohry a písně z doby roboty.* Praha, 1954. (Antoš.)
- Němeček Jan: *Zpěvy 17. a 18. století (Anthologie).* V tisku.
- Němeček Jan: *Neznámé ochotnické zpěvohry doby obrozenské. (Branžovský.)* Rkp.
- Němeček Jan: *Rybova hudebně theoretická kniha pro české kantory.* Hv III, 1955.
- Nettl Pavel: *Dějiny operního divadla v Československu (překlad VI. Blažka).* Čsl. v VIII, 1935.
- Neumann Augustin: *Piaristé a český barok,* Brno, 1935.
- Neumann Augustin: *Příspěvky k dějinám hudby a zpěvu při olomoucké katedrále (1614—1780).* Brno, 1940.

- Novotný Antonín: Praha temna. Praha, 1946.
- Orel Dobroslav: Monodie 18. věku v Bratislavě. C LIX, 1933.
- Orel Dobroslav: Hudební památky františkánské knihovny. Bratislava, 1930.
- Orel Dobroslav: Paulin Bajan. C LX, 1934.
- Patera Jaroslav: Bertramka v Praze. Mozartovo památné dílo. Praha, 1948.
- Pazdírkův Hudební slovník naučný II. Brno, 1937.
- Perlík Romuald: J. Lohelius Oelschlegel. Praha, 1927. Otisk z CLI.
- Perlík Romuald: Frater Šimon Josef Truska 1735—1809. Praha, 1924. Otisk z C XLIX.
- Perlík Romuald: K dějinám zpěvu a hudby na Strahově až do I. pol. 18. století. Praha, 1925.
- Perlík Romuald: čl. o Oelschleglovi též v C LVI, 1930 a C LVIII, 1932, čl. o Fr. X. Brixim v C LVIII, 1932.
- Perlík Romuald: Strahov a hudba. LL z 12. 5. 1940.
- Pešek Josef: Česká zpěvohra od doby obrození až do B. Smetany. Čsl. v VIII, Praha, 1935.
- Petráš O.: Suitové orchestrální skladby P. J. Vejvanovského. Brno, 1949, rkp. disertace.
- Plavec Josef: 150 let od narození Jana Huga Voříška. Hr III, str. 15 a n., 1951.
- Plavec Josef: František Škroup. Praha, 1941.
- Podlaha Antonín: Stručné dějiny svatovítského kůru od počátku stol. 18. do poloviny stol. 19. Praha, 1926.
- Pospíšil Antonín: Kolem Jana Václava Stamice. Havlíčkův Brod, 1947.
- Pragensia svatojanská. Praha, 1929.
- Procházka Vojtěch: Z minulosti vyškovského zámku. Vyškov, 1927.
- Racek Jan: Slohové a ideové prvky barokní hudby. Brno, 1934.
- Racek Jan: Slohové problémy italské monodie. Příspěvek k dějinám jednohlasé barokní písně. Praha-Brno, 1938.
- Racek Jan: Nástrojová hudba na Moravě a ve Slezsku v XVIII. století. Hudební nástrojařství. Čsl. v VIII, Praha, 1935.
- Racek Jan: Duch českého hudebního baroku. Brno, 1940.
- Racek Jan: Mozartův Don Juan. Praha, 1940.
- Racek Jan: Česká hudba od nejstarších dob až do počátku 19. století. Praha-Brno, 1949.
- Racek Jan: V dílně starého českého kantora muzikanta. LN 1940, č. 237.

- Racek Jan: Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století. Musikologie I, Brno, 1938.
- Racek Jan: Vznik a počátky barokního hudebního slohu v Čechách. Ve sborníku přednášek v „Hudbě národů“. Praha, 1948.
- Racek Jan: České koledy a pastorely 18. století. LN 1940, č. 9.
- Racek Jan: Rejcha Antonín, sto let od smrti. LN z 28. 5. 1936.
- Racek Jan: Polemické stati v *Tempu XX*, 1947–48; tamtéž rozbor Míčova Concertina notturna in Dis. Srov. též úvod k vyd. Míčovy Sinfonie v *Musica antiqua*, 1947.
- Slavík František Aug.: Život a působení Jakuba Jana Ryby. Praha, 1889.
- Srb-Debrnov J.: Dějiny hudby v Čechách a na Moravě. Praha, 1891.
- Srb-Debrnov: Slavnostní představení v Praze r. 1723 v DVIII, 1886.
- Straka Cyril Ad.: Pražské hudební poměry v l. 1725–58. HR XIII.
- Straka Vincenc: Život a dílo P. Simona a sancto Bartholomaeo. Brno, 1946, rukopis.
- Straka Vincenc: Piaristé v české hudbě minulých století. Smetana 1941.
- Straka Vincenc: Několik poznámek k provedení Magnificat od Šim. Brixiho. Sborník Morava v barokní hudbě 17. a 18. století. Brno, 1949.
- Straka Vincenc: Česká varhanní tvorba v období vrcholného baroku, Sborník Morava v barokní hudbě 17. a 18. stol. Brno, 1942.
- Straková Th.: Pastorely J. J. Ryby, ČMm 1954.
- Sýkora V. J.: 140. výročí smrti Jana Vaňhala. Hr VI, str. 504.
- Sýkora V. J.: K 150. výročí smrti Fr. X. Duška. Hr I, str. 131 a d.
- Šeda Jaroslav: Tomáš Norbert Koutník. Choceň, 1946.
- Škrdle František: J. Jos. Dusík. (O Dusíkově rodu.) Čáslav, 1934.
- Štědroň Bohumír: Vyškovsko v hudbě a zpěvu. Vyškov, 1935.
- Štědroň Bohumír: Český skladatel barokního Brna (Talman). LN 1940, č. 224.
- Štědroň Bohumír: Klášterní hudba v 18. století u nás. Važ 1939/40.
- Štědroň Bohumír: Kantoři, kapelníci a varhaníci barokního Brna. LN z 20. 7. 1941.
- Štědroň Bohumír: Hudební sbírka augustiniánů na Starém Brně. VČav LII, 1943, č. 1.
- Štědroň Bohumír: Mozartovi vrstevníci v Brně (Brixides), B II, č. 5–6.

- Štědroň Bohumír: Barokní houslová sonáta. Sborník Morava v barokní hudbě 17. a 18. stol. Brno, 1942. (O Biberovi.)
- Štědroň Bohumír: Pastorely a ukolébavka v Hubičce. Hr VI, č. 10.
- Štědroň Bohumír: K 150. výročí J. V. Sticha-Punta. Hr VI, č. 4.
- Štěpánek Vl.: Pražské návštěvy P. I. Čajkovského, Praha 1952.
- Teichmann Josef: Z českých luhů do světa. Pčh Praha, 1948.
- Tichý F.: V. K. Holan Rovenský. C LXX, 1944.
- Trolda Emilián: O českých mistrech doby barokní I a II. C LIX, 1933.
- Trolda Emilián: Česká církevní hudba v období generálbasovém I–III. C LX–LXI, 1934–35.
- Trolda Emilián: Hra varhanní před 100 roky. C LXI, 1935.
- Trolda Emilián: Siloensia. HR X, 1916.
- Trolda Emilián: Z české barokní hudby. C LXIII, 1937.
- Trolda Emilián: Dvě sepolcra. C LX, 1934.
- Trolda Emilián: Morava v barokní hudbě. ČH XXIV, 1920.
- Trolda Emilián: Neznámé skladby Ad. Michny. Sborník prací k 50. naroz. Zd. Nejedlého. Praha, 1928.
- Trolda Emilián: Účast Moravy a Slezska na církv. hudbě 18. století. ČH XXIV, 1920.
- Trolda Emilián: čl. o Michnovi. C LX, 1934.
- Trolda Emilián: čl. o Jiřím Melzelovi. C LIX, 1933 a LXI, 1935.
- Trolda Emilián: čl. o Plánickém C LIX a ČH XX, 1916, č. 3.
- Trolda Emilián: čl. o Š. Brixim, C LXI, 1935 a HR IX, 1916 a XI, 1918.
- Trolda Emilián: čl. o Fr. X. Brixim. C XLV, 1919 a Hv XIII, 1932, C LVIII, 1932.
- Trolda Emilián: čl. o J. D. Zelenkovi. C LV – LVIII, 1929–32.
- Trolda Emilián: čl. o Černohorském. C XLIV, 1918 a C LX, 1934, HR IX, 1916, VI XLI.
- Trolda Emilián: čl. o Habermannovi. HR IX, 1915–16.
- Trolda Emilián: čl. o Rem. Mašatovi. HR IX, 1915–16.
- Trolda Emilián: čl. o Tůmovi. C XL, 1934.
- Trolda Emilián: čl. o Lohelioví Oelschlegloví. C XLIV, 1918.
- Trolda Emilián: čl. o Brosmannovi. C LX, 1934.
- Trolda Emilián: Hudební památky v Českém Krumlově. C LXI, 1935.
- Trolda Emilián: Hudební památky v pohraničí ve vztahu k naší hudbě. C LXXI, 1946.
- Trolda Emilián: Kostelní archiv mělnický. HR IX a XI, 1917 a 1919.

