

DR. ALOIS HNILIČKA

PORTRÉTY
STARÝCH ČESKÝCH MISTRŮ
HUDEBNÍCH

PRAHA

Nakladatel Fr. Borový

1 9 2 2

375

PORTRÉTY
STARÝCH ČESKÝCH MISTRŮ
HUDEBNÍCH

2-154577



Tiskem Eduarda Leschingra v Praze.

PŘEDMLUVA

Z dějinného postupu vývoje umění hudebního v Čechách za 18. věku je zřejmo, že za období tohoto jako žádného druhého vykazovaly Čechy mimořádný počet hudebních umělců, jichž jména stála tehdy v popředí ve světě uměleckém. Zjev ten byl nápadný vrstevnictvu, jak vidno ze zpráv současného skladatele a spisovatele J. B. Reichardta («Brieft eines aufmerksamen Reisenden», vyd. roku 1774, II., 126), kde ve směru tom se poznamenává: Horoucí je u Čecha náklonnost k hudbě, ta je příčinou, proč Čechové jsou musikálnější svých sousedů a proto není více již s podivem, že tato země vydává tak velké množství umělců hudebních...» Rozhlédneme-li se dějinami starší české hudby, shledáváme, že uváděná v nich jména i nejvýznamnějších tvůrčích duchů, z našich zemí vyslých a pro svou dobu smerodatných, nepřešla ve vystiznější paměť pozdějších dob a příslušné listy dějin minulosti naší hudby nezaznamenaly je tak, aby jich paměť následujícím věkům trvale a v úplně naplni zachovaly. Tím stala se jména druhdy slynoucí pozdějším pokolením již jako by nedotledná a proto vyvolávají nám při nich na mysli kontury jen úryvkovité — nedokreslené.

Starí českí mistři umění hudebního 18. věku, za nimiž následovala řada pokračovatelů na dráze vývoje naší umělé tvorby hudební, znamenají směrnicí, vedoucí k vývojovému postupu období potomních a proto dlužno doplňovati kuse paměti řečeného období a shledávati vlákná, jimiž doba pozdější vývoj svůj navazovala.

K prohloubenějšímu poznání tohoto odlehlého oddílu někdejšího kulturního života našeho pojednali jsme o řadě zjevů s ním souvislých po různu ve zvláštních podrobných úvahách. Poukázali jsme zejména obšírněji na to, jak řečení mistři se do paměti současníků zapsali a jakým způsobem tyto paměti na nás byly dochovány ve stati: «Počátky dějepisectví o starší české hudbě» («Časopis čes. musea» r. 1912); vyložili jsme dále poměry, které daly na půdě domácího umění hudebního vzrůst plodům, v nichž nalézáme jako by otisknuty rysy současného citění a hudebního způsobu vyjadřovacího našich předků v pojednání: «Některé úvahy o památkách starší české hudby» (v časopise «Smetana» r. 1906). Na zvláštní rysy domovské vyzirající z uměleckého odkazu, vyslého z ruky našich hudebních tvůrčích duchů 18. věku, upozornili jsme ve studii: «Po stopách národního svérázu v naší hudbě

18. věku« (v »Hudební Revui« r. 1920) a na vztahy těchže k soudobé hudbě vůbec v článku »Čeští hudebníci 18. stol. (v »Hudební Revui« 1917) a stati »Böhmische Musikultur des 18. Jahrhunderts« (v čas. »Union« 1914, č. 193 a násl.).

O uměleckých zjevech z okruhu starých českých hudebních mistrů 18. věku jsme uveřejnili tyto studie: o Zelenkovi (v »Cyrillu« 1915, v »Union« 1918, č. 344—5) / o Čerňohorském (v »Cyrillu« 1916, v »Union« 1918, č. 316 a 338), o Fr. X. Brixim (v »Union« 1919, č. 182—3), o Stamicovi (v »Daliboru« 1912, v »Union« 1917, č. 312, 314, 349 a 354), o Jiřim Bendovi (v »Naši Době« 1907, v »Union« 1918, č. 46 a 57), o J. Myslivečkovi (ve »Zvonu« 1909, v »Union« 1917, č. 78—9), o Václ. Pichlovi (v »Hudební Revui« 1918, v »Union« 1918, č. 160 a 162), o Leop. Koželuhovi (v »Hud. Revui« 1912, v »Union« 1917, č. 201 a 203), o J. L. Dusíkov (v »Topičově Sborníku« 1914, v »Union« 1919, č. 44 až 45), o Vojt. Jiroucovi (v »Naši Době« 1910, v »Union« 1917, č. 201 a 203) a kromě toho stati o Janu Vaňhalovi (v »Hudební Revui« 1912), o Pavlu Vranickém (v »Daliboru« 1913, o Fr. X. Duškovi (v »Union« 1918, č. 316 a 318) a o Ant. Reichovi (v »Hud. Revui« 1913, v »Union« 1919, č. 115), pak další příspěvky k osvětlení poměru Mozartova k Leop. Koželuhovi v článku »W. A. Mozart a Leop. Koželuh« (»Nár. Listy« z 25. srpna 1910), »Kantáta Leop. Koželuha ke korunovaci r. 1791« (»Čes. Hudba« 1913, čís. 15), »K poslední stránce životopisu W. A. Mozarta« (»Hud. Revue« 1915), jakož i různé archivální materiále: Dopis J. Bendy, J. L. Dusíka (v »Hudební Revui« 1917), dopis Viktorina Brixiho, Brixiana, Archivalia o hudebnících rodu Kopřivů (v »Daliboru« 1920) a »Z ovzduší staropražského života hudebního« (ve »Zvonu« 1910, č. 16, 1920, č. 38 a násl. v »Daliboru« 1921), Někdejší kassace na našem venkově (v »Čes. Lidu« 1908, str. 35—37), kam odkazujeme čtenáře, který by měl o jednotlivosti hlubšího zájmu.

V následujících rozpravách seřadujeme ve spojný přehled povšechné stati o představitelích někdejšího prvého znovuožiti našeho umění hudebního, kteří zasadili sítě, z něhož vypučel kmen nových, na svou dobu vynikajících a hřivnu hudebního umění rodné země obohativších tvůrčích duchů se zřením na poznatky, jež byly badáním doby novější v tomto dosud u nás skrouně vzdělávaném oboru vytěženy.

PORTRÉTY STARÝCH ČESKÝCH MISTRŮ HUDEBNÍCH

V dobách, kdy tížil naši zemi útlak pobělohorský a v důsledcích jeho osvětňý život náš byl podloměn až na kořen, byla hudba hlavní, účinnou a mnohdy snad jedinou oporou a útěchou v bědných poměrech, tehdy u nás zavládnuvších. Tyto poměry vedle vrozené našemu lidu pradávné vlohy k zpěvu a hudbě, zpevnily vytrvalou průpravu a výchovu hudební a uvědoměle vedený smysl pro zvláštní zdatnost a ukázněnost v oboru umění hudebního, která pro pěstitele hudby v našich krajích za oněch dob je příznačná. V dobách těch a v tomto ovzduší rodili se praotci pozdějších našich umělců hudebních, význačných pro oplodnění dob potomních, lhostejno, zda působili v domově či jinde. V řečené, pro další vývoj hudby naší tak typické oblasti časové tkví a rýsují se základní linie zvláštního, neobyčejně rychle pak vpřed spějícího rozkvetu hudebního, nejen co tkne se umělecky vyspělého podání výkoného, nýbrž i také svěroděným tempem zvyrazněného umění tvůrčího. Celá tato epocha zřejmě dokumentuje, že tehdejší tradici hudební vyslovoval lid náš celou svou duší, že hledíc k souhrnu této epochy, šlo tu o průboj vrozené vlohy a neutlumitelné náklonnosti tehdejších současníků, uplatnění a vyjádření se v soudobém umění hudebním po svém způsobu. Zcela zvláštní rysy, jimiž personifikuje se kmenovost hudební, hledě na zmíněné spatium časové, jistě pozoruhodná, vyznačují tvorbu představitelů současného našeho hudebního ruchu a tyto znaky nasvědčují tomu, že títo vedle vyspělosti a ovládání stránky technické a výkonné a právě na základě této podali ve svých dílech nepoměrně mnoho subjektivního a rázovitého. Každý z nich byl nositelem a rozmnožitelem tehdejších tradic a kulturních statků našich v oboru hudby a je zajímavo proto zabývatí se podrobněji osudy a tvorbou těchto někdejších uměleckých pracovníků, neboť téměř s každým z nich sloučen jest kus nejvlastnějšího života a vývoje domácího umění hudebního a tím dán výsek soudobé kultury české in musicis.

Jestliže dnešní doba nevidí dosti jasně na směry a vztahy, jakými se tvorba těchto, pozdějších dobou nedostí vzpomínaných pracovníků nesla, má to svou příčinu jednak v tom, že jsme teprve na samém počátku systematického seznávání jejich tvorby a že jsme si neuvědomili dosud

náležitě tehdejší vztah a poměr jejich k současné celkové světové kultuře hudební.

K objasnění a posouzení souboru těchto otázek, jimiž as teprve jednou patřičně se obíráti budeme, dlužno míti na zřeteli pro retrospekci na řečený vztah a poměr našich prvních průkopníků umění hudebního na hraně 18. věku, nejvýznačnějšího to v uvedeném směru časovém pásma, značícího právě přičleňování hudby naší k světové kultuře hudební, ten důležitý a svrchovaně významný fakt, že dřívější vývoj hudebního umění našeho nebral se vpřed nerušeně, ve splývavých liniích, jak tomu bylo u národů za šťastnějších a příznivějších poměrů se vyvinuvších, než jaké vykázal osud našemu kulturnímu bytí. Nesmíme zapomínati, že běre-li se vývoj umění hudebního cestou obvyklou, bývá postup vývojový navázán na dobu předchozí a doba následující bývá výsledkem dřívějšího stupně vývoje, starými mistry tohoto umění stanoveného. Takovéhoho nepřetržitého genetického postupu nebylo u nás v dobách a poměrech útlisku pobělohorského, které řídily chod věci domoviny naší na poli jeho umění hudebního a proto do řetězu vývojového oněch dob chybí mnohý článek pro vstřížení celého rozčlenění jeho důležitý.

Události dějinné první poloviny 17. věku zastavily u nás postup dříve dosaženého kulturního stupně vývojového tohoto umění a zahladily na dlouho možnost nerušeného dalšího vývoje jeho i do dob následujících, což nezůstalo bez důsledků.

Vzpomeneme-li na obdivuhodné umění kontrapunktické, s nímž se na pokraji osudného dějinného obratu bělohorského ve tvorbě Křištofa Haranta z Polžic a Bezdruzic (1564—1621) setkáváme, nalézáme tu snad měřítko pro výši a ducha tvorby hudební předků našich z dřívějšího bytí našeho. Památky z tvorby této doby jsou arcitímiž živé, ale možno souditi, že umělé skládání hudební nebylo jen výlučným uměním urozených, nýbrž, že se toto udržovalo i v řadách mnohých jiných, jejichž skladby na nás dochovány nebyly. Tvorba naše hudební z doby pobělohorské, jak ji na př. známe z V. K. Holana Rovenského, je již prosycena jiným duchem a směrem a tím na prvý pohled seznáváme, že co po úpadku bělohorském našim zrakům se naskytá, jsou pravá membra disjecta, kteráž nejsou v souvislosti genetické se stavem hudební tvorby naší předchozí a úhrně vzato ani pozdější. Zde tudíž znamenati jest daleko viditelnou přervu ve vývojové spojitosti. Byl to důsledek onoho obratu dějinného, který u nás zastavil

jakýkoli postup osvětňný a uvrhl národ český ve staletý spánek, z kterého procitl teprve v době, kdy současné umění hudební u ostatních národů stálo na úrovni již předstížené. Proto také i celkový vývoj kulturní našeho národa odlišuje se od celkového vývoje ostatních národů evropských, s nimiž dnes národ náš stojí na stejném stupni vývoje osvětňného; odlišuje se tím, že vývoj kulturní postupoval u nich vpřed celkem nepřetržitě, kdežto vývoj kulturní národa českého v době jeho pobělohorského úpadku byl zaražen a na dlouho přerušen. A tu je význačno, že pozdější přičleňování našeho vývoje kulturního v 18. věku na vývoj současné kultury světové procházelo nejdříve a nejpriznivěji na poli umění hudebního. To stalo se tím, že ve věku 18. yzniklé poměry časové a sociální přivodily pro umění hudební situaci v naší zemi — dávné to kolébce hudby a zpěvu — jak příznivou, že zmíněná přerava vývojová — pokud šlo o tento obor kulturního života našeho — nezpřetrhala postup jeho tak rušivě, jako v ostatních oblastech kultury naší.

Jestí faktem, který mnohonásobně lze doložit, že v době, kdy národ náš v celém takřka souboru kultury a rozvoje národně i státně-politicky byl vyšínut z kolejí, po kterých ku předu šla i ostatní vzdělaná Evropa — byla to hudba, která první u nás vyvolala a udržovala spojitost kulturního bytí našeho s kulturou současné Evropy a jejím chodem vývojovým.

Totíž: v době, ve které ještě celý život kulturní u nás všecek byl rozvrácen a kdy národ náš neměl vědu řadící se ku vědě ostatních národů, kdy neměl krásného písemnictví, jež by úměrně bylo literatuře ostatní, v době, kdy národ náš neměl ani i v jiných oborech lidského vědění a důmyslu pracovníky, souvisící s obecným postupem oborů těch v ostatní vzdělané Evropě — tehdy měly Čechy hudební umělce původu nesporně českého na výši doby stojící.

Národ český tehdy žil toliko neoficiálním jazykem národním a jeho život kulturní byl navázán, ne však na přelomený vývoj vlastní jako bezprostřední jeho pokračování, nýbrž na současný vývoj evropský. V tomto zjevu a z těchto u nás daných poměrů vyplývalo, že vyrůstali hudební naši v prvořadě umělce, kteří se stali již v dobách, kdy celkový vývoj národa českého ještě čekal na svoje probuzení, představiteli přičleňování naší kultury hudební na vývoj hudby světové. Je tu významno, a druhdy znalci bylo postřehováno a také začasté dokumentováno, že tito

pionýři našeho nového ruchu hudebního vyznačují se projevem, z něhož vyzírá zvláštní cit a smysl hudební, odlišný od vlivu soudobého umění hudebního, cizorodého. Připomínáme, že vztah a účín skladeb řečených představitelů staré české školy, v cizině se usadivších a zde se proslavivších, nasvědčuje tomu, že tvorba jejich, byť i navazovala formálně na fakturu hudebního soudobého výrazu světového, přece obsahovala v jádře myšlenkovém mnoho domorodého, čímž udržela přes všechnu formovou a umělecko-technickou mezinárodní spojitost svůj zvláštní ráz. Tyto znaky tvorby starých českých mistrů odlišovaly ji od ostatní světové hudby, najmě vlašské, a vzbuzovaly pozornost zvlášt v Němcích, kde byly protikladem ducha hudby italských mistrů. Tím vnikalo umění starých českých mistrů i do miznic německého umění hudebního. Zpravodaj »Allg. Mus. Zeitg.« z r. 1800, č. 28, nazírající s těchto hledisk na staré české mistry význačný tento moment vyzdvihuje větou: »Ne neprávem se nazývají Čechy otčinou německého umění hudebního«. V nedávné době vyzněl konkrétnější úsudek u věci té statěmi Dra H. Riemanna a Dra Leop. Schmidta (ve večerníku »Berl. Tagbl.« ze dne 13./3. 1912), v nichž poslednějším se zdůrazňuje, že právě Němce česká hudba má zajímati z důvodů historických a příznačně se dokládá: »Byli to čeští muzikanti kteří před Haydnem a Mozartem založili moderní hudbu instrumentální. Nepřehánání se, jestliže za důvod toho, co v odporu k italskému vlivu vtisklo německému umění hudebnímu pečet, uvádí se hudební umění Čechů.«

Hlasy tuto uvedené nejsou nikterak ojedinelé a připomínáme jich tuto zvláště jenom jako protějšek k tvrzení těch, kteří prohlašují, že vospělost mistrů staré české školy vyvěrala z odvislosti jich na uměleckých vzorech cizích. Vždyť je zřejmý účín a důsledek rasového založení našinců a tradic jejich domovské hudby po jedné stránce i u těch, kteří žili mimo svou vlast a tam byli umělecky činní. Ani sebe delší pobyt v cizině jej nesetřel; právě on byl oním činitelem, který druhdy podepřel v cizině zájem o jejich sugestivní umění, jimž tu povzbudivě zasáhli a tak skvěle vynikli.

V našich příručkách historicko-hudebních setkáváme se s řaděním starých českých hudebních mistrů zcela vnějším; uvádí se v nich prostě dle toho, kde žili, zda ve vlasti své či v cizině. Při tomto rozlišení a na základě topografického roztrřídění dochází se k závěrům nijak z věci samé vyvoditelným, že mnozí ze starých mistrů českých v cizině

činných podlehlí vlivům tamním a do historie hudby české jen dle jména a rodu nikoliv však svou uměleckou činností přináležejí a poukazuje se dále ve směru tom zejména na Jiř. Bendu a Jos. Myslivečka, jako by dle znaků jich tvorby prvý patřil vlastně do oblasti hudby německé, poslednější v obor hudby vlašské. Tento způsob rozvržení pokládáme za nepřipadný a proto jej opouštíme a zařadujeme staré mistry české dle pořadu vyplývajícího z chronologie a pragmatické kontinuity, jak dána jest celým jich prostředím dobovým a celkovou povahou jejich fysiognomie umělecké. Při výše uvedeném dosavadním rozlišení jich dle místa, v němž větší část života prožívali, znaky tyto se prezírají aneb zevněními osudy zatlačují, kdežto při souvislosti námi zde volené spíše sourodost a sounáležitost znaků těch teprv náležitě vynikne a znaky tyto určeny býti mohou dle rozvržení vnitřního, věcného. Nikoli náhodný pobyt, nýbrž toliko individuální a umělecké založení každého z mistrů těch může býti podkladem k syntézi jich tvorby a tato jediné je pro určení místa dotyčných mistrů v historii naší hudby rozhodnou. Ubíráme-li se tímto postupem a díváme-li se tímto zorným úhlem na odkazy starých mistrů těch, docházíme pak k závěrečným názorům, jež vyloží nám hlediska na vztahy mezi cizinou a mezi mistry vyššími z našich vlastí trochu jinak než jak dosud se u nás dalo.

Úsečná, nevhodná dosavadní periodisace starých českých mistrů v dějinách hudby naší měla za následek, že v nich pro úryvkovité roztržštění příslušné látky dějepisné význačný pro periodu tuto ráz není vůbec vymezen. Nesetkááme se tu se jmény význačnými pro celý směr ani s hledisky směrodatnými pro celé nazírání, pomocí nichž by dala se perioda ta přehlédnouti. Století osmnácté jest v celkové dispozici vůbec, pokud se týče historie hudby naší, posud stále popelkou. Nebylo u nás té činnosti sběratelů-publicistů a odborníků, jakou vyznačuje se v tomto oboru dějepisická literatura hudební zemí sousedních. Hledíme tudíž v jednotlivých kapitolách výtěžky této literatury pro nás důležité registrovati. Při tom se řídíme zásadou, že k poznání organické souvislosti někdejší hudby naší dlužno rozlišiti hlavní zjevy od zjevů pobočných a že všechny tyto zjevy nutno utřídit i v rámci onoho celkového pozměněného ovzduší, jež vzniklo kolem polovice 18. věku, kdy uzavírána jest doba baroku a počínají úsvity rokoka. Celá přehlednost získá zavedením starých mistrů našich do pořadu vzhledem k rázu obou těchto období. Tu druží se dva dobové široké proudy: starší a pozdější. Starší tvorba

české školy dospěla k nejzazšímu rozpětí v Zelenkovi a Černohorském. Mistrů tito tvořili celkem dle forem současně ustálených a užívaných, vykazujících ještě nesmělé rozpětí k volnosti a umělecké osobitosti. Oba vytvořili svá díla dle sklonů a vzorů mistrů náležejících době baroka, jehož ovzduší je právě při uměleckém jejich vyžívání nejvíce ovlivňovalo. Přehlížíme-li veškeru tvorbu pozdější — J. Š. Bach a Händl uzavírají a vyvrcholují umění hudební doby baroka — nalezneme, že kolem roku 1750 vůbec nadchází ve vývoji celé hudby světové proměna a obrat značící linii dobového přechodu, kterému po Zelenkovi a Černohorském, k nimž řadí se i bezprostřední nástupci poslednějšiho, jinak všickni naši starší hudební skladatelé s J. V. Stamicem v čele, náležejí, přechodu to, kdy na místo starých, složitých, na podkladě přísného tematicko-kontrapunktického umění jednotvárně vypjatých velkorýsých a symetricky rozčleněných osnování forem nastoupila epocha hudby citovější, volnější a životnější u porovnání s formami dříve užívanými. V době pozdější nalézáme tvářnosti již jiných znaků a linií, kdy ovládl veškero umění hudební i všechno jiné směr od předchozího zřetelně odlišný, kdy již začalo se tvořiti a psáti ve formách a v duchu rokoka. Tyto odstíny vystupňovaly linie vývojově význačující řečené dobové oddíly. Tolik bylo napřed všeobecně uvěsti k osvětlení prostředí, z něhož rodily se a vyrostly umělecké postavy, jež staly se pak předáky našeho umění hudebního v minulosti, než projdeme galerií starých českých mistrů hudebních a seznáme jejich portréty.

I.

ii

Poohlédneme-li se po okrsku hudby světové na hraně 17. věku, seznáváme, že strukturu její dokumentovala některá význačná střediska kultury hudební, která byla nejvlastnějším jejím domovem a že dle nich lze určití některé odlišující se znaky. Prostředí všeobecného vývojového postupu hudby koncem 17. a začátkem 18. věku je pozoruhodné některými svými vztahy zabíhajícími do naší vlasti, jež lze označiti jako styky k assimilačnímu sblížení. Prvními v řadě jmen, které se na tyto vztahy upínají, jsou jména Zelenky a Černoorského, dvě jména bohatého obsahu, která podávají daleký výhled do periody ožití a znovutváření se rozvoje v 18. věku vzniklého pro naši hudbu. Význačné rysy Zelenkova vynikajícího zjevu a čelné místo, jaké mu přísluší v historii české hudby objasnili jsme obšírně v »Cyrillu« r. 1915 a zde doplňujeme drobnými detaily jen ještě obraz jeho pro bližší poznání jeho osobnosti. Jaký význam přísluší Zelenkovi v hudbě vůbec, teprve Jan Bedř. Rochlitz (v člancích svých v Allg. Mus. Zeitg. 1800 str. 574, Für Freunde der Tonkunst 1825 II.—179 a 1832 IV.—206) z minulosti vysledoval, a také po prvé upozornil současníky své na zapadlé a zapomenuté skladby Zelenkovy a snesl zprávy, jež od německých skladatelů Dolesa (nar. 1716) a Hillera (nar. 1728), ještě osobních známých Zelenkových pocházely, a tím je na naše časy dochoval.

Zelenka, naroz. 16. října 1679 v Louňovicích poblíž Blánika, první výcvik hudební obdržel v domě svého otce Jiřího Zelenky, učitele a varhaníka tamže, načež dostal se do Prahy, kde pokračoval ve svém vzdělání, byl zde pak v r. 1709 přijat do šlechtické kapely Jos. Lud. Hartiga. Na to po roce stal se členem dvorní kapely drážďanské. Zelenka zabýval se tu komponováním děl církevní hudby a získal u krále saského, o komponování se pokoušejícího, svou velikou sedmihlasovou dvoufugou v Cecilské mši přízeň jeho.

Dle zprávy drážďanského místního dějepisce Alberta Schiffnera, kterou vyjímáme z obsažného pojednání Otty Schmida: »Knížecí skladatelé z král. domu saského« (1910 u Hermanna Beyera a synů v Langensalze, str. 18—19), hrával tento panovník také klavírní skladby Zelenkovy nad jiné rád. Zprávu tuto dlužno — jak sděluje Otto Schmid — bráti zdrženlivě, ježto Miksch (učitel Schröder-Devrientové, Mitterwurzera a j.) ji vyvrací tím, že panovník ten mnil

o skladbách Zelenkových, že jsou příliš podobny Bachovým, s nimiž ho kdysi jeho učitelé v hudbě tolik mořili. K těmto, navzájem sobě odporujícím zprávám přičiňuje Otto Schmid tuto poznámku: »Buď tomu jakkoliv v této věci, v každém případě jest litovati, že bylo dosud bezvýsledno pátrání o tom, kde jsou tato klavírní díla uschována.«

Nad každou pochybnost jest zjištěno, že se král s vřelým zájmem o osudy Zelenkovy a zvláště o to staral, aby mu byla poskytnuta příležitost dosíci dokonalého uměleckého výcviku. Za tím účelem byl Zelenka poslán r. 1715 k vynikajícímu teoretikovi a hudebnímu pedagogu, dvor. kapelníku ve Vídni J. J. Fuxovi, jež rychlé pokroky Zelenkovy tak uspokojily, že se sám u krále přimlouval, aby vyslal Zelenku ještě do Itálie k dalšímu zdokonalení v hudbě, aby totiž — jak napsal J. J. Fux králi — »se naučil všemu a ne pouze pracovati dle jeho (Fuxovy) manýry«.

V dubnu 1716 bylo Zelenkovi uloženo připojití se k drážďanské dvorní kapele, která jela do Benátek, aby spolupůsobila při komorních produkcích hudebních dědičného prince Bedřicha Augusta tehdy tam se zdržujícího, jež se tam měly pořádati. Tam stal se Zelenka žákem Lottiho, a poznal hudbu italských mistrů.

Následujícího roku požíval ještě jednoho výcviku u J. J. Fuxe a odebral se pak opět se zmíněnou kapelou do Itálie, kde se oddal s největší pílí studiím prací tamějších největších mistrů kontrapunktu. Stýkal se tu zhusta s A. Scarlattim a spřátelil se i s Leonem a s jinými vynikajícími italskými skladateli.

Následkem tohoto důkladného a všestranného zdokonalení svého výcviku, vyšinul se Zelenka na skladatele prvního řádu. Jeho díla, zejména z oboru církevní hudby, byla směrodatnými současníky, obzvláště odborníky velmi ceněna. I největší velmistr současné hudby, J. Š. Bach, jakož i Gottfried Aug. Homilius, žák J. Š. Bacha a varhaník ve »Frauenkirche« v Drážďanech, jež požíval pro své církevní skladby nevšední úcty, i jiní vážili si výtvorů Zelenkových a dávali jim zejména přednost před pracemi vlivného drážďanského skladatele Jana Adolfa Hasse (1699—1783), jehož po způsobu a v duchu hudby vlašské psané skladby těšily se u dvor. kruhů největší oblibě. Zelenka byl protichůdce soudobé v přízni dvorů se slunící italské hudby a odíval své skladby vážného obsahu formou přísného umění kontrapunktického. Zevrubný výčet jejich podali jsme v »Cyrillu« roč. 1915 a dodáváme, že dle Spitty (I. 574, 746, II. 509,

707) pořídil Friedemann Bach k podnětu svého otce opis Zelenkova Magnificat (D dur) pro kantorát Tomášský v Lipsku.

R. 1733 nastoupil totiž Friedemann Bach, nejgeniálnější ze synů Jana Šeb. Bacha svoje místo v Drážďanech co varhaník při tamějším kostele sv. Žofie, ale ani jemu nevedlo se lépe, než našemu Zelenkovi, co do mocných vlivů drážďanských dvorních kruhů, kde následkem jejich přízně italská hudba všude převládala. Veliký »Tomášský kantor« zavítal tehdy častěji z Lipska do Drážďan, aby navštívil 23letého syna — svého miláčka — a zde se seznámil, dle údajů Naumannových (Allg. Musikgeschichte) poprvé prostřednictvím Zelenkovým s mistrovskými díly novobenátské školy.

Zmíněné, pro Zelenku nepříznivé vlivy drážďanských dvorních kruhů, zavinily, že jeho umělecká činnost nedošla všude zaslouženého uznání a že býval přes svoje mistrovství opomíjen.

Rochlitz zdůraznil zmíněné znaky skladeb Zelenkových a porovnával je s díly Bacha a Händla, jeho dvou největších současníků, vytkl toto rozlišení: »Zelenka nedostihuje Händla, pokud se týká vznešenosti a síly, on má učinnost J. Š. Bacha, ale nepoužívá jí, jako tento jedině a všude, nýbrž vyznačuje se také vkusem, leskem a jemným citem. Jeho díla lze rovněž daleko snadněji provést, než Bachova — ač rozhodně vyžadují studia a dostatku přesnosti«. — Shrnul své posudky a pojednání o Zelenkovi takovým způsobem, že značí slovo úvodní k oživení děl Zelenkových.

Toho dosáhl též Rochlitz — byť i jen v omezené míře. Jeho snahy vzbudily u nás zájem nejen Dlabačův (Künst. Lex. III., 436), nýbrž i Palackého (Časopis mus. 1830), z nichž tento projevil už myšlenku, že bylo by záhodno provozovati postupně Zelenkova díla u nás.

Smýšlení a osobnost Zelenkovu osvětluje význačná na poměry dobové okolnost, že složil motetto na český text (Chvalte Syna božího), jež působí zvláštní něhou jako výron jeho věřící duše a sklon jeho k materštině. Zvláštní zmínky zasluhuje též, že pobýval Zelenka při korunovaci císaře Karla VI. v Praze r. 1723, kdy za přítomnosti celého dvora vedle Fuxovy korunovační opery »Constanza e Fortezza« proveden byl i melodram Zelenkův »De Sancto Wenzeslao«, poněvadž s nastudováním tohoto díla souvisel tehdejší skladatelův pobyt v Praze. Zelenka se zdržoval při této příležitosti delší dobu v Praze a složil tu několik

skladeb pro orchestr (jeden koncert, jednu hipocondriu, jednu symphonii a ouverturu) vesměs pro korunovační slavnosti.

Neocenitelné Rochlitzovo upozornění obrátilo pozornost na díla Zelenkova, z jehož církevních skladeb vyzírá tolik hlubokého zbožného citu a z jehož ostatních skladeb vane dech současná (srov. článek »Po stopách svérázu čes. hudby« v Hud. Rev. 1920. Tam jsme otiskli ukázkou z menuettu Zelenkova).

Památnou je, po posléz uvedené stránce, zejména jeho suita pro orchestr, kterou Zelenka v Praze r. 1723 složil, tím, že její provedení zároveň s provozováním Zelenkových vokálně-hudebních skladeb za spolupůsobení pražského »Hlahola« v akademii, pořádané 30. června 1863 v pražském novoměstském divadle způsobilo nevídaný rozruch v našich hudebních poměrech a vyvolalo očividný zájem našich kruhů hudebních o Zelenku, dne 22. prosince 1745 v Drážďanech zemřelého, a zapomenuté jeho skladby. Podotýkáme, že kopii skladby té obstaral Smetana zájezdem do Drážďan. Suita tato (z F dur) byla provedena poznovu v XIII. symf. koncertu Akadem. orchestru v Praze r. 1903 a také tehdy vzbudila obdiv (Dalibor 1903, str. 83).

BOHUSLAV ČERNOHORSKÝ

Sledujeme-li směry, jakými se bralo umění hudební v době protireformace, vidíme, že pěstováno bylo po výtce ve službách chrámových a proto nalézalo největšího rozšíření a zmohutnění v umělé hudbě církevní, pro niž byly Čechy zvláště příznivou oblastí. Směr tento vyvrcholil v Čechách vystoupením Boh. Černohorského, jenž svou činností uměleckou vtiskl na dlouhou řadu let naší umělé hudbě církevní směrodatný ráz, prodchnutý mohutným duchem a uměleckou vypěstostí.