- Trolda Emilián: Milosrdní bratři a hudba. C LXIV, 1938.
 Trolda Emilián: Augustiniáni a hudba. C LXIV, 1938.
 Trolda Emilián: Jesuité a hudba. C LXVI, 1940 a LXVII, 1941.
 Trolda Emilián: Španělská hudba v Čechách. C LXVI, 1941.
 Tuček Zdeněk: O kantorských koledách. NP z 21. 12. 1940.
 Vetterl Karel: Boh. Rieger a jeho doba. ČMm LIII, 1929.
 Vetterl Karel: čl. O Stamicovi LHM XI, 1931–32.
 Vlček Jaroslav: Dějiny české literatury II. díl, část I, Praha, 1898.
 Vyskočil J.: Haydn a česká lidová píseň. Hr I, str. 51 a n.
 Zagiba František: Hudobné pamiatky františkánskych klášterov na vých. Slovensku. Ca 1939, zvl. otisk 1940.
 Zagiba František: Z dejín barokovej cirk. hudby na južnom Spiši. K 1939.
 Zvonař Josef Leopold: čl. o Vaňhalovi D II, 1859.
 Židek František: Přehledné dějiny čes. hudebního umění houslového. Vyškov, 1940.
 Viz dále úvody k jednotlivým dílům v Musica antiqua bohemica.

Kromě uvedené bibliografie uvádím ještě některé časopisy (částečně i německé), v nichž jsou důležitější články o skladatelích 18. století. Komponisté jsou seřazeni abecedně:

- Jiří Benda: D 1860, 1862, 1873; ČH XXVIII; AmZ 1801; Mdm 1783.
 Heinrich Ig. Biber: D 1873; DTÖ V, 2.
 Frant. X. Bixi: D 1859, 1860; Hv XIII; NZfM 1864.
 Jan Lad. Dusík: D 1888; HR IV, 1911; HR V, 1912; HR X, 1916; L XXXVIII; ZP 1885.
 Frant. X. Dušek: NPZ 1799, č. 14; P 1903, č. 148.
 Vojtěch Jírovec: ČH VIII.
 Leopold Koželuh: D 1862; D 1916; ČH XIX; Hv XI; HR V; LM 1799–1800.
 J. Kř. Krumpholz: ČH XXXVII; Hv XIII; HZ IV.
 Jan Kuchař: D 1862; Ly III, č. 1.
 Losy z Losimthalu: MfM XXI, 1.
 Adam Michna: C LX; ON 1930, č. 117; Rj X, č. 39; ČH XX.
 Josef Mysliveček: D 1860, 1861, 1880, 1883; L VIII, 1908; ČH XXXIV; Z IX, 1909. WaMz 1842, č. 30; WaMz 1857 str. 134.
 Václav Pichl: D 1864.
 Ant. Rejcha: D 1861.
 Ant. Rössler-Rosetti: SIMG IX, 92.

- J. J. Ryba: O 1921; Jahrbuch f. Lehrer, Aeltern u. Erzieher, 1842; četnější čl. v blatensko-březnických časopisech i plzeňských, zvl. A. Berndorfa, V. Matouška a j.
- Jos. F. N. Seger: D 1861, 1862, 1879. AmZ 1864.
- V. J. Stamic: D 1861, 1879 1912; M 1905–6; NMz 1907–8.
- Frant. Tůma: D 1859, 1863; Humoristické listy 1890; Hr VII, č. 15; NZfM 1864.
- Ant. Vranický: D 1913.
- Jan Zach: NZfM 1864.
- Jan Dis. Zelenka: D 1859; HL 1872; Hudební věstník 1877; Slavoj 1873; Für Freunde der Tonkunst II, IV, Lipsko 1825.
- Viz dále příslušné úvody k DTÖ a k DTB.

b) *Cizojazyčné knihy a články
vztahující se k naší hudbě barokní.*

- Adler Guido: Zur Geschichte d. Wiener Messkomposition in der II. Hälfte d. XVIII. Jhd. (Beiheft IV. z. Mw) = (Biber).
- Belza Igor: Očerki razvítia českoj muzikalnoj klassiki. Moskva-Leningrad, 1951.
- Benyovszky K.: Das alte Theater. Bratislava, 1926.
- Berlioz Hector: Ant. Reicha. JdD z 3. VII. 1836.
- Branberger Jan: Les compositeurs tchèques en France au XVIII^e siècle, et sous la revolution, l'empire et la restauration. (Extrait de „l'Europe centrale“), 1927.
- Brauner J. M.: Ein Brüxer Tonkünstler. 1885 (o Gassmannovi).
- Brückner Franz: Georg Benda und das deutsche Singspiel. SIMG V, 1903–4.
- Bücken Ernst: Beethoven und Reicha. M 1913.
- Bücken Ernst: Ant. Reicha, sein Leben und seine Kompositionen. Mnichov, 1912.
- Bücken Ernst: Ant. Reicha als Theoretiker. ZfMw II, 1919–20.
- Combarieu J.: Histoire de la musique. II, Paříž, 1920 (o hudbě franc. revoluce).
- Constant Pierre: Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française. Paříž, 1899.
- Constant Pierre: Les Hymnes et chansons de la Révolution. Paříž, 1904.
- Delaire J. A.: Notice sur Reicha, musicien et théoricien. Paříž, 1836.

- Dewitz N. v.: Vanhall, sein Leben und Klavierwerke. Mnichov, 1932.
- Dlabač Bohumír: Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theile für Mähren und Schlesien. Praha, 1815—18.
- Donath G.-Haas Robert: Fl. L. Gassmann als Kirchenkomponist. StzMw II, 1914.
- Ebart Paul v.: Georg Benda als Kirchenkomponist. Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Gotha, 1902, č. 1—3.
- Einstein Alfred: Německé vydání vlastního životopisu V. Jírovce, otisk z Libussa 1848, v Lebensläufe deutscher Musiker III—IV, Lipsko 1915. Viz český překlad Františka Bartoše.
- Eitner Robert: Quellenlexikon.
- d'Elvert Christian Fr.: Geschichte der Musik in Mähren und Österreich-Schlesien. Brno, 1873.
- Emmanuel M.: Ant. Reicha. Paříž, 1937.
- Emmanuel M.: Ant. Reicha, maître de César Franck. Le Correspondent z 10. 5. 1929.
- Emmanuel M.: Ant. Reicha, pédagogue. Mm z 30. 11. 1930.
- Findejzen Nik.: Očerki po istorii muzyki v Rossii. Moskva-Leningrad, 1928—29.
- Fischer Wilhelm: Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. StzMw III, 1915.
- Forkel Johann N.: MAfD 1783 (Mysliveček).
From the unpublished autobiography of Antoine Reicha. The Musical Quaterly, July, 1936, str. 339 a d.
- Fürstenuau M.: Zur Geschichte der Musik u. Theaters am Hofe zu Dresden. Drážďany, 1862.
- Gerald Abraham: Masters of Russian music. New York, 1936 (emigranti).
- Gradenwitz P.: Johann Stamitz. Brno, 1936.
- Haas Robert: Ein Leitmeritzer Musikdruck von 1626. A III, Praha, 1923 (Sixt z Lerchenfelsu).
- Haas Robert: Alte Singspielvorstellungen in Eger. A IX, 1929.
- Haas Robert: Th. A. Kunz und sein Orchestrion. A XI, 1931.
- Hase Hermann: Beiträge zur Breitkopfschen Geschäftsgeschichte. ZfMw II, 475.
- Helfert Vladimír: Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform. AfMw 1925.
- Helfert Vladimír: Zur Geschichte des Wiener Singspiels. ZfMw V, 1922—23.

- Helfert Vladimír: Die Jesuitenkollegien der böhmischen Provinz zur Zeit des jungen Gluck. FfJW Berlín, 1929.
- Helfert Vl.-Steihard E.: Geschichte der Musik in der Tschechoslowakischen Republik. 1936, 2. vyd. Praha, 1938, též franc., Praha 1936.
- Heuss Alfred: Zum Thema Mannheimer Vorhalt. ZIMG IX, 1908.
- Heuss Alfred: Die Dynamik der Mannheimer Schule. RF 1909 a ZfMw II, 1919–20.
- Hiller Joh. Adam: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, 1766.
- Hiller Joh. Adam: Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, 1784.
- Hinrichs J. Ch.: Entstehung, Fortgang u. jetzige Beschaffung der russischen Jagdmusik. Petrohrad 1796.
- Hnilička Alois: Benda's Jugendzeit. Praha, 1911.
- Hodermann Richard: Georg Benda, Koburg, 1895.
- Holl Karl: C. Ditters von Dittersdorfs Opern für das wiederhergestellte Johannisberger Theater. Heidelberg, 1913.
- Istel Edgar: Die Entstehung des deutschen Melodrams. Berlín, 1906.
- Joss Viktor: čl. o Myslivečkovi. A VII, 1927.
- Kamiński L.: Mannheim und Italien. SIMG X, 1909.
- Kaul O.: Rösslerův životopis s thematickým katalogem skladeb v DTB XII.
- Koczirz Ad.: Österreichische Lautenmusik 1650–1720. StzMw V, 74.
- Koczirz Ad.: Böhmisches Lautenkunst um 1720. Alt-Prager Almanach, 1926.
- Kolisko W.: W. Pichls Kammermusik. Rukopisná disertace. Vídeň, 1918.
- Komma Karl Michael: Johann Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jahrhunderts. Disertace, Würzburg, 1938.
- Kosch Franz: Flor. Gassmann als Kirchenkomponist. StzMw XIV, 1927.
- Lang Henry Paul: Music in Western Civilization. New York, 1941.
- Lazarus D.: Un maître de Berlioz. Rm z 1. 6. 1922.
- Lütge W.: Ant. Reicha. B 1927.
- Lütgendorff W. L.: Die Geigen- und Lautenmacher vom Mit-

- telalter bis zur Gegenwart. Frankfurt n. Moh., 6. vyd., 1922, 2 svazky.
- Mathias Franz X: Thematischer Katalog der im Strassburger Münsterarchiv aufbewahrten kirchenmusikalischen Werke Fr. X. Richters. RF Lipsko, 1909, str. 394 a d.
- Mendel Hermann: Musikalisches Konversationslexikon. 1870 a v dalších letech.
- Mersmann Hans: Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik, AfMw II, 1919—20, str. 110 a d. o houslových sonátách Frant. Bendy.
- Mooser Aloys: Opéras joués en Russie durant le XVIII^e siècle. Ženeva, 1945.
- Müller Erich A.: Die Mingottischen Operunternehmungen 1732 bis 1756. Lipsko, 1915.
- Nef Karl: Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Lipsko, 1912. (Rozbor dvou instrumentálních skladeb Jana Pecelia z r. 1670 v Lipsku.)
- Nettl Paul: Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte. Brno, 1927.
- Nettl Paul: Musik-Barock in Böhmen und Mähren. Brno, 1927.
- Nettl Paul: Mozart in Böhmen. Praha, 1938. Český překlad Praha, 1939.
- Nettl Paul: Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischofs Karl Liechtenstein - Kastelkorn von Olmütz. ZfMw roč. IV.
- Pelcl Martin: Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler, II. a IV., Praha 1775.
- Pincherle Marc.: Un oublié Il divino Boëmo. Mm Paříž.
- Procházka Rudolf: Musikalische Streiflichter. Drážďany, 1897.
- Procházka Rudolf: Mozart in Prag. Praha, 1899.
- Raab Leopold: Wenzel Müller. Baden, 1928.
- Rille Albert: Geschichte des Brünner Stadt-Theaters. Brno, 1885.
- Riemann Hugo: Beethoven und die Mannheimer. M. 1907—8, roč. VII.
- Riemann Hugo: Joh. Stamitz und seine Melodie. NM, Štuttgart, 1910 č. 19 a d.
- Riemann Hugo: Die Mannheimer Schule. Předmluva k DTB III.
- Riemann Hugo: Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule. M XXII.
- Riemann Hugo: Předmluvy v DTB III, 1, XV a XVI.
- Saint-Foix G. de: Un ami de Mozart. Rm IX.
- Seiffert Max.: čl. o Habermannovi v KJ XVIII, 1903.
- Schering Arnold: Geschichte des Instrumentalkonzertes. 1907.

- Schiffer L.: J. L. Dussek. Disertace. Mnichov, 1915.
- Schmid Otto: Die Sächsische Staatskapelle in Dresden. Drážďany, 1923.
- Schmid Otto: Die böhmische Altmeisterschule Czernohorskys. Praha, 1901.
- Schneider Constantin: F. H. Biber als Opernkomponist. AfMw VIII, 1926.
- Sondheimer Robert: Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie. SfMw IV, 1922.
- Steinhard E.: Ein alter deutsch-böhmischer Tonkünstler (o Gassmannovi). Deutsche Arbeit, 1908.
- Teuber Oskar: Geschichte des Prager Theaters. I—III, Praha, 1883—88.
- Torre Franca Fausto: Le origini della Sinfonia. Rmi XX—XXII, 1913—15.
- Troldá Emilian: Prager Kirchenmusik im Zeitalter des Barocks. HT Praha, 1929, str. 63.
- Unger M.: Beiträge zur Lebensbeschreibung J. L. Dussek. NM 1914, roč. XXXV.
- Vertkov K. A.: Ruskaja rogovja muzyka. Moskva, 1948 (o Marešovi).
- Vetterl Karl: Händels und Glucks musikdramatische Werke auf dem Schlosse Namiescht in Mähren. A XI, 1931.
- Waldkirch Franz: Die konzertanten Sinfonien der Mannheimer im 18. Jahrhundert. Disertace. Ludwigshafen, 1931.
- Weissaecker: Biber und seine Bedeutung als Violinkomponist. NM 1927.
- Wolters G.: J. Wanhal als Sinfoniker. Kolín nad Rýnem, 1933.
- Zuth J.: Gitarre-Kompositionen des Grafen Losy. Vídeň, 1919.

JMENNÝ REJSTŘÍK

- Abbate C. 28
 Abel K. Fr. 199
 A. K. 66
 Albioni 39
 Albrechtsberger J. G. 200, 208,
 211, 213, 217, 279
 Albrici V. 65, 66, 70, 71
 d'Alembert J. 237
 Alexandrovna Pavlovna 257
 Alovise B. 28
 Altmann M. F. 77
 Alžběta arciv. 315
 Alžběta císař. 37, 114, 115
 Ambrož J. K. 348
 Antoš J. 151, 175, 328, 356
 Aquaviva 69
 Arietini A. 143
 z Artois hr. 196
 Artophaeus F. B. 68, 82, 185
 Augstenberger M. 100
 Avancini M. 71

 z Badenu L. V. 80
 Baglioni O. A. 347
 Bach C. Ph. Em. 198, 224, 228,
 241, 264, 267, 273
 Bach Joh. Christ. 199, 228, 264
 Bach Joh. Seb. 38, 80, 84, 85,
 88, 91, 95, 118, 133, 137, 290
 Bach Wilh. Fried. 88, 264
 Bajan P. 316, 317
 Balbín B. 128
 Bardi G. 18
 Bartolotti G. 157
 Bassani J. 77, 80
 Bassi L. 347

 Batka Ant. J. V. 291, 312
 Batka Martin J. N. 311
 Batka Mich. A. 312
 Batka Vít A. J. 291, 312
 Batka Václav Fr. K. 291, 312
 Batka Vavřinec 145, 291, 312
 Bâton 226
 Batteux Ch. 156, 267, 279
 Batthyány hr. 285, 286, 291, 346
 Bauer A. 282
 Bauer Fr. 282
 Bayer P. 68
 Beck Fr. 225, 227
 Beck G. J. 308
 Bečvařovský A. Fr. 217
 Bedřich August I. a II. 87, 88,
 215
 Beer J. (Bär) 286
 Beethoven L. van 87, 180, 190,
 191, 197, 200, 207, 208, 211,
 219, 224, 245, 246, 247, 253,
 254, 255, 256, 261, 262, 265,
 273, 277, 278, 279, 281, 289,
 290, 291, 316, 351, 357
 Behm J. 124
 Benátský V. 110
 Benda Felix 168, 214
 Benda Frant. 146, 190, 214,
 215, 216, 229, 232
 Benda Jan 214, 215
 Benda Jiří A. 172, 173, 184, 190,
 214, 215, 224, 229, 232,
 264—271, 290, 298, 306,
 337, 343, 355
 Benda Josef 214, 215, 216, 272
 Benda Martin 214

- Bendová Anna F. 214, 215
 Bendová-Brixiová Dor. 214
 Benevoli O. 24
 Bergobzoomer J. 170
 Berka M. 68
 Berlioz H. 201, 278, 280, 352
 Bernardi B. 34
 Bernkopf A. 312
 Berrardi A. 118
 Bertali A. 21, 22, 50, 68, 69
 Besnecker J. A. 310
 Biaggio 347
 Biber H. 49, 50, 53, 55, 64
 Bičičtš Jos. 286
 Billinger 204
 Bioni A. 39
 Bıza Jos. 304
 Blahoslav J. 329
 Blodík F. 144
 Blyma Fr. (Blima) 218, 219
 Bodo M. 108
 Boeck Ant. 286
 Boeck Ig. 286
 Böh m J. 170
 Böhmová B. 191
 Boieldieu Fr. A. 200
 Bomba Ig. 312
 Bondini P. 157, 334, 335, 336,
 347
 Bondiniová Cat. 347
 Bononcini G. 46
 Bontempi G. A. 21
 Boroni A. 45, 157, 158, 259, 268
 Borový A. 325, 344
 Bouzignac 96
 Božan J. J. 106, 107
 Brandes J. 269, 348
 Brandesová 269
 Brandl P. 38, 95
 Branžovský J. 345
 Braun B. 32, 38, 102
 Brenntner Jos. Ig. 100, 236, 306
 Brichta V. 348
 Brix i Fr. X. 86, 102, 103, 110,
 117, 118, 123, 131—138, 139,
 140, 141, 147, 149, 151, 154,
 168, 169, 257, 295, 302, 314,
 315, 323
 Brix i Jan Jos. 145
 Brix i Šimon 94, 95, 110, 131,
 135, 317
 Brix i Viktorín 123, 133, 146, 149,
 295, 323
 Brixides J. 306
 Brodecký J. Th. 282
 Brokoffové F. M. a J. 38, 95, 102,
 104
 Brosmann A. J. D. 123, 138 až
 140, 329
 Bross Ig. 316
 Broulík M. 123, 322—323
 Brunian J. J. 164, 170, 172
 Brykcí Jan 94
 Brykcí Jindřich 94
 Bulín J. M. 176
 Bulovský B. 68
 Buquoy hr. 32, 339
 Burghardt L. 187
 Burney Ch. 37, 154, 228, 320,
 347
 Bürger G. 279
 Bustelli G. 45, 157, 158, 159, 164,
 165, 334, 347
 Bustis de Vincenzo 163
 Caldara A. 24, 36, 37, 46, 48, 53,
 76, 91, 92, 93, 100, 101, 103,
 118, 121, 174, 229, 290, 327
 Caccini G. 18
 Calsabigi R. di 156
 Canini S. 346
 Cannabich Ch. 53, 225, 227