Bohuslav Černohorský narodil se 16. února 1684 v Nymburce, byl synem tamějšího varhaníka Samuela Černohorského, u něhož získal první průpravy hudební. Vzdělával se pak, když poslán byl na studie do Prahy, jako samouk dále v hudbě. Prahnul stále po větším zdokonalení svém v naukách hudebních a byl puzen touhou, by poznal poklady umělé hudby církevní v Itálii, jakožto tehdejšího největšího a nejbohatšího zřídla tohoto odvětví hudební skladby. Dokončiv studia teologická, vstoupil do kláštera řádu Minoritů u sv. Jakuba v Praze a jako člen tohoto řádu odebral se do kláštera téhož řádu v Padově, kde byl posluchačem tamního mistra Padre Martiniho, jenž považován byl tehdy za přední autoritu v oboru hudby a největšího znalce a učitele kontrapunktu.

V této době nabylo v Itálii především velké popularity umění varhanické (Pasquini, dále i žák téhož, Casini) a Černohorský z toho těžil mnoho pro sebe, jak jako hudební myslitel, tak také jako umělec. V Itálii došel hodnosti magistra musicae a dosáhl místa ředitele kůru u Sv. Anny v Padově. Po nějaký čas zaujímal též místo varhaníka ve františkánském klášteře v Asissi, kdež vyučoval pozdějšího objevitele t. zv. kombinačních tónů, význačného aesthetika a především výborného houslistu Giuseppe Tartiniho (1692 až 1770), který, jak povědomo, nebyl bez vlivu na vývoj Mozarta, jako skladatele smyčcových kvartet.

Na italské půdě, kdež byl Černohorský zván »Padre Boëmo«, setrval — jak dosud, ač ne dosti spolehlivě se udává — až do r. 1728, kdy se opět vrátil do Prahy.

Černohorský snažil se v cizině získaných znalostí a zkušeností po svém návratu do pražského kláštera svého řádu v otčině uplatnit a domácí hudbu k nejvyšší úrovni vypěstovati. Tento cíl provázal jej nepřetržitě celým jeho dalším žitím.

Především ujal se vedení hudby ve svém působišti, klášteře u sv. Jakuba a vedle této činnosti, vyzbrojen jsa bohatými odbornými znalostmi, připoutal k sobě četné žáky, jež učil kontrapunktu.

Tak stal se časem osou pražského hudebního života. Jest litovati, že jsou záznamy zpravodajů, vztahující se k době působnosti Černohorského v Praze, dodnes mezi hudebními historiky neustáleny.

Stačí v tom ohledu poukázati na často pronášenou domněnku, že žil ve zmíněném klášteře Minoritů v oné době též Astorga (1680—1750), kterouto vedle jiných i Rochlitz uvádí ve své knize »Für Freunde der Tonkunst« (1830, B. II., 99) takto: »Našel (Astorga) patrně v Čechách tehdy vedle romantických krás přírodních i to, čeho měl po výtce zapotřebí: mírumilovné, po jeho způsobu nábožensky cítící a v jeho umění vynikající lidi a ztrávil zbytek svého života z toho důvodu zde, buď v klášterním, aneb nějakém téměř podobném ustraní a zátíší...« Domněnku tu vyvrací studie Jana Volkmana »Emanuel Astorga« (vydaná roku 1912 v Lipsku u Breitkopfa a Härtla).

Drobnou, za to ale zejména pro nás cennou zmínku o Černohorském zanechal Gluck, jenž ve své autobiografii píše, že v letech 1734—1736 spoluúčinkoval v Praze na kůru chrámu Týnského, v téže době, kdy řídil kůr ten Černohorský.

Rovněž o skladbách Černohorského máme málo zpráv a zachoval se z nich pohříchu pouze nepatrný zlomek.

Nešťastnou náhodou lehla totiž při požáru r. 1754 popelem ona část kláštera sv. Jakuba, v níž byla uložena bohatá sbírka jednak vlastních skladeb Černohorského, jednak též jeho cenná sbírka skladeb cizích mistrů. Následkem toho zachoval se nám jen skrovný díl prací Černohorského a největší díl z nich došel zkázy. Toliko skladby, jež byly už dříve v opisech či tiskem rozšířeny, byly tímto způsobem úplně zkáze vyrvány; všechny ostatní jsou tudíž neznámy. Jednou z nejznámějších skladeb Černohorského bylo motetto: »Laudetur Jesus Christus«, které bylo vytištěno v Praze mezi r. 1720—1739. Z dalších dosud známých prací Černohorského dlužno uvésti: pět fug, jež otiskl Pietsch v »Museum für Orgelspieler« (na str. 22, 23, 27, 84, 85, 87, 96), dvě v nedávné době objevené fugy (D dur a Gis moll), »Regina coeli« pro sopran, solo na cello a na varhany v archivu proboštského chrámu na Mělníce, dále motetto: »Quem Capidaverunt Judacem orantem«, v archivu strahovského chrámu se nalézající.

Černohorský byl podle Kiesewettra »jedním z nositelů oné epochy, v níž všechny druhy obligátního kontrapunktu a formy vlastní fugy byly určeny« a záhy upoutal pozornost všech současných hudebních kruhů v Čechách na sebe svou učeností a svou spontánní hudební tvůrčí silou, neboť vynikal nejen jako theoretik, ale ve stejné míře i jako tvůrčí umělec. Dlabáč uvádí o Černohorském: »Byl své doby nejproslulejším hudebním umělcem Čech a nejlepším varhaníkem.« Kromě toho byl výborným znalcem staré domácí hudby, jakož i soudobé hudby, jenž první u nás zasáhl činně v domácí tradice hudební, kterých si vážil a které dále pěstoval. Tím položil prvý pevný základ k onomu velkolepému rozkvětu na poli církevní hudby, kterýž pak jeho žáky byl na stejné výši udržován. Sluje tedy neprávem Černohorský »otcem české hudby«, neboť on oplodnil českou hudbu domácí novými, duševními směry tehdejší doby, on se stal svým vlivem jako učitel i jako napodobovaný umělec ukazatelem nové hudební epochy a strážcem kol sebe soustředěného hloučku tvořících duchů a přívrženců.

Následkem tohoto vlivu Černohorského brala se domácí hudba, najmě církevní, po řadu let cestou, kterou jí svým věhlasem vytýčil, totiž takovou, že díla našich skladatelů, spadající v toto období formálně a zevně s běžným současným evropským vývojem splývají, že však obsahové, vnitřní jádro těchto děl vyvěrá ze zděděné vlastní kmenové tradice a z vlastností hudebního vnímání a citění, jež jsou národu našemu vrozeny a jimiž jsou: dogmatická přísnost, vážnost a hloubka citu. Touto cestou dospěla pak česká hudba na koleje k dalšímu pokroku.

Možno tudíž Černohorského, jenž byl magnus parens mnohých později slavných umělců, považovati za zakladatele nového kmene tvořivých duchů u nás, kteří svůj způsob tvoření převzali od něho.

Černohorský a genealogie předků naší hudby v dotčeném období — období rozkvětu českých kontrapunktistů, jak je vybudoval Jan Zach (1699—1773), František Tuma (1704 až 1774), Josef Seeger (1716—1782), František X. Brixl (1732—1771), a jiní — znamenají tudíž důležitou spojovací linii, vinoucí se mezi starým obdobím naší hudby a dobou následující.

Jest pochopitelné, že vzhledem na povahu věci — vývojové obrysy jsou tu pozvolné a subtilní, — bude lze teprve tehdy konečnou směrnicí řečeného vývoje určití, až bude

celá výstavba tohoto období, co do všech jeho složek prozkoumána a hlouběji probádána.

Možno ovšem na základě dosavadních znalostí i při kusosti díla Černohorského pozorovati, že se způsob jeho hudebních plodů — nezapomeňme, že tu jde o kontrapunktické skladby, jež poskytují co nejméně podkladu pro rozdílné rozdíly od stejného slohu starých mistrů a soudobé světové literatury — přece od tvorby současných cizích mistrů liší, což je dokladem toho, že ani nejpřesnější vzory, ani cizozemská kultura nedovedly svérázné znaky vrozeného hudebního citu našich předků potlačit a že tato okolnost právě u nás úplně promísení směrů cizí hudební kultury zadržela a že hudební umění zemí sousedních spíše od nás leckterý rys přejala. (Srov.: Otty Schmidta »Musik und Weltanschauung«, Černohorského česká škola starých mistrů a její vliv na vídeňský klasicismus, 1901. Lipsko u Herm. Seemanns Nachf., který vydal u Schlesingra v Berlíně ve vyšlé sbírce: Ausg. Orgelwerke altböhm. Meister z varhanních skladeb Černohorského tokkatu z C dur a fugy z C moll a A moll pak v příloze Kunstwartu roč. 1912 dvě další skladby jeho.)

Černohorského na sklonku jeho života znova se zmocnila touha, odebrat se opět do Itálie, leč smrt mu v tom zabránila; zemřel na cestě 1. července 1742 ve Štýrském Hradci.

Nejstarší ze žáků Černohorského — jak Otto Schmid se (»Musik u. Weltanschauung«, str. 78) o něm vyslovuje — »ne nejposlednější, ale nejnešťastnější žák Černohorského« — značí pro nás ve velké míře mnoho zajímavosti. Předem však třeba říci, že dochované o něm zprávy nejsou hojné, ani dosti spolehlivé. Již hledě k době jeho zrození — narodil se 13. listopadu 1699 v Čelakovicích (dle Dlabače uváděli někteří Měcholupy kraje Kouřimského jako místo jeho zrození) — a k dosud běžnému údaji, že Černohorský teprve roku 1728 se vrátil do Prahy, jeví se zřejmá nesrovnalost, na první pohled zřejmá, ježto by dle toho byl býval Zach 29 roků star, než stal se žákem Černohorského, což je opět v rozporu s ostatními životopisnými údaji, o Zachovi dochovanými. Proto jest litovati, že nelze dle dosavadních pramenů dospěti k určitějšímu vyčtení souvislosti jeho zjevu se školou Černohorského. Leč i takto je Zach jako její nejstarší odchovanec důležitým článkem prostředí, jehož byl účastníkem a proto má vše, co se o něm dovídáme, zvláštní cenu a zajímavost. Náležit Zach první částí svého života k zajímavé době hudebního ruchu pražského, o níž bezpečné zprávy jsou sice skrovné, ale které dává nahlédnutí v tehdejší poměry, jež ovládly a řídily běh souvěkého hudebnictví našeho. Pokud vyplývá ze zpráv Dlabačových (III-427), vzdělal se Zach v Praze a byl v mladších svých letech houslistou v kostele sv. Havla a také sv. Martina. Zároveň vzdělal se na varhaníka. Svým nadáním a vzděláním domohl se místa varhanického při chrámu sv. Martina a v krátkce jako takový získal si jména vynikajícího mezi současnými varhaníky. Ucházel se později o místo varhanické, uprázdněné u sv. Víta v Praze, jež však nedostal přes to, že při zkoušce konkurentů podal průkaz o znamenité své způsobilosti na toto místo. Místo toto bylo pak obsazeno uchazečem, v očích Zacha méně jeho hodným. Okolnost, že byl tenkrát odstrčen, zanechala hořkost v jeho nitru. Z roztrpčení nad tím, že bylo mu jako nejzpůsobilejšímu místo to odepřeno a uděleno žadateli méně způsobilemu, opustil Čechy. Stal se poté kapelníkem kurfirstské kapely arcibiskupa Mohučského. Dle aktí král. krajského archivu, ve Würzburku uložených (Schmid loco cit., str. 76), obdržel toto místo dekretem ze dne 24. dubna 1745 u přírknutí »obvyklých ročních pozitků« v částce 520 zlatých a zastával je do r. 1756, kdy

z místa toho odešel. Do prostředí tamního sluší klásti druhou část Zachova života a působení.

Pokud se tkne prvé periody Zachova života, prožitého v jeho vlasti, zvidámé ze zpráv křížovníka J. Rohna leccos bližšího o jeho působení pražském, zvláště o skladbách jeho, že psal pro průvody a hudbu »na šífech« k uctění svátku sv. Jana Nepomuckého, »Musica navalis« (bližší o tom obsahuje stať naše »Musica navalis«, »Hud. Revue« 1919), jak se těmto produkcím říkalo. Zprávy ty jsou osvětlením tehdejších příznačných poměrů, za jichž vlivů Zach zmíněné skladby komponoval. Jinak nemáme zpráv nějakých, jež by poskytovaly pomůcky k bližšímu poznání jeho života a činnosti na půdě domácí.

Vlastní Zachova činnost spadá do období života, kdy odebral se do Mohuče, kde napsal nejlepší své skladby, mezi nimiž mnoho vysoce cenných skladeb mešních (proslulé rekvie C moll), komorních a koncertních. Klavírní koncert jeho byl vydán ve Špýru r. 1766. Zach stal se v cizině slaveným umělcem a skladatelem. Významno, co Dlabáč o charakteru jeho skladeb poznamenává, že »ve všech projevoval hudební charakter svého národa, aniž by si byl kdy cos od slohu italského vydlužil.« (Er drückte in Allem den musikalischen Charakter seiner Nation aus, ohne je was dem italienischen Style abzuborgen). Tato poznámka charakterisuje vhodně výrazné stránky jeho tvorby. Ku stránce té poukázal také Jan Kunc v »Hud. Revue« 1911, str. 371, kde uvádí, že v symfoniích Zachových jsou místa, jež jako by byla zárodky hudby Smetanovy a Dvořákovy.

Zprávy o žití Zachově v Mohuči potvrzují, že místo své tamní zastával po léta čestně, ač bylo chování jeho leckdy výstředním a nápadným, až konečně nešťastná láska k jakési šlechticně znavila ho rozumu. Na sklonku svého života zešlehl a zemřel r. 1773 v bádenském ústavu choromyslných v Bruchsalu. Dlabáč o něm dokládá, že své velké, poctivě nabyté jmění rozdal chudým, jež, pokud byl na živu, velmi rád podporoval.

Zachovy skladby vyznačují se nevšední ryzostí a hlubokým myšlenkovým obsahem a mistrným ovládním kontrapunktu. Dle O. Schmida šla o něm pověst, že zůstala Zachova schopnost duševní — pokud šlo o znalosti jeho jako kontrapunktika — i v době, kdy byla mysl jeho chorobou zastřena, zcela nedotknuta, že jakmile přesunut byl rozhovor s ním na pole komposice a dvojité kontrapunkt, mluvil rozumně a řečnil jako nějaký profesor, že

přednášel tu společnosti celé kollegium o kontrapunktu, o kanonu a všechněch částí nauk o komposici, takže zapomnělo se na šilence: »ježto ani jediné jeho slovo neprozrazovalo, že hlava — jinak tak obdivuhodná — je zašřena.«

Tiskem bylo u nás vydáno z jeho děl několik skladeb varhanních ve známé sbírce K. F. Pietsche »Museum für Orgelspieler«, vyd. r. 1832 a Vitáskově sbírce skladeb starých našich mistrů r. 1823, pak O. Schmidem ve sbírce »Ausz. Orgelwerke altböhm. Meister« (praeludium z As dur, D dur, pak C moll, fugy z C moll a A moll.) a v časop. »Blätter für Haus und Kirchemusik« (vyd. u Herm. Beyera a synů v Langensalza) roč. 1912/13 č. 8. část kreda mše z D dur.