- Cartellieri A. 315
 Cassati C. 66
 Casta Rosa (Torelliová) 346
 Cavos Cat. 252
 Cesti M. A. 19, 21, 37, 55
 Čibulka M. A. 209
 Cimarosa D. 157, 158, 159, 290,
 334
 Ciuti G. 157
 Clam Gallas hr. 32, 289
 Clerico Fr. 347
 Cocchi Cl. 28
 Coignet H. 269, 270
 Colloredové kn. 44, 206, 290
 Colonna T. 347
 Condé L. 119
 Conti F. B. 36, 37, 46, 47, 76,
 92, 93, 223
 Conti princ 195, 231
 Corelli A. 233, 290
 Corriová Žof. 198
 Corsi J. 18
 Corticelli 347
 Couperin Fr. 234, 256
 Coussineau-ové 194
 Cramer W. 242, 248
 Cumpost, Compost viz Kumpošť
 Czáky J. hr. 171

 Čárt J. (Zarth, Czart, Schardt)
 194, 215
 Čech F. X. Exp. 310
 Čelakovský Fr. 348, 349
 Čeleda J. 236
 Čermák A. (György) 282, 311,
 355
 Černínové hr. 30, 32, 49, 78,
 250
 Černohorský B. Matěj 81—85,
 86, 91, 109, 110, 111, 112,
 114, 117, 118, 145
 Černohorský B. Matyáš 81
 Černohorský Jan 81
 Černohorský Jiří 81
 Černohorský Sam. 81
 Černohorský Václav 81
 Černohorský Václ. Hypolit 81
 Černý V. (Czerny) 253—254
 Červenkové 285

 Daquin L. Ch. 234
 Delacroix E. 338
 Demantius Ch. 54
 Denzio A. 39, 40, 41
 Dettelbach G. 317
 Diabelli A. 318
 Diderot D. 237
 Dientzenhoferové, Kryštof a Ki-
 lián Ig. 38, 95, 129
 Dietrichstein K. J. 28
 Dittersdorf K. 103, 139, 172, 179,
 204, 206, 209, 211, 234, 243,
 260, 261, 291, 292, 315, 316
 Diviš P. 188
 Dix A. 52
 Dlabač B. 97, 110, 112, 118, 119,
 120, 169, 205, 250, 272, 312,
 327, 330
 Dlouhoveský J. Ig. 105, 108
 Dobrovský J. 341, 343
 Doležálek J. Em. 350
 Dollhopf Fr. J. 152
 Doubravský F. 144, 323
 Drobný Ig. 285
 Draghi A. 21, 22, 32, 72, 73
 Dragoun J. 325
 Družecký 290
 Dukát J. L. 68, 76, 77, 80
 Dulaji 108
 Duni E. R. 239, 240
 Dunus Scotus 84
 Durante Fr. 93, 99, 100

- Dusík Fr. B. J. 198, 205, 320
 Dusík Jan Lad. 189, 197, 199,
 200, 234, 256, 273, 275 až
 277, 288, 292, 320, 321, 355
 Dusík Jan Josef 320, 321
 Dusík Václav Josef 329
 Dusíková harfenistka 320, 335
 Dušek Fr. 120, 206, 273—4, 308,
 335, 339, 340, 347
 Dušková Jos. (Hambachová) 308,
 347
 Dvořák Ant. 113, 357
- Eberle J. J. 283
 Eberle J. O. 186
 Eberle V. M. 186
 Eckstein A. 52
 Edlinger J. J. 186
 Edlinger Tom. 186, 188
 Einwaldt K. J. (Einwald, Ein-
 waldt) 74
 Erard S. 195
 Erben R. 150, 151
 Erdödy hr. 171, 172, 206, 243, 291
 Erkel F. 317
 Ernst Fr. A. 281
 Esterházy kn. 46, 171, 172, 208,
 211, 214, 216, 284, 291
- Fabián A. 178
 Farník V. 285
 Fasch J. Fr. 51
 Faulhaber Em. 96, 188, 304
 Feo Fr. 92
 Feradini A. 44, 301, 315
 Ferdinand II. 27, 32
 Ferdinand III. 21, 22
 Ferdinand IV. neapolský 202,
 203
 Ferdinand arciv. 204, 243
 Fiala Jos. 285
- Fils A. 193, 194, 225, 227
 Finger G. 33, 34
 Fischer J. K. 51, 80
 Fischietti D. 44, 158, 160, 162,
 235, 301
 Fismann Fr. 309
 Folkert Fr. (Volkert) 303—4, 344
 Franceschini G. 170
 Francisci J. 97
 Franck Jos. 324
 František I. 206, 212, 254. 274,
 333
 Frescobaldi 90
 Frič Krist. 287
 Fridrich Falcký 27
 Fridrich II. Velký 36, 87, 88,
 126, 146, 160, 194, 215, 216,
 228, 232, 266, 306
 Fridrich Vilém II. 315
 Friesová hr. 290
 Froberger J. J. 90
 Frozín A. 128
 Fryčaj T. 295
 Führer R. 118, 134, 318
 Fumagalli C. 346
 Fürstenberkové kn. 49, 285
 Fux J. J. 24, 35, 36, 37, 40, 48,
 50, 53, 76, 87, 92, 101, 114,
 115, 116, 117, 118, 206
- Gagliano M. da 19
 Galka Jos. 177
 Galli-Bibiena 35
 Galuppi B. 44, 45, 157, 158, 159,
 160, 161, 162, 163, 164, 165,
 202, 315, 347
 Gärtner A. 187
 Gassmann Fr. L. 159, 160, 161,
 162, 163, 199, 205, 207, 225,
 243, 252, 290, 298
 Gayer J. N. 281

- Gayer Kr. 73, 99
 Glinka M. I. 248, 279
 Gluck Ch. W. 82, 156, 157, 160,
 162, 163, 171, 252, 290, 298,
 334, 336
 Goethe J. W. 248, 260
 Goldoni C. 22, 158, 159, 160
 Gonelli G. 92, 121, 141
 Gossec Fr. J. 194, 197, 199, 228
 Götz Fr. 283
 Gounod Ch. 201
 Grams A. 284
 Grassi A. 347
 Grassalkovicz hr. 172, 212, 291
 Graun K. H. 37, 103, 266, 270,
 290
 Graun J. G. 229
 Gravani P. 307
 Grétry M. 170, 171, 172, 240
 Grimm M. Fr. 237, 238, 239, 240
 Guardasoni D. 337, 347
 Gunther Jacob 78, 96
 Gurecký V. 48, 50
 György viz Čermák

 Haan V. (Hahn) 145
 Haas J. 187
 Habelhauer M. 309
 Habermann Fr. 103, 109, 118 až
 120, 152, 168, 201, 206, 287,
 295, 303
 Habermann K. 287, 288
 Hammerschmidt A. 55, 63
 Hamml 208
 Hampl A. 195, 196, 261, 287
 Händel G. Fr. 80, 88, 91, 119,
 120, 198, 267, 290
 Hanslick Ed. 248
 Harant z Polžic Kr. 14
 Harrachové hr. 30
 Hartigové 52, 53, 86, 204, 348

 Hartmann J. F. 324
 Hasse J. A. 43, 87, 88, 93, 112,
 156, 162, 163, 164, 165, 166,
 169, 228, 235, 236, 265, 266,
 298, 315
 Hataš Dismas 281
 Haugwitz J. 290
 Hataš J. Kr. (Hattasch) 164
 Haura J. 136
 Hause V. 284
 Haydn Josef 46, 49, 113, 116,
 171, 172, 179, 189, 190, 194,
 198, 199, 200, 208, 211, 213,
 214, 224, 233, 244, 245, 246,
 255, 256, 276, 278, 279, 283,
 284, 288, 290, 291, 297, 304,
 309, 314, 316, 321, 326
 Haydn Mich. 103, 315, 316, 318
 Háza Jos. 85
 Heinichen J. 87, 125, 158, 268
 Held Ig. 219
 Held J. Th. 219, 339
 Helfert Vl. 47, 48, 84—85, 132,
 230, 231
 Heller A. 284
 Helmer J. J. 186
 Helmer K. J. 187
 Henzel 287
 Heš či Hess J. 324, 330, 333
 Hiller J. A. 159, 161, 173 199,
 268
 Hiray A. J. 316
 Hladič J. 322
 Hlína 77
 Hlohovský J. 57
 Hložek Fr. (Lošek) 173, 174
 Hněvkovský Šeb. 349
 Hnilička Al. 246
 Hodicové hr. 49, 291
 Hoffmeister Fr. A. 288, 326
 Hogarth 226

- Hochamnn Fr. 304
 Holan Rovenský V. 59, 104
 Holý Fr. O. 164, 172
 Hölty L. 350
 Holzbauer Ig. 49, 165, 166, 167,
 171, 225, 231, 266, 290
 Horák Josef 187
 Horák P. Fr. 187
 Horák V. E. 318
 Houdek K. 286
 Houška V. (Hauschka) 284
 Hrdina Fr. 316
 Hrůza G. 317
 Hubatka Ig. J. 122, 145
 Hueber M. 105
 Hulínský T. A. 186
 Hummel J. N. 214
 Hůrka Frant. V. (Fridrich Fr.)
 334, 347
 Hůrka J. M. 347
 Hus M. Jan 12
 Hybl V. 312
 Hymber Werner (Heymberger)
 309