FRANTIŠEK TUMA

Za nejvýznačnějšího mistra hudby chrámové a odcho-
vance Černohorského pokládán je František Tuma. Narodil
se 22. října 1704 v Kostelci nad Orlicí. Byl synem tam-
ního varhaníka Václava Hynka Tuma a jeho manželky
Klára, jejíž jméno rodné v zápisu matričním bylo vyne-
cháno. Dle Dlabače (III-283) byl tenoristou v klášteře Mi-
noritů u sv. Jakuba v době, kdy tu hudbu chrámovou řídil
Černohorský. Na nevšední hudební vlohy Frant. Tuma upo-
zorněn byl český kancléř hr. Kinský, který o velkolepých
hudebních produkcích r. 1723 za korunovace Karla VI.
v Praze, jichž vedení sám se podvolil a při nichž Fr. Tuma
spoluúčinkoval, seznal v něm mnohoslibný talent. Zmíněný
šlechtic stal se pak příznivcem Františka Tuma a dopomohl
mu k tomu, aby nabyl všestranného vzdělání hudebního.
Příčiněním tohoto příznivce, který měl své statky poblíž
rodného místa Tumova, odebral se Tuma za účelem svého
výcviku do Vídně, kdež se stal žákem Jana Jos. Fuxe,
u kterého nabyl důkladného vzdělání v kontrapunktu. Mimo
tó vycvičil se Tuma na gambu, kterýž nástroj pak mistrov-
sky ovládal. Roku 1741 zemřel jeho příznivec a taktéž Jan
Josef Fux. Tuma požíval v hudebních kruzích vídeňských
již tehdy takového jména, že bylo mu uděleno místo ko-
morního skladatele císař. Alžběty, vdovy po Karlu VI., která
byla stejně jako zemřelý její manžel zanícenou milovnicí
umění hudebního. Jak učený Martin Pelzel, první životopisec
Tumův, ve svých »Abbild. böhm. u. mähr. Gelehrten
u. Künstler« (vyd. v Praze 1775, sv. II., str. 180) uvádí,
obdržel Tuma, který se těšil též zvláštní přízni Marie Te-
rezie, zaslouženě z množství spolužadatelů zmíněné místo.
V tomto postavení mohl se pak oddati zcela skladbě a
v této době vznikla také nejčetnější a největší jeho díla,
jež vyznačují se mistrovstvím kontrapunktickým, bohatou
a vzácnou vážností myšlenkovou. Díla ta pro tyto vlastnosti
nalezla v hudebních kruzích vídeňských velkého rozšíření
a uznání. Známo, že také Mozart skladby Tumovy pilně
studoval a důkladně je znal. Marie Terezie zaslala Tu-
movi své modlitby, aby pro ní uvedl žalm »Miserere mei
Deus« v hudbu a sama v nich vyznačila místa, jež v hudbě
zvláště zvýraznění měl a za práci tu mu na důkaz své spo-
kojenosti s ní odevzdala zlatotkanou tabatěrku se 100 du-
káty. Tuma — jak O. Schmid ve zmíněné již monografii
(»Die böhm. Altmeisterschule Černohorský«) uvádí [na
str. 103]] — pracoval velmi rychle, takže obyčejně dokončil

celou mši ve třech dnech. Tento zpravodaj a zanícený badatel o Tumovi zaznamenává, že Tuma byl mužem dle celého smýšlení a citění svého Němcem (l. c. 81). Sám přiznává však, že vznik jeho individuálního založení duchového nemohl bezpečně zjistiti a bedlivým svým pátráním po tom, zda by snad se strany matčiny nedalo se na původ jeho usuzovati, nemohl dospěti k tomu, že by aspoň s této strany kapka německé krve do jeho žil přešla, ježto nedá se z matricy kostelecké k r. 1666 sáhající rodové jméno matky zjistiti. Týž zpravodaj poznamenává, že Tuma měl sklon k abstraktním studiím, byl oddán přírodě a samotářství. Toto založení povahy Tumovy poukazuje právě zřejmě na jeho čistokrevný původ, jež typickým znakem pro někdejší naše současníky. Tuma byl synem českého východu, doba a vliv poměrů určily směr jeho citění a smýšlení. Po smrti císařovny Alžběty (21. prosince 1750) byl vykázán Tumovi doživotný důchod a pobyt v paláci jejím ve Vídni. Tuma však, když mu tu zemřela manželka (r. 1768) neměl již stání a prchaje před hlukem velkoměsta hledal poklidu na venkově a dle domněnky O. Schmida odebral se nejspíše na výzvu svého ctitele Pavla Gratschmajera, tehdejšího uměnímilovného opata kláštera praemonstrátů v Gerasu, do rozkošného tohoto venkovského zátiší, kde žil pak po 6 let jen své tvorbě umělecké a přírodě. Když pak pro své chatrné zdraví tamní poněkud drsné klima již snášeti nemohl, vyhledal si na sklonku svého žití přístřeší klášterní jiné a ubytoval se v klášteře Milosrdných Bratří v Leopoldově ve Vídni (bei St. Misericordia), kde dne 30. ledna 1774 zemřel.

Dle úvah O. Schmida o Tumovi, »máme v Tumovi mistra, který nade vší pochybu byl z kruhu školy Černoohorského, jasně si uvědomil slabou stránku své doby, tu totiž, že umění ztratilo kontakt s národním citěním současná.« K tomu dlužno připomenouti, že v zahraničí míněno bylo pod pojmem němectví dle tehdejšího nazírání jednak příslušenství dle citění národního, jednak vyznávání se k směru dle školy německé v opaku proti škole vlašské.

O. Schmid, oddaný ctitel starých čes. mistrů hudebních, vydal kromě vzpomenuuté již sbírky (Ausgewählte Orgelwerke altböhm. Meister) obsažný výbor skladeb Tumových u Breitkopfa a Härtla v Lipsku v úpravě pro klavír ve 3 svazcích. První svazek (Volksausgabe, č. 1738) přináší ukázky jeho skladeb komorních (sonatu, tři věty ze symfonie z C moll a z A dur, sarabandu z partity z F dur, 2 věty ze symfonie z A dur, Les cloches, finále z partity

v G dur, 2 věty z partity do D moll, poslední větu ze symfonie z G dur a z A dur), dále svazek č. 1821 obsahuje jeho Passionsgesänge a třetí svazek (č. 1826) »Ausgewählte Chöre und Chorsätze« a mimo to zvláště v nákladu Hermannna Beyera & synové v Langensalza: duetto ze Stabat mater: »Fac me tecum«).

Skladby Tumovy církevní ocenil Laurencin, nadšený jich obdivovatel a ctitel, obšírně v »Daliboru« r. 1863, kde o nich praví: »V Tumových církevních skladbách jest vždy trefně základní charakter a smysl slov podán a s důsledností nejhlubšího porozumění až ku konci podržen a proveden. Tuma vše obešel a všeho se vystríhal, co by jen nejslabší stín neváznosti na sobě neslo; jeho skladby jsou vždy pravdivé, vždy ušlechtilé, vždy krásně značí se v nich věrně podstata, obsah a smysl za základ položených slov... Je to tóny vtělená filosofie o slovech božích, která se v Tumových skladbách jeví. Tato filosofie vystupuje zde ale tak rozhodně a je tak proniknuta vznešenou úlohou, že mnoho přesvědčovacího umění k tomu zapotřebí, abychom vyrozuměli, že tato nádherná hudba jest jen odrazem nejhlubšího vědění a že vlastně z oné dětské víry, z duše každého skutečně náboženského umění nevyšla. Tento duchový klam přispívá k tomu, že nám Tumovy skladby tak drahé jsou a klam ten neruší jejich významné dojmy i toho, jenž odhaliv onen závoj, vlastní snažení a chtění Tumovo vyzpytoval...«

V Dlabačově slovníku (Künstler-Lexikon), jest Segerovi věnována podrobnější stať, v níž je podána předem charakteristika tohoto umělce. Dlabač označuje Jos. Segera (nar. 22. února r. 1716) za nejproslulejšího varhaníka Evropy. Uvádí o něm jeho životní data, jež zarážujeme také tuto. Dlabač zaznamenal, že již v prvním mládí se jevila Segerova hudební zdatnost tím, že si hudbou netoliko zjednával svou obživu, nýbrž opatroval si také prostředky, by mohl ve svých studiích v Praze pokračovati a hodnosti magistra filosofie dosíci. V čase, kdy studoval humaniora na akad. jesuitském gymnasiu, vyznačoval se svým altovým zpěvem, jímž získal si při jakési opeře r. 1729 v Klementinu provozované prvního úspěchu. Od té doby našel plně v hudbě své potěšení a rozhodl se věnovat se zcela hře na varhany a komponování. Prvním učitelem jeho byl proslulý minorita Boh. Černohorský, za něhož nejprv jako altista při farním a klášterním chrámě u sv. Jakuba v Praze účinkoval a jehož náklonnost na sebe ještě tím více upoutal, že obtížné variace, jež cizí jakýs virtuos v klášteře tomto s všeobecným úspěchem hrál, zcela správně pochopil a z paměti na houslích napodobil. Řečený kněz lidumil zjednal mu příležitost, že mohl studovati partitury nejslavnějších mistrů. Využil pak všeho toho k svému zdokonalení. Studoval spisy a díla římského skladatele Jos. Prenestini, Angela Berrardiho, Garietiera Marcella, Angela Caldary, proslulého Jana Jos. Fuxe, Františka Tupy a j. v. Tím vzdělal se na tak vynikajícího varhaníka a skladatele, že již v té době se mu u nás nikdo nevyrovnal. Záhy na to dosáhl místa sekundisty u farního chrámu sv. Martina, kde po několik roků účinkoval po boku proslaveného varhaníka Zacha. Sám Zach ho cenil tou měrou, že v listu svém, který po odchodu Zachově z Prahy byl v jeho obydlí nalezen, doporučil Briximu, svému nástupci a řediteli kůru u sv. Martina, na uprázdněné místo tamního varhaníka Segera jako nejlepšího z varhaníků pražských. Toto Zachovo přání se brzy splnilo. Seger obdržel místo varhanické u zmíněného kostela a po 6 roků zastával též místo primisty v chrámu Týnském. Po té nabídl mu magistrát pražský také místo varhanické v Týnském kostele, jež po 41 roků jakož i stejné místo v kostele Křižovníků u sv. Františka poblíže Karlova mostu po 37 roků s velkou pochvalou zastával. Josef II. za svého pobytu v Praze, když jej r. 1781 v chrámě Křižovníckém slyšel hráti, obdivoval jeho hru a vyslovil přání, aby tohoto znamenitého

muže měl v kapele vídeňské a po několika měsících na to dal mu zaslati dekret o tomto jeho ustanovení. Avšak Se-
gera nebylo více, zemřel o půlnoci dne 22. dubna 1782
ve věku 66 roků a byl 25. dubna v chrámu sv. Haštala s vel-
kou slávou pohřben. Seger vycvičil velice mnoho žáků, mezi
nimž byli nejproslulejší: Mysliveček, Jan Koželuh, Ko-
přiva, Kuchař, Volánek, Wurscher, Skydánek, jichž on
sám si nejvíce vážil. Jeho skvělá sbírka hudebnin se všemi
jeho skladbami přešla do majetku jeho zetě Fiebicha (zemř.
26. listop. 1800). Osm tokkat a fug pro varhany vydal Da-
niel Gottlob Türk z Hallu u Breitkopfa v Lipsku v r. 1794
s následovní předmluvou: »Pro umění vždy ještě příliš
záhy zemřel Seger byl dle souhlasného úsudku všech
znalců jedním z nejdůkladnějších varhaníků v Německu.
Mezi jinými věci znalými odborníky, kteří tento úsudek po-
tvrzují, měl zvláště můj přítel, vážený koncertní mistr
Ernst v Gothě příležitost, častěji Segeru slyšeti a moci se
podívatí vedle řídké zručnosti výkonné, jeho velkému
ušlechtilému a solidnímu způsobu hry. Za účelem tím, by
tento pravý a účelný způsob hry, který sice dosud úplně
nevymizel, ale přece znatelně již počíná stávatí se vzácněj-
ším, mohl býti podívován, a co možno rozšířen, hleděl pan
L. Ernst veškeré po Segerovi zanechané skladby skoupiti.
To se mu také podařilo, ač ne bez námahy a nákladů. Těž
má tedy nyní velice značný počet preludií, tokkat a fug,
kteří postupně budou veřejně vydány předpokládaje, že
hudební obecnost tuto první sbírku příznivě uvitá a do-
statečným odbíráním téže k rozšíření jejímu nezvykle čin-
ného nakladatele po přání jeho podpoří. O tom lze tím
méně pochybovatí, ježto nikdo z pravých hráčů na varhany
cenu těchto tokkat a fug nemůže neuznatí. Vždyť i při nyní
panujícím vkusu v hudbě, je přece ještě stále dosti mužů,
kterým skladby pilně zpracované — byť by i vyžadovaly
také namnoze cvičení — budou velice vítány. Ostatně
smím doufatí, že ani nejpřísnější soudce umění proti dů-
kladnosti Segerových skladeb — vyjímaje tu a tam malou
strohost — bude moci leč jen co málo vytýkatí.

Potěšití musí každého znalce umění, že uveřejněním
těchto skladeb dosavadní zásoba pro varhany dozná pří-
růstek ne docela bezvýznamný. Vždyť i při tak četných
mistrovských pracích pro ten velký a v mnohém ohledu nej-
dokonalejší nástroj, není přece počet dobrých tokkat a fug
tak veliký, že by přítomná sbírka mohla býti považována
za zbytečnou. Předpokládaje toho a jsa přesvědčen o ceně
téže, nemohu jinak, než ji všem hráčům na varhany, kteří

se chtí nad průměrnost povznéstí, co nejdůrazněji doporučíti. « Tato Türkova slova o Segerovi napsaná vystihují profil Segerův i názory nedávné mu doby na jeho tvorbu. K tomu dokládáme, že k pokračování řečené sbírky nedošlo. Četné skladby Segerovy pro varhany vydali: K. F. Pietsch (Museum f. Orgelspieler), dále Rob. Führer, Jos. Schütz a Jos. Vitásek ve sbírce: Fugy a preludia starších vlasteneckých skladeb z r. 1832 a Otto Schmid ve své sbírce Ausg. Orgelwerke altböhm. Meister (praeludium z H dur, D moll, F dur As dur, fantasie do D moll, Tokkata a fuga z F dur, fugy z D moll a F moll), pak zvláště v nákladu »Musik Woche« v Lipsku (2 preludia z F dur a D moll, a fantasii z E dur). Mimo to otištěno několik Segerových preludií ve sbírce J. D. Manzera: Sammlung von Übungssätzen (vyd. v Lipsku u Karla Schulze) a ve sbírce Dra Volckmara: Orgelalbum (vyd. v Lipsku u Peterse).

Hlas o Segerovi nejzávažnější je list J. Š. Bacha, jímž ho doporučil hr. Millesimovi jako nejlepšího učitele pro Mat. Sojku, jak Laurencin zaznamenal v Allg. mus. Ztg 1864, kde dokládá: »Lituji, že jsem si toto psaní, jež mně přečetl nejlepší žák Segrův, varhaník Kuchař, do jehož rukou největší díl pozůstalosti po Segrovi přešel, neopsal. Na mne tehdy 14letého, ale s Bachem již dosti obeznámeného jinocha učinily tyto řádky mistrovy nehlubší dojem.«

FRANTIŠEK X. BRIXI

V době, do níž spadá působení školy Černohorského, udávající církevní hudbě v našich zemích po dlouhá desítky letí směr tradiční, a ze které vzešlo tolik zdatných skladatelů, vynikl Fr. X. Brixí, vyhraněná osobnost, jež ráz své doby daleko předstihovala a znamená oproti konservativnosti tehdejšího způsobu církevní skladby jakýsi směr, odpoutávající se k bezprostřednosti a umělecké volnosti.

Tento zajímavý umělec, jehož plodnost v oboru církevní hudby byla neobyčejnou a jehož díla značí odlišné stanovisko ve zmíněném období, byl považován za nejosobitějšího v řadě neoriginálnějších skladatelů, ač se ráz jeho děl zdál namnoze povážlivým obhájcům směrů, jež vytýčila a ve svém stítě po věky nésti doufala škola Černohorského.