 Cherubini L. 276, 346
 Chmelenský J. Kras. 346, 350
 Chmelenský V. M. 321
 Chopin Fr. 213, 221, 248, 277,
 280, 352
 Chudy Jos. 171

 Isabella z Bourbonů 241
 z Isenburgu kn. 200
 Ivanschitz A. 141, 230

 Jakoubek Jos. 321
 Jakub II. angl. 33
 Jančík E. 316
 Janovka T. B. 123, 125
 Jánský V. 323

 Javůrek Josef pianista 280
 Javůrek Josef houslista 313
 Javůrek Josef benediktin 309
 Javůrek Václav 323
 Jelen A. 316, 348
 Jelínek Jan (Gelinek) 54, 205
 Jelínek Josef (Gelinek) 208
 Jelínek-Cervetti 204, 205
 Jiránek A. 280
 Jírovec V. 209, 213, 243, 244 až
 248, 250, 252, 272, 290, 292,
 306, 340
 Jomelli N. 44, 156, 157, 163, 169,
 235, 236
 Josef I. 30
 Josef II. 117, 127, 130, 160, 172,
 173, 241, 253, 295, 315, 320,
 332, 345
 Josefa arcivévodkyně 203, 257
 Jungmann Jos. 341, 342

 Kadleček Fr. 323
 Kadlinský F. 108
 Kalous Š. V. (Simon a Sto Bar-
 tholomeo) 131, 138
 Kamienski M. 218
 Kammel A. 282
 Kamper O. 80, 162, 167
 Kaňka F. M. 38
 Kant Im. 277
 Karel arciv. 274
 Karel IV. 13, 105
 Karel VI. 31, 35, 37, 42, 90, 92,
 101, 115
 Karel Albert 126, 192
 Karel Filip Theodor 192, 224,
 227
 Karolina arciv. 207
 Károly hr. 212
 Kateřina II. 198
 Kauer F. 210, 252, 257

- Kaufmann** 187
Kazimír 330
Keese 209
Keiser R. 239
Kelbel F. 287
Kerll J. K. 50, 67, 90
Kincl J. 104
Kinští hr. 30, 38, 49, 51, 99, 100,
 114, 208, 218, 289
Kircher Ath. 124
Klackel St. J. 281
Klein H. 317
Kleych V. (Gleych) 97
Kliment IX. 19
Klop Štěp. 218
Klos V. (Kloos) 151, 177, 344
Kníže Fr. 350
**Kočvara Fr. (Koczwara, Kotz-
 wara)** 257, 283
Kohl Fr. (Khol) 149, 153, 154,
 302
Kohout Jos. 195, 237, 239, 240,
 265, 288
Kohout K. 240, 288
Kolovratové hr. 30
Komburlej 219
Komenský J. A. 27, 31
Kometová-Králová Kat. 348
Komma K. M. 113, 226
Koniáš A. 104, 107
Kopřiva Ant. 153
Kopřiva Jan Joach. 153
Kopřiva Karel Blažej 118, 153,
 300, 324
Kopřiva Václav (Urtica) 152,
 153
Kopřivové 147
Kopta F. 285
Košetický J. J. 180
Koutník T. 147, 148, 150
Kozelský J. 29
Koželuh Jan A. 45, 103, 118,
 162—4, 166, 206, 226, 235,
 250, 262, 265, 283, 290,
 298—9, 305, 307, 308, 315,
 324, 339, 347
Koželuh Leopold 206, 207, 212,
 226, 232, 235, 248—250, 273,
 292, 306, 307
Kraft A. 284
Kraft Mik. 284
Král V. 313
Kramář Ant. M. (Krommer)
 212, 320
Kramář Fr. V. (Krommer) 212,
 252, 253, 290, 291, 305, 320,
 355
Kramerius V. M. 342
Krause J. M. 211
Krause K. 270
Kreibich Fr. 281
Kreibich Met. 368
Kretschmar H. 116
Kreutzer R. 193
Kriedel K. 124
Krommer Ant. M. viz Kramář
Krommer Vr. V. viz Kramář
Krumlovský J. 283
Krumpf H. 171
Krumpholz Jan Kř. (Krumpholz)
 194, 195, 211, 233, 261, 275,
 355
Krumpholz V. 282
Kučera Jan Fr. 311
Kučera Jiří 145
Kuhnau Jos. 52
Kuchař Jan Kř. 118, 217, 299,
 308, 311, 324, 326
Kumlik J. 317
Kumpošt K. 302
Kunc J. 113
Kunz Th. A. 172, 178, 188

- Kuronský vév. 291
 Kurz-Bernardon 44, 171, 173,
 346
 Kusser Joh. 34
 Kusser Joh. Sigm. 34
 Kusý O. 348
 Kuzník T. (Kužník) 126, 153,
 174
 Kypťá V. Jos. 324
- Labaun G. 83, 97
 Lamb J. (Lamp) 153
 Lapis Santo 42
 Láska J. A. (Laska) 186
 Lau K. 286, 287
 Laube St. A. P. M. 164, 284,
 303
 Lauček M. (Lautschek) 109
 Lenz A. 188
 Leo Leonardo 92, 93, 99
 Leopold I. 19, 21, 22, 26, 30, 49,
 66, 97
 Leopold II. 207, 259, 333, 336
 Liberda J. 98
 Liebich K. 337, 345
 Lichnovský hr. 289, 291
 Lichtenstein-Kastelkorn bisk. 48,
 49
 Linek Jiří (Linka) 42, 123, 147,
 148, 150, 152, 322, 323
 Lipanský Jos. 209
 Liszt Fr. 201, 352
 Lobkovicové kn. 30, 32, 45, 49,
 52, 168, 205, 211, 284, 289,
 315
 Locatelli P. 43, 44, 156, 346
 Lohr Fr. 325
 Lolli G. 347
 Loos K. 151, 177, 344
 Losy z Losimthalu J. A. hr. 52
 Lošek viz Hložek
- Lotti A. 24, 35, 39, 72, 76, 87, 91
 Louis Ferdinand pruský 200, 234,
 276, 279
 Louska Fr. (Lauska) 216, 217,
 263—4, 308
 Ludvík XIV. 230, 238, 333
 Ludvík XVI. 256
 Lully J. B. 20, 34, 52, 237, 238
 Lütšovová hr. 205
- Macek Tom. 324
 Magnis hr. 289
 Macháček Š. K. 346
 Majobr M. 182
 Makovecký 286
 Mancini Fr. 101
 Manfredi A. 170
 Männer hr. 198
 Manni 106
 Mára Ig. Fr. 283
 Mara Kaj. 310
 Marcello B. 155
 Marek Jos. 310
 Mareš J. A. 287
 Marie Antoinetta 198, 208, 276,
 286
 Marie Louisa 206
 Marie Terezie 27, 38, 42, 44, 121,
 126, 127, 130, 159, 171, 174,
 181, 192, 202, 206, 208, 211,
 215, 295, 332, 346
 Marinelli 259
 Marpurg Fr. W. 270
 Martin V. 255, 335
 Martini Padre G. 159
 Martinicové hr. 30
 Mašat R. (Maschat) 138
 Mašek Albin 299
 Mašek P. L. 210, 254
 Mašek V. V. 210, 273, 274—5,
 299, 301, 304, 308, 316

- Matějka Jos. 195
 Mattheson J. 97, 125, 226
 Maxmilián kurfiřt 200
 Mazák Alb. 64
 Mazzochi V. 24
 Méhul E. N. 200, 346
 Melezínek V. 342
 Meltzelius Jiří (Meltzl, Melcl,
 Melz. l, Möltzel) 64, 65
 Mendelssohn Bartholdy F. 275,
 279
 Metastasio P. 155, 158, 162, 166,
 169, 336
 Meyerbeer G. 217
 Micelli C. 347
 Míča Fr. Adam 208, 209, 253
 Míča Fr. V. 46, 47, 48, 123, 174,
 229, 230, 231, 253
 Mihule V. 337, 345
 Michna z Otradovic A. 58, 59,
 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68
 Mikyš A. 309
 Milčinský D. 321
 Miller Jan Boh. (Myller) 97, 129
 Millesim hr. 289
 Minato N. 32, 122
 Mingotti A. 43, 44, 170, 171
 Molière J. B. 160
 Molinari G. 44, 157
 Monn G. M. 223, 225, 231
 Monsigni P. A. 170, 240
 de Monte Philip 14
 Moravec V. J. 150
 Moravská Dorota 347
 Morelli 347
 Morzinové hr. 49, 51, 100, 120,
 144
 Moscheles 214
 Mozart W. A. (mozartismus) 116,
 159, 160, 161, 167, 169, 171, 172,
 172, 179, 180, 189, 190, 197,
 198, 203, 204, 206, 207, 208,
 209, 210, 211, 212, 213, 217,
 221, 226, 233, 235, 236, 237,
 244, 245, 246, 247, 248, 249,
 252, 255, 258, 259, 260, 261,
 262, 265, 272, 273, 274, 276,
 278, 285, 288, 289, 290, 297,
 298, 300, 302, 304, 306, 308,
 313, 314, 316, 326, 334, 335,
 336, 337, 338, 339, 343, 345,
 346, 347, 348, 351, 356, 357
 Muffat Georg 37
 Muffat Gottlieb 37
 Müller Fr. C. (Miller) 312
 Müller Tom. 218
 Müller V. 179, 180, 205, 257,
 259, 337, 342, 343
 Mysliveček Jáchym 201
 Mysliveček Josef 45, 100, 118,
 120, 138, 159, 162, 163, 164,
 165, 166, 167, 190, 201—204,
 224, 232, 233, 234, 235, 236,
 237, 244, 265, 305, 306, 326,
 338, 355
 Nadasdy hr. 210
 Nadermann M. F. 194
 Nagel J. 287
 Napoleon Bonaparte 199, 207,
 274
 Nardini P. 205, 244
 Naryškin hr. 287
 Naumann 45
 Navrátil K. 144
 Nedvěd J. 144
 Neefe Ch. G. 173
 Nejedlý Jan 349
 Nejedlý Vojtěch 349, 350
 Nejedlý Zdeněk 192, 288, 354
 Němec P. (Niemeocz) 283
 Němeček harfenista 287