Fr. X. Brixí (dle záznamu matričního kostela sv. Trojice vlastně Fr. Vojtěch Emanuel Brixí) narodil se v Praze 2. ledna 1732. Otec jeho Šimon Brixí v letech 1718—1737 ředitel hudby a varhaník při kostele sv. Martina v Praze, jeden z bratrů Doroty Bendové, matky to slavných Bendů, poskytl mu sám základní průpravu v hudbě. Když jeho otec 2. listopadu 1737 zemřel, odebral se František do Kosmonos, kde se mu dostalo na piaristickém gymnasiu od tamějšího mnicha P. Šimona, jeho blízkého příbuzného, další hudební výchovy. Už tehdy napsal několik kostelních církevních skladeb. Jeho vlohy a sklon k hudbě byly pohnutkou, že se po dokončení studií humanitních (v seznamu z r. 1748 je zapsán jako rhetor s poznámkou Felicissimus ingenii) zcela věnoval hudbě, které se důkladně vyučil, ježto zmíněný piarista, brzo byv upozorněn na neobyčejné nadání svého chráněnce, vpravdě otcovsky oň pečoval a jeho hudební výcvik všemožným způsobem podporoval.

Fr. X. Brixí odebral se do Prahy, kdež domohl se místa varhaníka při kostele sv. Havla na Starém Městě, pak stal se varhaníkem při kostele sv. Mikuláše na Malé Straně, na to ředitelem kůru u sv. Martina a konečně kapelníkem při metropolitním chrámu sv. Víta. O průběhu jeho uměleckého vývoje nemáme bližších zpráv a víme pouze to, že nehledal nikdy v cizině dalšího výskolení ve svém oboru, nýbrž že se vyvíjel pouze za vlivu a vzorů domovských. V jeho skladbách projevuje se, že zcela ovládal umění kontrapunktu. Díla ta jsou psána ve slohu jeho doby, avšak ve výrazu nikoli tak žulově vážném, jako na př. věhlasná díla Černohorského, nýbrž plynou melodikou.

Zajímavé je, že byl zvláštní tento ráz církevních skladeb Fr. X. Brixioho považován za známku zesvětštělosti slohu jejich.

Fr. X. Brixí složil 52 větších a 24 slavných mší, nesčetné litanie, nešporní žalmy, graduálie, offertoria, stabat mater, několik requií, 2 koncerty na varhany, jakož i mnohá díla pro varhany (fugy, praeludia, toccaty, partity), jež byly velmi oblíbeny a v opisech rozšířeny. Složil též koncert na cembalo (s malým orchestrem), pak různé arie, kantaty, mnoho menších skladeb na klavír a na varhany. Ve sbírce hudebních přátel hudby ve Vídni nalézají se i rukopisy jeho komické kantaty »Schulmeisterius« (pro 3 hlasy, housle a basu), jež je nejspíše totožnou s jeho jednoaktovou komickou operou »Il cantore«.

Z jeho děl bylo málo vytištěno, pouze ve sbírce K. F. Pietsche (»Museum f. O.«) vydány jsou některá praeludia a fugy a dále ve sbírce, již vydali Rob. Führer, Jos. Schütz a Jos. Vitásek r. 1832: »Fugy a praeludia starších vlasteneckých skladatelů« jsou otiskeny tři fugy, jedno praeludium a jedna tokkata.

Církevní díla jeho byla však v Čechách tak často provozována, jak tomu nebylo u žádného jiného autora a lze je dnes ještě zhusta ve velkém počtu naléztí téměř na každém kostelním kůru v Čechách. Dlabáč praví o této věci (I.-224): »Jeho díla mají dnes ještě (1815) svou cenu a bývají s oblibou provozována jak v hlavním městě, tak i na venkově.« Některé úryvky z jeho oblíbených skladeb také přešly během doby v nápěvy národních písní.

Podotýkáme, že veliké requiem, jež napsal Brixí pro císařovnu Marii Terezií, a pak jeho pastorální mše bývají dnes ještě provozovány a to s úspěchem.

V odborných hudebních kruzích našich vzbudily neobyčejný zájem jeho dvě koncertní skladby pro varhany s průvodem orchestru, dne 4. června 1913 ve strahovském kostele provedené.

Fr. X. Brixí byl — dle Schillinga (II-25) — záhy pokládán za vynikajícího v řadě nejjobratnějších a nejvкусnějších varhaníků, nejdůkladnějších kontrapunktistů a vůbec za svérázného, zručného a invencí oplývajícího umělce: ocenění to, — dle mínění Schillingova — jež patrně kdysi mělo nejpříznivější vliv na tehdejší stav církevní hudby. Při tom charakterisuje Schilling jeho dílo dále tímto způsobem: »Jeho svěží, líbivá musa zatlačila totiž zcela do pozadí zpola už v úpadku jsoucí starý, pravý a mužsky vážný církevní tón a to nejen v celých Čechách,

nýbrž i v sousedních zemích, kde byly jeho skladby přijímány s pravým entusiasmem; pobožnosti se přičící operní hudba opanovala místo toho kostely, takže starší skladatelé, rozmrzení tím, prohlašovali jeho mše a offertoria nezřídka za hospodské hudlaření.»

K závěru podotýká k tomu Schilling sám: »Z tohoto příliš přísného úsudku mluvila však převážně také asi závist.«

Se starší českou církevní hudbou dobře obeznámený Jos. Proksch, jenž vyhledával nejvýznačnější pražská církevně-hudební provedení a celkové dojmy, jež mu utkvěly, přímo do zvláštních svých, k tomu účelu vedených deníků zaznamenal při datu 6. ledna 1838 toto: »Na den sv. 3 králů slyšel jsem vskutku k své rozkoši ve chrámě sv. Víta slavnou mši pastorální do D od Brixiho (* 1732), statečného kontrapunktika, ježž bych vzhledem ke skutečné podobě nazval českým Händlem. Vyžaduje, zcela jako tento, silný, výrazný přednes, vyškolené pěvce a rázné hudebníky. Jeho kontrasty jemných a hlučných částí jsou stejně motivovány jako u Händla a většinou také správně přiléhají k textu. Kdo jej chce ocenit, ať si poslechne zmíněnou mši a to v tomtéž dobrém provedení jako tenkrát v dómu. Brixí napsal 52 »silných« a 24 krátkých slavných mší, četné nešpory, oratoria, opery atd., ale zůstal přes to celkem málo povšimnut ač nebylo neznámo, že si Mozart jeho práci velmi vážil. (Srov. článek náš »Brixiana« v Daliboru« 1921.)

Nástupcem jeho, jako kapelníka dómu, byl Jan Ant. Kozeluh. Současně s těmito oběma zašlo pak období lesku české církevní hudby« (Müller: Josef Proksch, Životop. pam. 1874, str. 296.) ...»

Ambros pokládá našeho mistra »s jeho zanícením, s jeho smyslem pro libozvuk a melodii, jež v poutech prostudovaně umělecké skladby zlehka a půvabně plynula, za jednoho z předchůdců Mozartových.«

Tyto výroky vyjadřují nejlépe, jak se věci ohledně hodnocení skladeb Brixiho měly a byly též odborníky novější doby častěji potvrzeny a odůvodněny. Zmínujeme se zde pouze o charakteristice skladeb Fr. X. Brixiho, pocházející od někdejšího ředitele konservatoria, Jos. Krejčího (v časopise »Cäcilia«) v níž se praví: »Ze všech B-ových skladeb vane posvátný, zbožný duch a pěkná hudební deklamace, z mnohých pak vpravdě dramatické pojetí. Výborné je vedení hlasů, každý ze čtyř hlasů zdá se být vedoucím hlasem. Skladba period je geniální a nezadá si s nejlepšími skladbami klasických mistrů. Má prostě, při-

rozené, ale přes to svérázné modulace. Kontrapunkt ovládl dokonale, ale neblýskal se jím, užil jej pouze na místech proň nesporně vhodných. Jeho fugy nejsou t. zv. papírovými fugami, ani matematickými výpočty, nýbrž jsou pravou, každému srozumitelnou hudební poesíí.»

Zároveň budíž poukázáno na podrobné studíe Zikmunda Kolečovského o mších Fr. X. Brixioho v »Daliboru« (1859, str. 153 a 1860 str. 89) v nichž se zdůrazňuje toto;

»Brixiovy skladby vyznamenávají se bohatou vynalézávatostí, ušlechtilým a v pravdě církevním vedením hlasů, pravým výrazem, duchaplnou deklamací cantu a bassu a přesným šetřením prosodických zákonů. Jejich význačným charakterem je celkem církevní vážnost a důstojnost.« Pouze jedinou vadu jim Kolečovský vytýká: jejich »božskou rozvláčnost«.

Dle toho všeho lze souditi, že byly přeháněny pověsti o sklonu Fr. X. Brixioho spíše k světské hudbě. Díváme-li se nestranně na plodnou činnost skladatelskou tohoto mistra, nelze nám než přisvědčiti znalci Jos. Prokschovi, že byl jedním z nejvýznamnějších mistrů starší české církevní hudby a že mu tudíž nelze odopíratí v tomto oboru nepomíjejícího místa. Zemřel syboden u Milosrdných bratří v Praze 14. října 1771.

Fr. X. Brixim dospěli jsme k poslednímu kontrapunktikovi staré české církevní školy. Jeho nástupce na kůru sv. Víťském, J. A. Koželuh (1738—1814) byl stoupencem stylu, vytvořeného v převaze příznaků pro koncové období baroka význačných.*

Přehlížíme-li ráz tvorby Černohorského a jeho následovníků, poznáváme u Zacha větší rozpětí volnosti hudební myšlenky na jeho dobu nápadné, u Tupy nejjednotnější, nejvytříbenější dokonalost slohovou s přílehlavostí k zhudebněnému textu, u Segera zdá se inspirace nejstřízlivější, jeho skladby i při umělém rozpředění modulačním mají vzhled jakési stejnoměrné ustálenosti, za to celá technická stránka varhanní spočívá až na dnešní dny na principech Segerových. Fr. X. Brixio stojí Zachovi nejbliže rytmem své volnosti, proniká však u něho živel nadměrné dekorativnosti a náladovosti, v němž již vrstevníci jeho zřeli počátek úpadku čistého církevního slohu. Postup všech vlivů směru

* Ze skladeb světských J. A. Koželuha, jež psány jsou v duchu doby Haydnovy a Mozartovy, vydal O. Schmid koncert pro oboe (u Louise Oertla v Hannoveru).

posléz uvedeného po odchodu Fr. X. Brixiho a J. A. Koželuha, posledních opravdových mistrů umělé skladby chrámové, zatlačil pak již převážný význam vývoje naší kultury hudební na poli církevní hudby a nastal v oblasti té mrtvý bod, který jest případně charakterisován ve stati Emila Troldy: »Tote Musik« (»Ein Beitrag zur Musikgeschichte Böhmens« v časop. »Musica divina« r. 1919) a radolesti staré hudby české dávaly pak uzrávat plodům nového růstu tvorby hudební, po vítěze světské.

II.

Velká doba, pro českou hudbu v 18. stol. nadešla, vy-
 dařila vedle mistrů umělé hudby církevní a umění kontra-
 punktického, kteří obsáhli a ovlivnili soudobé hudební
 umění naše tak, že duch jejich skladeb protkával naši hu-
 dební tvorbu znatelně po celá decenia, ještě dalšího velkého
 mistra J. V. Stamice, který zazářil svou individualitou na
 obzoru tehdejší světové instrumentální hudby a je se Ze-
 lenkou a Černohorským třetím článkem pamětihodného tri-
 folia, značícího vrcholné body české hudby 18. stol.

J. V. Stamice — psával se po tehdejších způsobu Stamitz
 — vyšed z hudebního prostředí své domoviny do ciziny, žil
 v oddálenosti k ní stále opodál hranic českého hudebního
 života, takže hlavní jeho činnost pronikala a utkvěla na
 půdě cizí, kde stal se pak tvůrcem, budovatelem školy,
 které stál v čele jako organisátor a jež známa jest v historii
 hudby pod názvem školy symfoniků mannheimských. Tato
 škola pokládána jest dnes za hranici mezi skladbou sym-
 fonickou starého řádu, representovanou Filipem Em. Ba-
 chem a jeho školou a mezi školou klasiků vídeňských, čímž
 se jeví předležitým pendantem symfonické hudby italské
 18. věku. Tento nevšední význam Stamiceův byl vlastně
 teprve v poslední době historiky hudebními blíže vytčen a
 způsobem dříve netušeným objasněn. Tím se stalo, že k vý-
 znamu a tvorbě J. V. Stamice poměrně pozdě byl obrácen
 zřetel a v rámci hudby české nebylo dosud k významu dů-
 ležitého a dalekosáhlého zjevu jeho s dostatek přihlíženo,
 aspoň nikoli ještě tou měrou, jak toho zasluhuje. V jeho
 jméně spočívá kus historie povšechně důležité kultury hu-
 dební, opravdu památné, dodnes životné a hodné zájmu.
 Toť jsou základní rysy zjevu Stamiceova. My ho přičítáme
 k zmíněné trojici stěžejního českého umění hudebního,
 neboť vidíme, že hledí ze skladeb Stamiceových na každé
 stránce staré české umění. Pravda: ze skladeb těch není
 až dosud u nás mnoho známo. Poklady tu shromážděné
 však i v cizině obcházeny byly se zavřenýma očima a byly
 teprve poslední dobou patřičně přehlédnuty, probrány a
 vhodně na záslužné místo v oblasti světové kultury hu-
 dební přiřaděny. Pro nás bylo tu zachyceno mnoho zají-
 mavého. Uvádíme proto blíže ty stránky, jež dotýkají se
 našich poměrů některými poznámkami, jak došlo k tomu,
 že byl zájem na řečené doklady oživen a s jakou péčí trak-
 tován nyní je znalci význam Stamiceův. Teprve před ne-
 mnoha lety začal vydávati Dr. H. Riemann v Lipsku sbírku:

Collegium musicum (výbor z děl starší komorní hudby). V prvních 6 sešitech sbírky té vyšlo od J. V. Stamice 6 orchestrálních trií (pro 2 housle, violoncello neb basso continuo) op. 1, čímž obrácena byla pozornost dnešního světa hudebního na toto až do té doby v zapomenutí upadlé dílo hudební. Riemann, jenž citoval Stamicova díla též ve své velké nauce o skladbě, poukázal prvý na význam J. V. Stamice, že svými skladbami je jedním ze základních pilířů hudby komorní a zakladatelem výrazného, individuálně hudebního slohu instrumentální hudby a že jako takový je předchůdcem vídeňských klasiků: Haydna, Mozarta a Beethovena. Toto vymezení činí J. V. Stamice nepomíjitelným zjevem celé světové hudební kultury a jedním z úhelných sloupů téže doby, připravující příchod klasiků vídeňských.

Jan Václav Stamic narodil se 10. června 1717 v Německém Brodě (dle úř. matriky sv. I. B fol. 94) jako syn Antonína Stamice a manželky téhož Rosiny. Jako svědci byli při křtu tehdejší děkan německo-brodský Jan Bapt. Seidl, pak P. Václav Herbst. Novorozeně křtil tehdejší kaplan Schaffer. Křtěnec obdržel jméno křestní: Jan Václav Antonín (Stamitz). Chlapec dostalo se prvního výcviku v hudbě jeho otcem, jenž byl kantorem při chrámu a učitelem na škole místní. Otec pak dal chlapce studovati na gymnasium, které tu bylo roku 1735 založeno a v albu studios, gymn. Teutobrod, pak zapsán r. 1735 jako parvista, na to v letech 1736—1737 jako principista a grammatista a r. 1740 jako rhetor pod jménem Venceslaus Stamitz Boëm. Teutobrodensis*). Pak byl dán mladý Stamic na nějaký čas do Prahy, aby zdokonalil své vzdělání všeobecné a zde vzdělával se na zručného houslistu. Před tím dostalo se mu v domě otcovském vlastně pouze empirické výchovy hudební. V roce ~~1745~~ jak aspoň většina historiků hudebních uvádí — odebral se J. V. Stamic do Mannheimu. Jak sděluje Dlabač, ztrávil jeho bratr Antonín Stamic (dle matr. B fol. 112, dne 20. ledna 1722 nar.) svá mladá leta na kurfirst dvoře falckém v Mannheimu, ovládal dokonale housle a violoncello, vrátil se však později do Prahy a věnoval se stavu duchovnímu; byl po 19 let (od r. 1750) děkanem v Něm. Brodě a zemřel jako kanovník ve Staré Boleslavi dne 23. srpna 1768, jak o tom svědčí nápis na kovové desce, jež je umístěna v levo při vchodu děkan. chrámu v Něm. Brodě, dodnes zachovaný a Dla-

* Podrobné znění dotyčného zápisu a v albu připojených v něm poznámek uvedli jsme v »Union« r. 1917 č. 312, 314, 349.



JAN VÁCLAV STAMIC

bačem citovaný. Okolnost zmíněná byla snad podnětem, že J. V. Stamic odebral se taktéž do Mannheimu, kde jeho rodina měla jakési styky a kde tž vstoupil jako hudebník do tamní kapely kurfiřtské. Zde získal záhy pověst znamenitého virtuosa na housle. Napsal tu několik koncertů houslových ve stylu, odpovídajícím jeho letoře a způsobu vnímání hudby, který později mnoho jiných houslistů a komponistů pokoušelo se po něm napodobit. Pak na čas uchýlil se do Paříže, kde si dobyl v brzku slávy jako mistr svého nástroje a kde také ponejprv tištěny byly jeho skladby (u Verniera a Lachevardiéra). Výčet jejich podali jsme v »Daliboru« r. 1912 č. 46—48.

Svráznost Stamicova jako virtuosa i jako komponisty vzbudila v Paříži zvláštní pozornost. Burney, jehož bystrozrak v pravdě hledem orlím přehlédl současný život hudební, rozpoznal první (1772) fenomenální osobnost J. V. Stamicce, upozornil na průběh jeho domovského prvního období života poukázal s největším důrazem na velikost jeho děl pro vývoj hudby a jejich kulturně historický význam a úchvatně je osvětlil, ceně jeho neobyčejné, rozsáhlé vlohy ve stejné míře, jako Shakespearovy, jakožto s nimi duševně sprízněné. Burney uvádí o tom ve svém cestovním deníku (III.-6): »Stamitz byl vychován v prosté městské škole, mezi chlapi průměrných talentů, již v neznámu žilí a zemřeli. On však pronikl jako druhý Shakespearé všechny nesnáze a překážky. Jeho duch byl velmi svérázným, silným a odvážným. Vynalézavost, oheň, kontrast v rychlých partiích, jemná, úchvatná melodie ve volných, spojeny s bystrostí a bohatstvím v doprovodu, charakterisují jeho díla: . . . všechna oplývají silným výrazem.«

Dlabač uvedl zprvu r. 1798 ve svém pojednání o osudech umění v Čechách (Neuere Abhandlungen der königl. Gesellschaft der Wissenschaften, B. III., s. 133) o J. V. Stamicovi pouze toto: »Byl prvním reformátorem symfonií. Jeho duch byl svérázným, odvážným a silným. Jinak byl koncertním mistrem na housle.« Později podal o něm už podrobnější zprávy ve svém slovníku, v němž uvádí (str. 198): »že byl koncertním mistrem při falckém dvoře a ředitelem instrumentální komorní hudby v Mannheimu, stejné proslulým houslistou, jako skladatelem. On reformoval sloh symfonií; jeho koncerty doznaly zcela odlišného směru a slouží ještě dnes mnohemu žáku k cvičením v prstokladu, při čemž oplývají nejskvělejšími passážemi. Jeho nadání bylo svérázným, smělým a výrazným. Jeho díla charakterisují vynalézavost, žár a kontrast v rychlých po-

lohách, ve volných pak něžná, úchvatná a líbezná melodie, vždy ve spojení s důmyslným a bohatým doprovodem. Synové jeho, Karel a Antonín, v Mannheimu zrození, jsou oba důkladní houslisté a skladatelé, zejména Karel, jehož skladby docházejí vůbec ocenění. Vedle svých synů vyškolil ještě Battyho, Rudolfa Berlyna v Grönigen a Kristiána Cannabicha v pravé virtuosity ve hře na viole d' amour.«

Burney ještě zaznamenal, že »jednou z prvních tanečnic v Mannheimu je dcera nedávno zesnulého, proslulého Stamicize, v jehož záru a důvtipu má velkou měrou svůj základ nynější sloh symphonii, jenž tolik oplývá mohutným účinem, tolik světlem i stínem...« Dále pak pokračuje: »... Zde to právě bylo, kde překročil Stamic po své meze běžných operních ouvertur, jež posud sloužily u divadla jako vyvolavač, aby zjednaly upozorněním klid a pozornost vystupujícím pěvcům. Od objevu, jež především děkujeme důvtipu Stamicovu, byly zkoušeny veškeré účinky, jichž je takové složení neartikulovaných tónů schopno. Zde se zrodilo crescendo a diminuendo a právě při tom se došlo k poznání, že jsou piano (jehož se před tím hlavně jako ozvěny používalo a jemuž se všeobecně ten smysl příkládal), právě jako forte hudebními barvami, jež mají zcela tak svoje odstíny, jako rumělka či modř v malířství...« (Burney: Musik Reisen II. 72).

Stamic měl celou družinu epigonů. Dle hudební ročenky pro Vídeň a Prahu z r. 1796 byl Karel Ditters z Dittersdorfu (nar. 1739 ve Vídni), jenž strávil svoje poslední dny v neutěšených poměrech v Nové Vsi (Neuhof) v Čechách (zámek Červená Lhota) na statku hraběte Stillfrieda. »jedním z prvních skladatelů, kteří přijali Stamicem zavedený nový sloh, byl však Haydnem zatlačen do pozadí. Malder, Gessee, Benda a Mysliveček byli pak napodobitelé Stamicize a jeho žáků Fr. X. Richtera a Filtze.«

Starší zprávy, jež se nám dochovaly z dřívějších dob o reprodukčním umění J. V. Stamicice, jako virtuosa na housle a violu d' amour a o činnosti jeho jako ředitele Mannheimské dvorní kapely, neumožňují ovšem v dnešní době vytvořiti si o tom dokonalý obraz, ale naproti tomu máme v jeho skladbách cenný poklad, jež vyrvatí zapomenutí bylo zůstaveno teprve podrobným hudebně-historickým badáním nové doby.

Zájem doby současné na Stamicových skladbách stále roste a je rozsáhlým studiem těchto skladeb vždy více pobuzován, oživován a prohlubován.

Výsledky badání v tomto oboru nás přesvědčují, že díla J. V. Stamice znamenají důležitý mezník hudebních dějin.

Riemann poukázal ve svých dotýčných úvahách: »Zapomenutý velikán« (Nesseřv »Mus. Kal.« 1903) a dále ve svém pojednání »Kořeny Mozartova umění« (»Musik« 1905—6, sešit 7., str. 16) na epochální význam J. V. Stamice a na »záhadného, menuety hrajícího proroka z Českého Brodu (!), jenž se ocitl z ponuré podkrovní světlicky své české domoviny jakoby kouzelnou mocí v síních veliké opery pařížské«, a dále praví: »Význam, jež jsme si uvykli přikládati Phil. Em. Bachovi a Janu Kristiánu Bachovi vzhledem k vývoji Haydnovu a Mozartovu, nutno v budoucnosti daleko spíše a to bez odporu přičísti Janu Stamitzovi, v jehož slépejších krácejí nejen jeho osobní žáci Cannabich, Toeschi, Filtz, Beck, Eichner, W. Cramer, J. Fräntzel, jeho synové Karel a Antonín, nýbrž i Dittersdorf, Leop. Hoffmann, Jan Kr. Bach, Leop. Mozart (otec), Boccherini, Gossec, Vannvaldere, Mysliveczek, Jiří Benda atd. atd. . . .«

K témuž úsudku dospívá Riemann ve své publikaci: »Sinfonie falcké bavorské školy« a ve studii: »Beethoven a Mannheimští« (Musik 1907-8), posléze ve studii »Vývoj moderního instrumentálního slohu kolem r. 1750« (»Neue Mus. Ztg.« 1907-8, Nr. 1. u. 2.).

Ve svém podrobném pojednání »J. Stamitz a jeho melodie« (Neue Mus. Ztg.« 1910, sešit 19—21) znázorňuje Riemann uváděním themat bezslohovost a pestré mísení slohů, jak se v instrumentální skladbě před J. Stamitem vyskytovaly a zdůrazňuje: »Když pak vystoupil člověk ohnivého ducha, Jan Stamitz, jenž psal tak zcela odlišně, poněvadž »musil«, potřásaly se staré paruky velmi povážlivě, leč nemohly zameziti, aby nezvyklý nový způsob vyjadřovací si nezískal svou naivní původností a plnou životností rázem srdce všech a zřejmý důkaz podal, že starým formovým zásadám, jež ostatně ani nenapadlo Stamitzovi zkracovati, nijak nepřísluší, aby platily za jediné směrodatné. Po dalších 150 letech vidíme dnes ve Stamitzovi naproti tomu tvůrce vlastně v užším smyslu t. zv. klasických forem instrumentální hudby, naproti nimž nutno mistry epochy Corelliho pokládati za předklasiky. Zvláště zdá se nám dualismu tematiky jednotlivé hudební věty, jenž je konečně největší novotou Mannheimských, takovou samozřejmostí, že nevyházíme z podivu nad starší literaturou, že se při bedlivějším jejím zkoumání s tímto vždy jen výjimkou setkáváme. Stamitz nám sice nevybudoval t. zv.

formu sonaty jako nejprvnější důsledek, nýbrž přenechal tu Mozartovi a Haydnovi ještě položení vrcholného kamene v klenbě, leč co tu ještě scházelo, nebylo leč rozšířením proposicí průvodné části a nezkrácené opakování obou základních vět po provedení. Ostatní vše se přece vskutku u něho vyskytuje. Stamitz vytvořil nejen zcela nové formy, nýbrž i nové prostředky pro působení zvukových dojmů a docílil tím nikdy před tím neslýchaného souladu. Tak zavedl do oboru umělé hudby klarinetty, nástroj, jehož obvykle užívá česká lidová hudba. Rovněž byly též rohy už r. 1748 k radě Stamitzově v pařížském orchestru zavedeny. (Kothe-Procházka 9. vyd.). Zcela zvláštní pozornosti zasluhuje však ještě Stamitzova v mnohých případech nápadně vynikající snaha, motiv několika málo not zužitkovat jako »jádro« množství rozmanitých myšlenek...»

Nebudíž zamlčeno, že se v některých listech objevil osamělý odpor proti shora uvedeným náhledům. Tak na př. Schienemann, jenž tvrdí ve své studii »První sinfonie Josefa Haydna« (»Allg. Mus. Ztg.« 1909, Nr. 20), že vývojový řetěz moderní symphonie vychází od vídeňského skladatele Matěje Monna a že vývojová linie až k svému vrcholu takto postupuje: M. Monn, Haydn, Mozart, Beethoven, podobně Heuss (Sammlung der intern. Mus. Ges. IX.—8), Lucian Kamienski, Mannheim a Italie (tamtéž X. — 2), Jindřich Jalowetz (tamtéž XII. — 3.), C. Horwitz (Denkm. der Tonkunst in Österreich.)

Většina nejzávažnějších hudebních historiků sdílí však náhled Riemannův. Buďtež ještě k znázornění, jak pečivě je podstata předmětu prohlubována, uvedeny některé další té věci se týkající názory. A. Schering (Geschichte des Instrumentalkonzertes 1907) vyhrazuje J. V. Stamicovi zvláště vynikající místo ve vývoji instrumentální koncertní skladby. Richard Batka (Die Musik in Böhmen 1906) zdůrazňuje, že »... také umění dynamického odstiňování, kterým se stala Mannheimská kapela evropskou pamětihodností, dle všeho vychází od Stamitze, jenž si přinesl prvky k tomu domněle už z lidové hudby své otčiny...»

Podotýkáme, že Meinike nachází zvláště těsnou souvislost mezi J. Stamicem a W. A. Mozartem v jeho instrumentální hudbě (Musik 1905/6. Sešit 7., str. 40) a míní pokud se tohoto předmětu týče: »Pro reformu Gluckovu neměl Mozart z prvopočátku nejmenšího porozumění, teprve později pojal a to intuitivně Gluckovy zásady ve svůj program. Avšak základ všeho, čistě instrumentální vyjádření potíral nacionálními prostředky. Z Mannheimské instrumentální hudby,

jak ji vypěstoval Stamitz, přisvojil si Mozart více, než je-
nom nově utvářenou instrumentaci a odstínění dynamiky,
jak se obecně líčívá; vedle formálního složení celku, vděčí
též náladovosti Mannheimských symphonii veškerou vřelost
výrazu jeho tvorbu vyznamenávající.

Vedle obou synů Stamicových Karla a Antonína byla Mannheimská škola rozšířena žáky J. V. Stamice Fran-
tiskem X. Richterem (rodilým z Moravy 1709—1789), Anto-
nínem Filzem (rodem z Čech 1730—1760) a Pierrem van
Maldere (1724—1768) a řadou z Čech vystěhovalých hu-
debníků. Tím povstala tak zvaná škola Mannheimských
symfoniků.

Jan V. Stamic zemřel v Mannheimu 27. března 1757
a jest pochován na tamějším katolickém hřbitově.

Dle projevů většiny hudebních historiků zjevuje se nám
v J. V. Stamicovi v oboru hudby epochální zjev a s jeho ne-
smrtelem jmenem je nerozlučně spjato nejvýznamnější
hnutí nové doby.

Případně pravil tudíž Riemann ve svém už s hora cito-
vaném pojednání: »J. Stamitz a jeho melodie«: »Zajímalo
by snad nejen z hudebně-historického stanoviska, nýbrž
i z kompozičně-technického, položit jednou otázku, v čem
vlastně záleží ono zcela zvláštní kouzlo, uchvacující, oslňu-
jící působení vynalézavosti melodií u Jana Stamitze, jenž
si nejen před 150 lety svět podmanil, ale dnes ještě vyvo-
lává účinky, jež lze čítati k nejlepším, jichž je hudba
schopna. Pokud se týče značného počtu děl, jež nám ve
40 létech zesnulý Mannheimský mistr zanechal, jest ovšem
zapotřebí omezené volby temat, chceme-li se povznésti
nad obyčejné fráse, jimiž přece ostatně nelze nikomu vážně
posloužiti. Vždyt máme stále ještě i mezi užším kruhem
v historii vyspělejších hudebníků s dostatek lidí, kteří přes,
ne-li dokonce pro zcela už slušný počet děl Stamitzových,
jež byly novým otištěním přítomnosti přístupnými učiněny,
toto kouzlo na sobě samých dosud náležitě neucítili, aby
poznali propast dělicí Jana Stamitze od jeho napodobitelů
a také od jeho proslulých vrstevníků.

Dalekosáhlým významem, jenž důmyslným badáním Rie-
mannovým je tvorbě J. V. Stamice přičten, je dán jednak
doklad o vynikající bohatosti a hodnotě jeho uměleckého
díla, jednak o tom, jak hluboko v cizině zakotvilo. Upo-
zornění Riemannovo obrátilo poprvé pozornost světa hu-
debního na umělecké a vnitřní hodnoty umění Stamicova
a prokázalo, že v dílech jeho snesena jsou vzácná a sku-
tečná veledíla.

JIRÍ BENDA

Mezi hudebními skladateli, kteří ve výstavbě hudební epochy 18. století otevřeli nové daleké výhledy svou mimořádnou působností a uměleckým významem, stojí na význačném místě Jiří Benda.

Podobně jako v polovici 18. století razil si vítězně cestu svým geniem Jan V. Stamice k novým útvarům na poli hudby instrumentální, zahájil Jiří Benda v Gothě svou vůdčí dráhu jako průkopník nového směru na poli hudby dramatické.

Jeho bystrý duch hudební a samorostlý a neklamný instinkt to byl, jenž byl mu ukazovatelem v nalézání nových směrů hudby divadelní a vnukl mu myšlenku úplně původní formy umělecké, netušené síly — melodramu a tragického singspielu.