- Němeček Jiří 144
 Neri Fil. 170
 Neruda J. J. 281
 Neruda J. Zlat. 310
 Netolická hr. 285
 Nettel P. 55
 Neubauer Fr. Čh. 257, 281
 Nicolasi V. 170
 Niczky G. hr. 210
 Nitsche Ig. 313
 de Noailles vév. 193
 Nosticové (Nostic-Rhinek) 124,
 173, 174, 180, 250, 289, 334,
 337, 339, 343, 345
 Novák J. 131

 Obermayer Jos. 282
 Oberspach M. 66
 Oddi Laura 347
 Oelschlegel Lohelius 120, 168 až
 169, 187, 295
 Oliva Fr. 286
 Ondráček J. 51, 110
 Onslow G. 200
 Oppel A. 313
 Orlando di Lasso 58
 Orlov kn. 285
 Otavio G. 80
 Otto Val. 28
 Ozim 108

 Paesiello G. (Paisoello) 157, 158,
 159, 170, 172, 315, 343
 Pachta hr. 153, 165, 285, 289
 Pallavicini St. 91
 Pallavicino C. 21
 Palliardi Ign. 129
 Pariati P. 35
 Partsch Fr. 179
 Pařízek A. V. 302
 Pascha E. 316

 Pátek J. L. 143
 Paus J. V. 145
 Pec, Pecelius J. 50, 51, 66, 68
 Pecháček F. M. 209
 Pekárek Jos. 176
 Pelcl Fr. M. 202
 Pelikán K. 70, 71
 Pelikán V. 71
 Pergolesi G. B. 21, 43, 99, 140,
 157, 223, 231, 236, 237, 264,
 305, 315
 Peri J. 18
 Pescetti G. 201, 202, 236
 Petřík E. V. 310
 Pfeiffer M. 285
 Philidor Danecan 199
 Piccini N. 159, 170, 172
 Pietro 42
 Pietsch K. Fr. 118
 Pichl V. 203, 204, 205, 213, 232,
 234, 243—4, 250, 281, 290 až
 292, 306, 350
 Pichler 313
 Pinkava J. 168
 Piskáček G. 45
 Pitoni G. 80
 Pixis B. V. 193
 Plach Fr. 187
 Plánický Jaroslav 78
 Plánický Jiří V. 78
 Plánický Jos. Ant. 68, 77, 78, 79,
 91
 Plánický Karel 78
 Plánický Rudolf 78
 Plánický Timoth. J. 77
 Plánický Václav 78
 Platzner Ign. Fr. 38
 Pleyel Ig. 273, 288, 326, 340
 Poddaný O. 147
 Podhorský M. 348
 Podstatský-Lichtenstein kn. 290

- Poglietti A. 55, 256
 Pochatič bisk. 204
 Pokorný Fr. 150, 151, 281
 Pokorný Gotthard 312
 Pokorný Jan 204, 287
 Pokorný Josef 313
 Pokorný Petr 281
 Polák 287, 314
 Pompadour Mdm. 238
 Poppe Fr. L. 72, 103
 Porpora N. 47, 92, 99, 103,
 236
 Porsile G. 53, 92, 93
 Posselt Fr. 140, 153, 312
 Potenza P. 347
 Potěmkin kn. 286
 Potocký J. 108
 de la Poupelière 192
 Práč J. 219
 Pradter L. 188
 Práchenský J. 304
 Praupner V. J. 173, 199, 271,
 272, 300—301, 348
 Proder M. 188
 Prokop Jos. 311
 Prokš Jos. 280
 Přichovský hr. 137, 285, 303
 Puchmayerovci 343, 349
 Punto viz Stich
 Purcel D. 33

 Quantz J. J. 36, 87, 125, 215,
 229, 267
 Questenberg J. A. hr. (Questen-
 bergové) 46, 47, 48, 52, 174,
 209, 229, 230
 Quinault Ph. 40

 Racek J. 53, 79, 94, 252
 Radzivil hr. 198, 280
 Raffael Ig. V. 210

 Rainer V. V. 38, 95
 Rameau J. Ph. 20, 237, 238
 Rauch Seb. 186, 187, 188
 Rauchmüller M. 102
 Rauner 286
 Rautenkranz J. 349
 Razumovský hr. 286
 Reidinger 313
 Reichardt J. Fr. 226
 Reichelt S. 287
 Reichenauer A. 100
 Reiss A. 187
 Rejcha Ant. 200, 201, 212, 262,
 277—9, 292, 330, 355, 357
 Rejcha Jos. 200
 Rhineck hr. viz Nostic-Rhineck
 Richter Fr. 283
 Richter Fr. X. 193, 225, 227, 228,
 231, 329
 Richter J. J. 97
 Richterová El. 280
 Rieger G. (B) 139, 200, 290,
 351
 Riegler Fr. 316
 Riel W. H. 247
 Riemann H. 227 228
 Riesch bar. 206
 Righini V. 45, 146, 315
 Rohlík P. 51
 Rochlitz Fr. 242
 Rolff 282
 Romováček Al. 324
 Rosenmüller 58
 Rossini G. 346, 348
 Rössler-Rosetti Fr. A. (Ressler)
 217, 225, 261, 263, 306
 Rothe Jos. 170
 Rottalové hr. 49, 166, 231
 Rousseau J. J. 216, 237, 239,
 240, 258, 269, 370
 Rožmberkové 54

- Rudolf II. 14, 28
 Ruspoli kn. 213
 Růžička V. 210
 Ryba J. J. ml. 59, 134, 150, 178,
 275, 302, 312, 319, 321, 325,
 326—30, 331, 333, 340, 344,
 349, 350, 356
 Ryba J. J. st. 147
 Rybnický J. Kr. 29
 Ryvola J. Fr. 185
- Sacchini A. 45, 235, 315
 Sala 213
 Salieri A. 45, 157, 160, 172, 200,
 207, 214, 279, 290, 315, 340
 ze Salmu hr. 48
 Salomon J. P. 198, 199
 Salzer J. 186
 Sammartini G. B. 223
 Sandera F. S. 218
 Saporiti Tereza 347
 Sarri D. 99, 100, 103, 135
 Sarti G. 172, 315
 Sartorius G. Fr. 34
 Satler 286
 Sauer L. 188
 Scarlatti Al. 19, 48, 93, 99, 135,
 235
 Sedlnický hr. 290
 Seemann M. 140
 Seger J. N. (Seeger) 82, 86, 109,
 111, 112, 114, 117—18, 149,
 162, 168, 174, 201, 204, 208,
 214, 274, 298, 299, 300, 302,
 311, 326
 Sehling J. A. 109, 115, 120, 121,
 132, 137, 150, 168
 Seidel Ig. 313
 Seidl J. (děkan) 191
 Seipp Ch. 172
 Seneca 326
- Sewen 251
 Seylerova společnost 269
 Shakespeare W. 270
 Schaffgotsch arcb. 139, 291
 Schaumberg 170
 Scheibe J. A. 158, 268
 Scheller J. J. viz Šerer
 Scherbaum J. 97
 Schiedermayer J. 318
 Schikaneder J. 259
 Schilcha (Šilha, Žilka) 322
 Schlauf V. 285
 Schlesinger M. 283
 Schmelzer H. 32, 48, 50, 53
 Schmid Fr. 311
 Schmidt J. Ch. 87
 Schmidt L. 170
 Scholc 344
 Schrattenbach K. 48
 Schubert Fr. 210, 260
 Schubert Jindřich Fr. 282
 Schubert Jos. 217, 275
 Schumann Rob. 247, 275, 277
 Schuppanzigh Ig. 212, 260
 Schütz H. 61
 Schwarz T. 187
 Schweitzer A. 171, 173, 216, 269,
 270
 Sickingen hr. 213
 Sixt z Lerchenfeldu J. 28
 Skřivánek T. 329
 Skydánek J. 311
 Slavkovský B. 70
 Smetana B. 113, 201, 221, 248,
 260, 280, 352, 357
 Sojka M. 118, 289
 Sojovský V. 312
 Smrček Bl. 309
 Smrčka J. Ch. 284
 Spee Fr. 108
 Spezzia A. 32