Jeho šťastná, mocná inspirace došla stělesnění a vyvrcholení právě v dílech tohoto druhu, uchvátila mysl jeho současníků a otevřela nové cesty tehdejší hudbě dramatické.

Jiří Benda narodil se dne 30. června 1722 jako šesté dítě Jana Jiřího Bendy, tkalce a zároveň hudebníka v Nových Benátkách a byl jedním z četných členů rodu hudebních umělců, druhdy do Německa vyšlých a tam se proslavivších.

Matka Jiřího Bendy byla dcerou učitele, rozená Brixiová a sestra Šimona Brixiho, jenž byl regenschori při farním kostele sv. Martina na Starém Městě Pražském a otcem Františka Xav. Brixiho.

Sociální a ostatní poměry rodiny Bendovy zevrubně objasnili jsme na podkladě málo známého nebo vůbec neznámého archiválního materiálu ve speciální studii »Z mládí Jiřího Bendy« (vydané v Praze 1911 v komisi u Taussiga a Taussiga), zvláště jak se utvářela první léta mládí Jiřího Bendy v domě otcovském, jak byl zapsán jako žák na jičinském gymnasiu, kteréz opustil podle tamějších matrik žakovských teprve v roce 1742, když vystěhoval se se svými rodiči do Pruska, dále proč se rodiče a sourozenci Jiřího Bendy z vlasti vystěhovali, pročež tuto poukazujeme pouze na dotyčnou publikaci.

Podotýkáme ještě, že životopis samým Jiřím Bendou sepsaný se nenašel, jak ujišťuje jeho první životopisec Bedřich Schlichtengroll, profesor v Gothě, ve svých sebraných zprávách, uveřejněných v »Nekrologu pro rok 1795« jím vydaném (Zprávy o životě v tomto roce zemřelých zname-



JIRÍ BENDA

nitých Němců, Gotha, u Justa Perthesa, 1798, IV. roč., II. sv. 290—336). Tam s počátku výslovně uvádí: »Ježto se mezi Bendovými papíry ničeho nenašlo o jeho vlastnoručním životopise, o němž se činí zmínka v Reichardtově hudebním almanachu 1796 (Reichardt, král. pruský kapelník v Berlíně a manžel dcery Jiřího Bendy Juliani), musela se pracně a jednotlivě sbíratí data k tomuto zde uvedenému pojednání...« a pak se dále praví: »... Tak oloupil naši vlast rok 1795 v osobě Bachově (J. Kr. Bacha) a Bendově o dva vzácné hudební umělce, jímž oběma společno, že pocházejí ze slavných rodin hudebníkův. Otec synů a vnuků, pozdějších to slavných umělců hudebních, byl Jan Jiří Benda, tkadlec, jenž žil ve Starých Benátkách (!) v Čechách a v duchu národním této země hudební trochu hrál na oboj, dudy a cimbál...«

Schlichtengroll uvádí potom sourozence J. Bendy a pokračuje: »... V první slezské válce vzal král Bedřich II. celou rodinu z Čech do Berlína, mezi nimi i Jiřího. Děti vyznamenávaly se zvláštními vlohami hudebními, pročež se s nimi nenakládalo jako s pravými kolonisty. Král dal děti učiti hudebnímu umění. Starší bratr František vycvičil své výborné vlohy jako veliký houslista; a u Jiřího vyvinulo se záhy nadání komposiční; avšak i jako houslista přivedl to tak daleko, že byl přijat u krále jako komorní hudebník ke druhým houslím u berlínské kapely. Takto přišel záhy do oné veliké školy hudební, jež se tvořila v polovici tohoto století v Berlíně.«

Jiří Benda dosáhnuv v Berlíně prostřednictvím svého vlivného bratra Františka místo při královské kapele, vzdělával se současně ve hře na piano a oboj, pak začal tu komponovati. Schlichtengroll vypráví, že se Jiří Benda vlastně nikdy neučil skladbě, nýbrž: »přírozeným nadáním a citem osvojił si úplně umění skladby a řídí se ním, aniž by si toho byl vědom. Pročítaje několik důkladných recenzí svých pozdějších děl, pravil kdysi svému příteli: »Recensent že u něho postřehuje a chválí, že přihlíží k velmi jemným pravidlům umění skladby, jejichž umělecké názvy on, umělec, ani nezná.«

Již záhy ho poučoval cit bezpečně o tom, co abstrahované pravidlo káže. Toho trvalým důkazem jest šest klavírních sonat, které vyšly v zimě 1757 v Berlíně. Tyto nutno ještě nyní považovati za klassické... A zpravodaj pokračuje: »Není známo, zda byl Benda povolán do Gothy na přímlovu přátel či pro vážnost, jaké požíval, na místo, jež dotud zastával Stölzel, muž ve svém oboru zasloužilý.«

Do Gothy přišel Benda jako kapelník 1748. Toto místo přispělo značně k prohloubení vzdělání kompozičního talentu jeho.

Věrné, důkladné a obsažné líčení Schlichtengrollovo — nejlepší pramen pro poučení — zaslouží, aby doslovně bylo uváděno, ježto dokazuje, jak neopodstatněný a neudržitelný je názor, — někdy pronášený, — že Jiří Benda vděčí za svůj umělecký vývoj a vzdělání ve skladbě cizině, tamním vzorům, jako Ad. Hasse-ovi, F. Graunovi a jiným a že by se proto neměl čítati mezi skladatele české.

Příslušný pramen poučuje nás ještě takto: »Tehdy panující vévoda Gothajský Bedřich III. byl velikým přítelem a znalcem umění hudebního a Benda přiměl k tomu, že mnoho skládal pro hudbu chrámovou. (Srov. též článek Pavla von Ebart v časop. Blätter für Haus und Kirchenmusik, vyd. v Gothě, roč. 1902 č. 1.—3.) Vytvořil téměř čtyři ročníky kostelních skladeb a mimo to více mší, pašijí a jiných prací. Jeho symphonie byly tehdy tak oceňovány jako nyní Haydnovy a Mozartovy.

Zásluhy jeho jako znamenitého skladatele církevní hudby se uznávaly v celém Německu a každý, jak v jeho bydlišti tak i jinde, kde si vážili hudebního umění, obdivoval se jeho italským ariím, v kterémžto umění spojoval správný výraz slov s výborně přiléhající melodií. Složil i úplnou operu italskou: »Ciro riconoscinto«. (V roce 1766 složil ještě druhou italskou operu: »Il buon Marito.«)

Úcta, již požíval u svého knížete, byla taková, že na náklad tohoto v roce 1765 cestoval do Itálie a poté byl jmenován též ředitelem kapely ve vyšším stupni hodnostním.«

Podle Schlichtengrolla shledal se Benda v Benátkách i se svým budoucím nástupcem Schweitzerem, při čemž Schlichtengroll podotýká: »A když tento muž později současně s Bendou také v Gothě žil a úplně ho zanedbával, stěžoval si na to Benda nebez trpkosti a to tím spíše, když Schweitzer v Benátkách ho byl vyhledával a o radu a o pomoc v mnohých věcech prosil, kteráž věci mu podle Bendova úsudku neměly býti cizími v skladatelském umění...«

Itálie podle zprávy Schlichtengrollovy »oobohatila jeho hudební vkus a dodala mu všestrannosti, zbavivši jej dosavadních předsudkův. Po návratu z Itálie úplně odložil necht k hudbě divadelní a zvláště se zajímal o ni a nacházel mnohý podnět v hudbě té, která se mu jevila dotud jakoby velkým štětcem působící a proto jemu dříve protichůdná byla.«

Chlebodárce Bendův svou láskou k umění způsobil, že i němečtí umělci — což na tehdejší dobu bylo dosti vzácné — vedle italských u gothského dvorního divadla hostovali.

Podnícen příchodem Seilerovy společnosti divadelní (1775) k básnickému umění, stal se Benda obdivovatelem mimického umění herečky Brandesové, jejíž výrazná hra jej nesmírně poutala.

Podle »Allg. deutsche Biographie« (II. sv. 1875) zbásnil Brandes pro svou paní »Ariadnu« a na tento text již Schweitzerem zhudebněný znova komponoval Benda 1775 pro Gothu zmíněné melodrama, jímž se rozumí, jak známo, onen druh dramatu, kde přednášenou báseň doprovází jakoby malující a výraz sesilující instrumentální hudba. Tato Brandesova a Bendova »Ariadne« jest předním německým melodramatem, třebaš ne prvním plodem tohoto druhu vůbec; neboť Rousseau zavedl tento druh dramatických děl hudebních a již 1773 vyšla partitura k jeho »Pygmalionu«. Má se za to, že Benda vůbec neznal tohoto díla Rousseauova, a že tudíž myšlenku tu pojal úplně samostatně. Stejně komponoval Benda brzy na to Gotterem pro madame Seylerovu psanou »Medeu«, která svou působivostí nezůstávala za »Ariadnou«. Mozart na cestě z Paříže poznáv v Mannheimu melodramať Bendova z provedení na tamním divadle, psal roku 1778 svému otci: »Víte dobře, že se tu (v melodramatech) nezpívá, nýbrž deklamuje a hudba jest jako obligátní recitativ; v jistých místech mezi hudbou se mluví, což pak činí nejskvělejší dojem. Viděl jsem tu »Medeu« od Bendy; napsal ještě jedno takové dílo »Ariadnu na Naxu«, obě opravdu znamenitá. Vy víte, že Benda mezi lutheránskými (severoněmec.) kapelníky vždy byl mým miláčkem; milují obě díla tak, že je mám stále po ruce kamkoli jedu...« Podobně komponoval Benda ještě text Rousseauova »Pygmalionu«, dále Ramlerovu »Cephalus a Proceris«; v díle »Almensov a Nadine« pokusil se později spojití arie a sbory s melodramatickým provedením.

Novost myšlenky a Bendovo mistrné spojování poesie a hudby vzbudilo podiv ohromný.

K nesčetným hlasům zaznamenaným současníky budiž připomenuta též dosud neznámá zpráva, která jest vyňata z listu kdysi v Donebauerově sbírce rukopisů chovaného, v němž Max Eberwein (skladatel hudební, 1775—1831) z Výmaru píše dvornímu radovi Kirmsovi ve Výmaru: »Její Jasnost kněžna a celý zdejší dvůr tak pobavilo Bendovo monodrama »Pygmalion«, že si přejí netoliko ještě několi-

keré opakování slyšení, nýbrž i »Ariadnu^{ca} a Naxu« od téhož komponisty; kněžna mi potom nařídila, abych Vaše Blahorodí požádal, abyste co nejlaskavěji poslal text, partituru a zroepsané hlasy Bendovy »Ariadny« po jízdám myslivci, doručiteli tohoto listu...«

Zdá se, že Benda vynálezem nové, zvláštní umělecké formy melodramatu nejvíce upoutal tehdejší svět umělecký a že nedošly již takové všeobecné pochvaly jeho německy psané opery: »Dorffjahrmarkt« 1776, »Walder« 1777, a »Romeo a Julie« 1778.

Různé názory byly vysloveny ve staré době jako později o hodnotě jeho dramát hudebních a o hodnotě při tom užitě formy umělecké. V hudební ročence (Musikjahrbuch für Wien und Prag) pro Vídeň a Prahu (1796, str. 22) čteme alespoň tuto poznámku o Jiřím Bendovi: »... Naproti tomu nezdá se, že by tvorba vokální byla jeho šťastným oborem, vyjímaje několik jednotlivých arií. Pozorujeme ponějvíce jakousi rozpačitost v jeho hudbě zpěvní. Třebas jest krásná jeho kantata »Ariadne«, přece tak zřejmě pohřešujeme v ní onu vznešenost, kterou dovedl Benda vložit tak krásně do svého melodramatu...« V »Magazin der Musik« (vydáno Karlem Bedřichem Cramerem v Hamburku, ročník 1783), v němž vedle podrobných »zpráv o Bendově rodině hudebních umělců« (str. 769) vyšel také výborný článek J. Bendy o recitativěch — vyslovuje se kterýsi recensent, pojednáváje o provozování jisté opery (na str. 1079) takto: »Celá opera Gluckova, Sallieriho, Bendova (jmenují tyto tři, poněvadž jsou vždycky ti jediní, jejichž zpěvohry vesměs pravým výrazem se vyznačují a neobsahují příliš mnoho plev, krásy pouze konvencionelní)...« Tento hlas jest zvláště významný pro úroveň tehdejší hudby dramatické.

Tehdy právě, kdy vzrůstalo se v divadelní hudbě affektované ozdůbkování (kudrlinkování) a obliba v passážích, jen šťastný zásah Bohem nadaného mohl uvést současný svět v údiv výtvozem melodramatu, tedy prostředky a druhem docela opačnými, které ovšem všichni stejně nechápali a neposuzovali.

V »Allg. Mus. Zeitung«, ročník 1801 vyšel důležitý revuální článek »Poznámky ke zdokonalování hudebního umění v Německu v 18. století«, v němž podroben význam J. Bendy pro pokrok dramatické hudby zevrubně úvaze; praví se o tom toto: »Jeho význam spočíval v arii (nebo spíše v kavatině) a v efektním recitativu, kterýž pokud se tře hudební deklamace (neboť theoretická není bez chyby)

náleží mezi nejpřednější, které můžeme uvést. Takto si razil cestu k srdcím a dosáhl určitě cíle tam, kde srdce našel, neboť on žije zcela umění, kteréž mu nesloužilo jako pomocnice ješitnosti, nýbrž jako vznešené božstvo sídlilo v jeho duchu a zaujalo jeho bytí často tak, jako by ho až unášelo z tohoto světa. O, kdy nás opět Německo obdaří takovým Jiřím Bendou!...» Autor tu ještě poznamenává: »K tomuto provolání dává mi podnět pro naše obecenstvo tak čestný zájem, který věnovalo jeho dílům. Jestliže tento později ponenáhlu hasnul, zavinil to výhradně živý, stále se rozšiřující obor hudebního umění a potřeba nová díla slyšeti, která spíše smysly sytila než srdce; alespoň pak později poskytl se jen jeden (snad tu míněn Mozart), jehož všemocná síla zasloužila, že před ním Benda zašel jako měsíc před sluncem.«

V roce 1778 vzdal se Benda místa u dvora v Gothě, poněvadž se domníval, že je odstrkován proti svému soku Schweitzerovi; — praví se, že bez důvodu — šel do Hamburku jako ředitel hudby ke Schröderovu divadlu, potom do Vídně, kde jeho hudební akademie došly velké pochvaly, avšak vrátil se opět do Gothy. Žil potom na různých místech, když ho byl obdařil vévoda Gothajský, jeho bývalý pán, platem z milosti, zabývá se upravováním a vydáváním svých klavírních komposic, psaných v Gothě.

V roce 1781 byl v Paříži a v Berlíně, když tam dávali jeho »Ariadne«, a vrátil se v roce 1784 — po několikaměsíčním pobytu v Heidelbergu a Mannheimu, v němž přítomen byl provozování své zpěvohry »Romeo a Julie«, — opět do své venkovské samoty do městečka Ohrdruffu.

Později přeložil svůj pobyt do romantických Köstritz, kde vzdálen všeho styku s lidmi a odvrátiv se úplně od svého umění, bloudil v osamělém ústraní a zabýval se úvahami o nesmrtelnosti duše, o níž se přesvědčiti nebyl s to. Tam zesnul 6. listopadu 1795.

Sloh J. Bendy stělesněný v jeho melodramatech, jest nejen historicky zajímavý, nýbrž již tím vysoce významný, že Mozartovi Bendova zvláštnost slohová sloužila za vzor při komponování »Zaidy«, a že vedle Mozarta zmocnili se této umělecké formy mnozí znamenití hudební skladatelé a usilovali o její zdokonalení.

Již proto máme v oněch dílech hudebních bohatství ceny trvalé, neboť představují rozmanité stupně vývojové zmíněného druhu umění a jsou mimo to nevysychajícím pramenem poznání uměleckého vyjadřování typického reprezentanta našich předků, hudebníků, a jich síly tvůrčí.