- Spiegel L. 187
 Spohr L. 275, 276
 Spontini G. 276, 279
 Spor Jos. Fr. 283
 Sporck hr. viz Špork
 Springer V. 286
 Spurný Krist. 194
 Spurný V. J. 194
 Stadler J. J. 124, 254
 Stadler Fr. 285
 Stainer J. 186
 Stamic Ant. 192
 Stamic Jan Ant. 191, 193
 Stamic Jan Václav 191, 192, 194,
 221, 222, 224, 225, 226, 227,
 231, 233, 290, 292, 355
 Stamic Karel 192, 193, 194, 227,
 232
 Stefani J. 218
 Steffani Ag. 21
 della Stella G. 346
 Stich J. V. (Punto) 51, 195, 196,
 199, 221, 256, 261—2, 275,
 286, 355
 Stolle 288
 Stölzel G. 265
 Stradivari A. 186
 Stranitzky (Stranický) 173
 Strechovský F. 285
 Strnad K. 186, 188
 Strobach Jos. 164, 308, 311, 334,
 335
 Strobl J. 187
 Stross E. 322
 Stuna M. 343
 Sřebický M. (Stržebický) 283
 Suchačevský 215
 Svida V. 51
 Svoboda T. 97
 Styrum hr. 212
 Syrůček A. 140
 Szöllösi 108
 Šarapatka Jos. 147
 Šebesta Fr. 144
 Šebka P. 287
 Šedivý P. 343, 344
 Šenkýř Aug. 140, 309
 Šerer J. J. 282
 Šilha (Žilka) viz Schilcha
 Šindelář J. 195, 286
 Škroup Dom. 316, 322
 Škroup Fr. 247, 316, 322, 346,
 350, 351
 Škroup Jan N. 322
 Škultéti A. 318, 330
 Šlechta L. (Schlechta) 310
 Šlik hr. 208
 Špork hr. (Sporck) 32, 38, 39, 41,
 42, 45, 46, 51, 101, 106, 157,
 202, 206
 Šrajcr J. (Schreier) 174
 Šťastný B. Václav 284
 Šťastný Fr. Jan 284
 Šťastný Jan 285
 Štěpán J. A. 207, 241—2
 Štěpánek J. N. 345, 346
 Šteyer V. M. 57, 106, 107, 108
 Štván M. 343, 344
 Švanda J. M. 99
 Talleyrand kn. 200
 Tandler J. 343, 344
 Tartini G. 37, 51, 82, 205, 232,
 282
 Taške Kr. J. 325
 Tauber bar. 170
 Taubner A. M. 168, 310
 Tearelli G. 346
 Telemann C. Ph. 91
 Tham Aleš 324
 Thám Karel Ig. 343

- Thám Václav 342, 343
 Theile J. 97
 Titl A. E. 153
 Thomas Ch. G. 251
 Thoneson 207
 Thunové hr. 32, 157, 195, 218,
 250, 254, 281, 284, 289, 334,
 335
 Tibaldi P. 347
 Tibelka J. 97
 Tiller J. 286
 Tinctoris 123
 Toeschi C. G. 225, 227
 Tolar J. B. 68
 Tomášek V. J. 199, 260, 318,
 339, 340
 Torelliová viz Casta Rosa
 Tost J. 172
 Traetta T. 156, 157, 334
 Tráva 344
 Trimse 285
 Troilus a Lessoth G. 28
 Trola E. 66, 67, 84
 z Troyerů hr. 170
 Tuček Fr. (Tutzek) 178
 Tuček Fr. Vinc. 177, 179, 344
 Tůma Fr. 82, 86, 109, 114—117,
 118, 205, 208, 226, 241, 295,
 309
 Turek 285
 Türk 117, 118

 Urban 206

 Valdštejnové hr. 30, 32, 200, 201,
 282
 Valentini Fr. 24, 50
 Vaňhal Jan Kř. 118, 159, 206,
 225, 232, 242—3, 244, 246,
 254, 257, 290, 292 305, 315,
 330
 Vaňura Č. 85
 Vavák Fr. 180, 181
 Vavřík 316
 Veith 285
 Vejvanovský P. J. 50, 55, 64, 66,
 89, 255
 Velvarský J. 186
 Vend J. (Wend) 285
 Veracini Fr. M. 37, 51
 Vinci Leon 235, 236
 Viotti G. B. 193
 Vitásek J. N. 273, 316, 318, 339,
 340
 Vivaldi A. 39, 93, 233
 Vladislav IV. polský 21
 Vlček Jar. 101—102
 Vobořil J. 159
 Vogl Kaj. 303
 Vogler abbé 282, 315, 340
 Vogt M. 79, 80, 124
 Vohánka Fr. 324
 Vojta Ig. Fr. 72
 Vojtíšek A. 178, 324, 343
 Volánek A. J. 250—2, 337, 344
 Volkert Fr. viz Folkert
 Voltaire Fr. A. 192, 216
 Vondráček Fr. 286
 Voříšek J. H. 214, 260, 274, 357
 Votava B. (Wotawa) 311
 Votrhánek 325
 Votruba T. H. 285
 Vrabec Ant. 311
 Vrabec Jos. 311, 313
 Vrabec Václav 312
 Vranický Ant. 210, 211, 212,
 234, 260, 289, 291
 Vranický Pavel 210, 211, 254 až
 260, 265, 269, 274, 307, 327,
 340
 Vraždil Em. 311
 Vrtba h. 274, 289

- Všetečka V. 195
 Vuršer Jos. (Wurscher) 311
- Wagenseil G. Chr. 117, 206, 207,
 223, 241, 273, 274
 Wagner R. 280, 352
 Wahr K. 171, 172, 173, 334,
 337
 Wachter J. 74
 Waitzhofer R. 170
 Waldstorch E. J. 238
 Wallerstein hr. 216
 Walter Fr. Ch. 180
 Weber B. Dion 200, 340, 351
 Weber K. M. 251, 275, 346, 348,
 351
 Weigl Jos. 272, 346, 348
 Weinert A. 216
 Weisbach Fr. 286
 Wend J. viz Vend
 Wentzeli M. Fr. (Vencelius) 72,
 73, 99
 Winkler J. J. 106
 Winter P. 272
 Wolf J. Ig. 313
- Württembergský vév. 282
 z Yorku vév. 198
- Zach Jan 82, 86, 102, 103, 109 až
 113, 117, 134, 145, 222, 225,
 232, 241, 295, 355
 Zanini Anna 347
 Zavřel Jos. 285
 Zelenka fagotista 286
 Zelenka Jan Dism. 86—94, 103,
 111, 215
 Zelenka Jiří 86
 Zelinka J. 187
 Zeno 40
 Ziani Marc. Ant. 21, 22, 48, 50,
 76
 Zima A. 343, 349
 Zomb Fr. 316
 Zopis F. 44
 Zumsteeg J. R. 350
- Žák B. 178
 Žilka viz Schilcha (Šilha)
 Živný Jan 287

SEZNAM V TOBRAZENÍ

1. *I. Carmine: Divadlo v Kotcích a Ovocný trh. (Památník nár. písemnictví.)*
2. *Thunovské divadlo na Menším Městě pražském. (Památník národního písemnictví.)*
3. *A. Kirnig: Bertramka. Pohled na průčelí z ulice, asi z r. 1887. (Památník nár. písemnictví.)*
4. *V. Morstadt: Stavovské divadlo. (Památník nár. písemnictví.)*
5. *Saudmann: Václavské náměstí, rytina z let 1830. (Památník nár. písemnictví.)*
6. *Adam Michna z Otradovic: „Česká mariánská muzika“, 1647. Titulní list.*
7. *Ukázka z původního tisku z r. 1723. Jos. Ant. Plánického „Opella ecclesiastica“.*
8. *Ukázka partitury pův. tisku z r. 1778 „Ariadny na Naxu“ od Jiřího Bendy.*
9. *Ukázka z původní tištěné partitury opery „Zámečník“ z konce 18. století v Paříži od Josefa Kohouta.*
10. *Počátek tenorové partie z Kyrie mše „Hej mistře“ od J. J. Ryby z r. 1796, autograf.*

Úvod	7
<i>I. Znaky hudebního baroka. Barok v evropské hudbě</i>	15
Období generálbasové — Rok 1600 přibližným rozhraním renesance a baroka — Vývoj barokové opery — Benátský a neapolský sloh — Francouzská opera — Vítězství italské opery v rakouských zemích v 17. století — Komická zpěvohra — Italské oratorium — Oratorium vídeňské a německé — Hudba nástrojová — Katolická církevní hudba 17. století	
<i>II. První a druhé období baroka v českých zemích. Opera</i>	26
Politické a náboženské poměry v druhé polovině 17. století — Monodie — Italský vliv u nás — Domácí produkce — Sixt z Lerchenfeldu a j. — Rekatolisace — Hudba v rukou církve a šlechty — První italské dvorské opery v Praze — Fuxova slavnostní korunovační opera a další zpěvohry — Sporckovo divadlo a pražská opera pod benátským vlivem — Zánik prvních divadel	
<i>III. Barokní opera a instrumentální hudba u nás v první polovině 18. století</i>	42
Nové pražské divadlo v Kotcích — Neutěšené válečné poměry — Rychlé střídání divadelních impresariů: Mingotti, Locatelli, Kurz-Bernardon, Bustelli — Šlechtická divadla — Míča a Jaroměřice — Vídeňsko-italské vlivy — Čeští instrumentalisté a hudebníci z Čech ve stálých šlechtických službách — Trubači — Šlechtické akademie — Lidoví hudebníci — Židovské cechy — Světská produkce v klášteřích — České taneční prvky v suitách i jiných skladbách	
<i>IV. Církevní hudba v českých zemích v letech 1650—1700</i>	57
Kancionály — Úpadek literátských sborů — Adam Michna z Otradovic — J. Vejvanovský — J. Meltzelius — Počátky kostelní arie v českých zemích — Vnikání figurální hudby do klášterních kůrů — Jesuitský hudební barok — K. a V. Pelikán — Fr. X. Wentzelius — Morava	

V. *Vrcholné období českého baroka po r. 1700. Církevní hudba* 75

Všeobecný ráz církevních komposic — Benátsko-vídeňský vliv — J. L. Dukát — Č. Vaňura — J. A. Plánický a j. — Cizí barokní skladatelé u nás — Boh. Černožorský — Jan D. Zelenka — Šimon Bixi — Gunther Jakob — Evangelická hudba na Slovensku

VI. *Nástup třetího období českého hudebního baroka* 99

Neapolské skladby u nás. — J. Kr. Gayer — J. J. Brenntner — A. Reichenauer — Dvě významné barokní církevní slavnosti — Svatojanské skladby, písně — Mariánské zpěvníky — Katolické i evangelické kancionály — J. Zach — Fr. Tůma — J. N. Seger — Fr. V. Habermann — J. A. Sehling — Sepolcra — Lidovější ráz kostelní hudby — Theoretikové: Janovka, Vogt, Behm, Kriedl — Vliv hudební estetiky na praxi

VII. *Rozklad baroka. Doba brixidská. Předklasicismus* 126

Politické poměry v Čechách — Zápas lidu s feudalismem — Galantní styl rokoka a převaha lidových prvků — Fr. X. Bixi — Pastorální skladby — Haura — D. Brosmann a jiní — Syrůček, Posselt, Šenkýř, Ivanschitz

VIII. *Kantoři barokního období* 143

Učitelské poměry v 17. a 18. věku — Důležitější kantoři: J. Paus — V. Haan — Vikt. Bixi — J. Šarapatka — J. J. Ryba starší — O. Poddaný — T. M. Koutník — J. I. Linek — Fr. Pokorný — V. J. Moravec — R. Erben — K. Loos — V. Kloos — V. Kopřiva zvaný Urtica — Rod Kopřivů — T. Kuzník — Fr. Kohl

IX. *Italská a domácí opera a oratorium v českých zemích v letech sedmdesátých až osmdesátých 18. století* 155

Krise italské opery — Gluck — Pražský italský repertoár po r. 1760 — Impresariové Bustelli, Molinari, Bondini — Italská buffa v Praze — Flor. L. Gassmann — J. A. Koželuh na pražské scéně — Čeští kapelníci — Myslivečkovy pražské premiéry — Myslivečkova i jiná oratorní produkce v pražských chrámech — Jiní domácí autoři oratorií — J. L. Oelschlegel — Rozkvět opery v Brně a Olomouci — Bratislava a její umělecký život — Vývoj singspielu — Singspiel v Kotcích — Lidové moravské

„opery“ – Lidová opera a singspiel na pražské scéně i jinde –
Léta osmdesátá – V. Müller – Lidové písně – Tance

X. Nástrojářské umění v českých zemích v 18. století 184

Instrumentální hudba na šlechtických zámcích – Doklady
hudební produkce v klášterech od poč. 18. století – Houslařské
umění v 17. a 18. věku v Čechách – Varhanáři a stavitelé kla-
virů – Dřevěné nástroje dechové – Loutny

XI. Životní osudy českých emigrantů druhé poloviny 18. věku 189

Hlavní proudy emigrační – J. V. Stamic a jeho rod – Fr. X.
Richter – A. Filtz – J. Čárt – V. a K. Spurný – J. Krump-
holz – J. Kohout – J. V. Stich – L. L. Dusík – A. Rejcha –
Jos. Mysliveček – V. Pichl – Fr. Ben. Dusík – H. A. Jelínek –
Jan Vaňhal – Leop. A. Koželuh – J. A. Štěpán – Jos. Jelínek
– Fr. Ad. Míča – Pecháček, Cibulka, P. L. Mašek, Kauer –
Pavel a Ant. Vranický – Fr. Kramář (Krommer) – V. Jírovec
– J. V. Voříšek – Bendův rod, Fr. a Jiří Benda, Josef Benda –
Fr. I. Lauska – Fr. A. Rössler-Rosetti – A. Bečvařovský a jiní
– M. Kamienski, J. Stefani – Fr. X. Blyma, J. Práč a j.

*XII. Co dali naši emigranti a domácí skladatelé nám i světu v instru-
mentální a dramatické tvorbě* 220

Rodící se nová forma sonátová – Vývoj předklasické a klasické
symfonie – Úloha českých skladatelů a jejich podíl na tomto
vývoji – Mannheim a Jaroměřice – Hudební charakteristika
skladatelů instrumentálních forem: J. V. Stamic a ostatní kraja-
né v Mannheimu – Fr. V. Míča – Mysliveček – Programo-
vost skladeb v 18. století – Kohout – Štěpán – Vaňhal – Pichl
– Jírovec – Leopold Koželuh – Volánek – Fr. Ad. Míča –
Kauer – Kramář (Krommer) – Černý, P. L. Mašek, Stadler –
Vranický – Voříšek – Krumpholz, Stich (sólový koncert) –
Rössler-Rosetti – Lauska – Jiří Benda, Praupner (melodram)
– Josef Benda – Dušek – V. V. Mašek – Fr. L. Dusík – A. Rej-
cha – Čeští virtuosoové a hudebníci, zvl. v emigraci – Šlechtické
kapely v druhé polovině 18. století – Příčiny emigrace

XIII. Církevní hudba v době klasicismu 295

Nový duch doby josefínské a dvorská nařízení – Zrušení lite-
rátských bratrstev – Sloh církevní hudby posledních desetiletí
18. století – Jan A. Koželuh – V. V. Mašek – Jan Kř. Kuchař

— Kar. Bl. Kopřiva — V. J. Praupner — Aleš Pařízek — K. Kumpošt — St. Laube — Kaj. Vogl — F. Volkert — J. Práchen-
ský — Em. Faulhaber — Církevní hudba emigrantská: Jan
Vaňhal — Fr. Kramář (Krommer) — J. Mysliveček — Rössler-
Rosetti — V. Pichl — V. Jírovec — Leop. Koželuh — P. Vra-
nický — Morava: P. Gravani — J. Brixides — Lauska — Řádoví
kněží jako ředitelé kůrů — Světští chorregenti — Instrumenta-
listé a zpěváci — Slovensko — Úpadek hudebnosti kostelní —
Evangelíci

XIV. Čeští kantoři druhé poloviny 18. století

319

Hudebnost českého venkova — A. M. Krommer — Jan Jos.
Dusík — Dan. Milčinský — V. Chmelenský — Jos. Jakoubek
— K. Stross — A. Schilcha — Dom. Škroup — M. Broulík —
F. Doubravský — V. Jánský — Fr. Kadleček — Hartmann,
Kypta, Macek, Romováček a j. — Ant. Borový — J. A. Dra-
goun — Taške — Fr. Lohr — Votrhánek — Jakub Jan Ryba
ml. — Ryba jako theoretik a jiná theoretická díla té doby —
J. Heš — Slovensko — A. Škultéti

XV. Nový duch. Mozartovo vítězství v Praze

332

Změněné poměry za vlády Marie Terezie a především Jose-
fa II. — Centralismus a germanisace — Snahy lidu po svobodě
a rovnoprávnosti — Měšťanský stav přejímá dědictví aristokra-
cie — Otevření Nosticova divadla r. 1783 — Mozartovo vítězství
v Praze za Bondiniho — „Figaro“ a „Don Giovanni“ — Guarda-
soni — První kritiky — Mozartův „Titus“ — Stavovské divad-
lo (1798) — Mozartova nová orientace a český mozartismus:
V. J. Tomášek, J. A. Vitásek, B. D. Weber.

*XVI. Čeští lidoví autoři spojovacím článkem k vítězství národního hu-
debního umění*

341

Zdravé jádro českého lidu — Národní uvědomění venkova —
Praha „lidová“ — „Bouda“ a její český divadelní repertoár —
České překlady zpěvoher — Vynikající italsí pěvci na praž-
ských divadelních prknech 18. století — Vynikající čeští
pěvci — Zpěváci českých představení — První tištěné české
umělé písně — Sborová tvorba, společenské bály a reduty
v prvních desetiletích 19. století — Vítězství národních snah
a české hudby.

JAN NĚMEČEK
NÁSTIN ČESKÉ HUDBY XVIII. STOLETÍ

*Obálku, vazbu a grafickou úpravu navrhl
J. E. Jiránek*

Vydalo Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p., v roce 1955 jako svou 1292. publikaci v redakci hudebnin, Praha. Odpovědný redaktor Lubomír Fendrych. Tiskl Orbis, n. p., závod 3 Jiřího Dimitrova v Praze VII. Papír 7209, 84 × 108, 80 g, AA 21,92 VA 22,41 110782/SV/54 A 13024

Náklad 2.200 výtisků. 09/22 Vydání I. SNKLHU

*Cena váz. výt. Kčs 38**