Jak jsou schopna života tato díla a jak úspěšně by i dnes ještě působila, nejlépe ukázalo se, když na popud hudebního odboru »Umělecké Besedy« byla provozována dne 9. května 1908 Bendova »Ariadne« v divadle Variété, kde byla přijata s nadšenou pochvalou.

JOSEF MYSLIVEČEK

Josef Mysliveček, jenž i se svými díly už téměř upadl v zapomenutí, byl svého času jedním z nejoblíbenějších a nejznámějších skladatelů, kteří současně v Itálii žili a působili.

Vzpomínka na tohoto druhdy v Itálii pod jménem Venatorini známého a svého času jako »il divino Boemo« nevšedně oslavovaného, ba zbožňovaného mistra, jakož i na jeho díla byla by snad už dávno zcela zanikla, kdyby si nebyl získal trvalou památku v dějinách hudby tím, že byl věrně oddaným přítelem Mozarta, s nímž se při prvním pobytu jeho v Itálii blízce seznámil.

Vlastní zmínka Mozartova, jak lze čísti v jeho dopise, datovaném v Miláně, 27. října 1770 (Niessen str. 229) o tom zní: »... Mysliveček navštěvoval v Bologně častěji nás a my jeho. Složil oratorium pro Paduu a odeběře se do Čech. Je mužem cti a uzavřeli jsme spolu věrné přátelství...« A Mozartův pozdější dopis, v němž píše svému otci pod datem v Mnichově 11. října 1777 (Nohl: Mozartovy dopisy č. 69): »... Prosím Vás, nejmilejší tatínku, odpovězte přece Myslivečkovi, pište mu, jakmile jen budete mít pokdy. Je to největší radost, již mu lze způsobiti, neboť tento muž žije v úplné opuštěnosti...« Toť zajisté výmluvným dokladem toho, jak vysoko si cenil Mozart svého někdejšího přítele a soudruha-umělce Myslivečka. Již z tohoto důvodu budí jméno kdysi tolik v cizině oslavovaného a dnes bezmála zapomenutého hudebního skladatele Myslivečka stále živý zájem.

O životě Myslivečkově podávají však dějiny hudby dosud sporé a ne vždy úplně zaručené údaje, takže vykazují značné mezery. Kromě toho si zprávy o něm, jež se nám dochovaly, v mnohém směru odporují.

První životopisec Myslivečkův, dějepisec Pelcl (Abbildungen IV. 189), oznamuje Prahu za rodiště Myslivečkovo. Dlabáč (Lex. II. 364) udává, že jeho kolébka stála v jedné víscé nedaleko Prahy, ale blíže ji neuvádí. Na základě badání v archivech,* lze pokládati za rodiště Myslivečkovo Šárku. Dle záznamů v matrikách fary strahovské, k níž byla dříve Šárka přifařena, byli totiž předkové Myslivečkovi ode dávna v Šarce jako majitelé mlýna usedlí. Jos. Mysliveček narodil se 9. března 1737.

* Srov. stat naši: Jos. Mysliveček ve »Zvonu« 1909.

Otec Myslivečkův přesídlil r. 1747 ze Šárky, vlastně z Horní Šárky, kde byl majitelem t. zv. »Dubového mlýna« do Prahy.

Najal od obce pražské emphyteutický pátý a poslední mlýn na hrázi za vodárnou na Starém Městě, t. zv. »Kutilův mlýn«, a stal se časem pražským občanem a nejstarším přísežným mlynářem v království Českém. Veškeré zemské mlýny a vodní stavby podléhaly jeho doзору.

Manželka Matěje Myslivečka slula Anna. Z tohoto manželství pocházel Josef Mysliveček a jeho dvojenec Jáchim Mysliveček, jakož i sestra jejich Marie Anna.

Dítkám dostalo se pečlivé výchovy. Oba bratři, Josef a Jáchim byli posláni r. 1753 k různým mlynářům do učení a vyučivše se živností mlynářské, byli po třech letech s pochvalným uznáním ve schůzi »pánů starších přísežných mlynářů«, konané 30. srpna 1758, přijati mezi sousedy-mlynáře.

Po dalších dvou letech zažádali oba, dle záznamu schůze z 21. ledna 1760, aby jim byl určen mistrovský kus, načež bylo usneseno, že mají žadatelé zhotoviti hydraulický plán pro vodárnu.

Když byl pak, dle zprávy o sezení ze dne 26. října 1762 jimi společně vypracovaný mistrovský kus přijat, došlo k přijetí obou bratří mezi zemské mistry-mlynáře.

Zatím co se Jáchim věnoval odvětví, jemuž se vyučil, oddal se jeho bratr Josef hudbě, chtěje započítí dráhu uměleckou. Josefu Myslivečkovi dostalo se pak hudební výchovy nejprve u Václava Habermanna, v letech, kdy tento žil v Praze, a na to u Josefa Segera.

Když si byl potřebné znalosti ve skladbě návodem Segerovým osvojil, opustil otčinu, dávaje se unášeti vnitřním pudem po dalším zdokonalení. dne 5. listopadu 1763 (jak udává Pelzl), přes to, že zde již první jeho skladby vzbudily nemalý zájem.

Pro Josefa Myslivečka utvářely se poměry v Itálii. jeho nové domovině, tak příznivě, že už ani nepomýšlel na návrat odtamtud. Po téměř tříletém pobytu v Benátkách, kde se vzdělával u tamního varhaníka u sv. Marka a učitele hudby Giov. Bat. Pesceti (1704—1766) a při tom se vlastně učil, odebral se do Parmy, v kterémžto městě došlo k provedení jeho první opery »Bellérofonte«, získavši mu nadšené uznání a první vavříny.

Tím počíná jeho neobyčejně úspěšná dráha jako operního skladatele. Jeho rychle získaná umělecká sláva povzbuzovala jeho chuť k tvoření. Následovala řada jeho



JOSEF MYSLIVEČEK

oper, o jejichž premiéry závodila nejváženější italská divadla. Tak došlo v Neapoli v tamním divadle St. Carlo 4. list. 1767 k provedení jeho opery »Farnace« (text napsal G. Benecchi), r. 1768 v Turině k provedení jeho opery »Il trionfo di Clelia« (text napsal Metastasio), v Padui jeho kantáty »Narcisso alfonet«.

R. 1769 složil pro Řím operu L' Ipermestra« (Metastasio), pro Padovu oratorium »La familia di Tobia« a operu »Guiseppe riconosciuto«, dále pro Benátky svou operu »Demofonte« (Metastasio). R. 1770 byla v Padově provedena jeho opera »Nitetti« (Metastasio) a jeho oratorium »La morte di Gesu«, potom r. 1771 ve Florencii jeho opera »Montesuma« (text napsal Cigno-Santi) a v Miláně »Il Tamerlano«. R. 1773 složil pro Neapol »Remolo et Ersilia« (Metastasio), pro Turin »Antigonu« (Roccaforte), »Exifile« a »Il Demetrio« (Metastasio), r. 1774 pro Neapol »Artaserse«, pro Benátky »La clémenza di Tito« (Metastasio), pro Padovu »Atide«. R. 1775 byly napsány »Ezio« a »Merope«. R. 1777 došlo v Mnichově k provedení jeho oratoria »Abraamo ed Isaco« a v Římě jeho »Olimpiade«. R. 1778 přinesl operu »La Callioré«, rok 1779 operu »Circe«.

Rok následující 1780 utvářel se proň už nepříznivě, protože v Římě provedená opera »Il Medonte« a zejména opera »Armide«, pro Milán psaná, propadly.

Myslivečkovy opery, a těmi právě druhdy došel své slávy, provívá hudebně-dramatický duch, třebaž byly oděny vnějšími formami staré italské theatrality a prostou harmonikou a melodikou let sedmdesátých 18. stol. Leckteré jeho recitativy jsou pozoruhodné a mnohé jeho náladové arie a něžné kantilény si zaslouží, aby neupadly v zapomenutí úplné.

Činnost Myslivečkova byla u nás už za života mistrova často a to příznivě posuzována. Zájem vzbudily u nás zejména jeho první symphonie, nesoucí názvy prvních 6 měsíců, o nichž dlužno se proto zvláště zmíniti, poněvadž se jimi řadí mezi první programově-hudební skladby.*)

*V »Prachtalbum für Theater u. Musik« z r. 1858/9 redigovaném Ed. M. Oettingerem (vyd. A. H. Payna v Lipsku) na str. 79 nalézáme poznámku: »Český skladatel Josef Mysliveček... Mimo opery napsal též šest symphonii, jimž dal podivné názvy: Leden, Únor, Březen, Duben, Květen a Červen. Když ona květnová symphonie v Praze, jeho otcovském městě, byla provozována, řekl jeden kritik, že při poslechu této hudby vdechoval vůni všech jarních květin.

Nutno ještě připomenouti, že se Mozart o Myslivečkovy sonaty velice zajímal a vřele doporučoval své sestře, aby je hrála. Napsal jí z Mannheimu 13. listopadu 1777 (Nohl: Dopisy Mozartovy str. 90): »Vím, jaké jsou sonaty Myslivečkovy. Hrál jsem je nyní v Mannheimu. Jsou velmi snadné a příjemné na poslech. Byl bych tou radou, sestro má, již se nejoddaněji poroučím, abys je s hojným důrazem, chutí a povznešeně hrála a napamět se jim naučila: jsou to totiž sonaty, jež se všem lidem musí zalíbit. Lze se jim lehkou naučit zpaměti a budí zájem, hrají-li se s náležitou přesností...«

Díla Myslivečkova měla vůbec na Mozarta vliv, jehož nelze podceňovati. Připomínáme, že Mysliveček ve svém rukopisném koncertě pro violoncello opětuje nápěv lidové písně: »Rečí sem, rečí tam, já tě holka nenechám« a v kvartě F dur v polovině I. věty uvedl český nápěvek: »Oj to naše posvícení« a že kromě tohoto koncertu napsal 7 koncertů pro housle, 6 divertimentů a tre, 4 sonaty pro flétnu, housle a cello.

Mysliveček byl druhdy zjevem oslňujícím a jak sděluje lipská »Allg. Mus.-Ztg.« (1800—1801) stál v popředí hudebních umělců, kteří vzbudili pozornost Abbého Voglera v Římě. Tím silnějším dojmem působil asi na Myslivečka, dříve tolik oslavovaného a váženého mistra, náhlý obrat v posuzování jeho pozdějších prací, když se dřívější léta trvajících přízeň a zájem italské veřejnosti o jeho výtvořivlivem časové mody na ráz změnila v příkrou nepřízeň.

Tento neblahý osud, jenž ho stihl v květu mužných let a pak sešlost tělesná, již si přivodil vlastní lehkomyšlností, zdolaly jej — jak ujišťují zprávy — že zesnul bídě a opuštěn v Římě 4. února 1781 a že byla konečně smrt jeho vysvobozením.

Oproti této zprávě, již obsahuje většina sdělení z oborů hudebních dějin, vyskytuje se však také zcela odlišný údaj.

Burney poznamenává totiž ve svém známém deníku (v II. svazku Am Rhein bis Wien 1773 na str. 271); kde je řeč o vídeňských skladatelích, toto: »K těmto proslaveným jménům Gluck, Wagenseil, Sallieri, Hofmann, Haydn, Ditters, Vanhall a Gluber možno ještě řaditi pana Myslivečka, Čecha, jenž se právě vrátil z Italie, kdež si jak svými operami tak hudbou instrumentální veliké slávy vydobyl...« K tomu pak připojuje pod čarou: »...letos (1773) na své cestě do Neapole, kde chtěl provozovat jednu ze svých oper, zvrhl a přišel nešťastnou náhodou o život.«

Naproti tomu nutno poukázati na zprávu, jež se vyskytla ve »Wiener Zeitung« 28. října 1781, má datum v Římě 10. října a zní: »Po dlouhotrvající a bolestné chorobě zemřel v neděli 4. t. m. proslulý kapelník Joseph Mysliveček, zrozený v Praze v Čechách. Tento výborný mistr hudby byl téměř u všech dvorů evropských, kde všude sklídl živou pochvalu a získal si úctu a přátelství nejvznešenějších přátel hudby. Jeden z jeho zdejších žáků, anglický šlechtic, dal jej na svůj vlastní náklad ve chrámě u St. Lorenzo v Lucině s velikou nádherou pohřbítí...«

Tato zpráva souhlasí s tím, co uvádí Pelcl o skonu Myslivečkově, jež líčí takto: »... Pozdě přišel jeden jeho žák, anglický šlechtic pan Barry, který na zprávu o Myslivečkově tísni přispěchal na pomoc. Zesnul v náručí svého žáka...« a potvrzuje se i s jiné strany. Budiž poznamenáno, že pro odchýlné vylíčení v Gerberově »Histor. Biograph. Lexicon der Tonkünstler«, Lipsko 1790, III. str. 536, dle něhož prý Mysliveček zemřel ve vévodské nemocnici v Mnichově, není dokladů, ba že správnost tohoto vylíčení zajisté už proto je vyloučena, že tam stojí od r. 1721 ženský klášter a to na místě, kde stávala zmíněná, před tím zrušená vévodská nemocnice.

Dle sdělení, jež uveřejnil Srb v hudebním časopise »Dablibor« 1883 str. 422, vyskytuje prý se v matrice kostela San Lorenzo v Lucině tento záznam: »Sig. Giuseppe Misliveček, ani 65 da Praga, mori del improviso dimorante agli 8 cantoni e fu in questa chiesa sepolto« (Pan Josef Mysliveček 65 let stár, zdržující se v 8 kantonech, zemřel náhle a byl v tomto chrámě pohřben.)

Skladby Myslivečkovy zůstaly ponejvíce rukopisy. Z jeho skladeb vydal Boh. Wendler jeho Notturna u Fr. A. Urbánka v Praze. Ze tří jeho op. 1. otisknuto čís. 3 v časop. »Česká Hudba« (vydáváném v Kutné Hoře) a čís. 4 ve sbírce »Collegium Musicum« vydáváné Drem H. Riemannem v Lipsku. Mimo to obsahují v Barvitiově edici vydané »České sonatiny« některé úryvky z klavírních skladeb Myslivečkových (jakož i Jiřího Bendy, J. Vaňhala, L. Koželuha, J. L. Dusíka).

Dle životopisných dat o něm zachovaných narodil se 12. května 1739 v Nových Nechanicích. Učitel tamní Ant. Urban postřehl záhy velké nadání Vaňhalovo k hudbě a vzdělal jej na dobrého varhaníka.

Vaňhalova varhanická dovednost dopomohla mu pak k tomu, že již jako jinoch 18letý dosáhl místa varhanického v Opočně a že za krátko na to, když uprázdněno bylo místo ředitele kůru v Němčevsi — dědině blízké jeho rodišti — obdržel tamní regenschorství. Vedle činnosti, již mu ukládalo toto povolání, zabýval se pilně hrou na houslích a viole d'amour a napsal též mnoho skladeb pro tyto dva nástroje a pro varhany. Němčevský duchovní správce Mat. Novák, zručný houslista a vzdělaný hudebník, povzbuzoval nadaného a přičinlivého Vaňhala k dalšímu usilovnějšímu ještě studiu skladby. Práce Vaňhalovy vzbudily zájem u místní vrchnosti a byla to — jak biografické zprávy udávají — hraběnka Colloredo nebo snad hraběnka Schaffgotschová, která na své útraty mladého Vaňhala dala cvičiti ve Vídni u tamního učitele Schlegra.

Vaňhal stal se tu později žákem slavného Jos. Fuxe a na to chovancem Dittersdorfovým, jejichž návodem zdokonalil se ve skladbě hudební tou měrou, že získal si pozoruhodnými skladbami svými ve Vídni zvučné jméno. Jsa teprve u věku 26 let, byl již ve vídeňských kruzích hudebních známým a ceněným umělcem. Zvláště tamní hudby milovná šlechta zvala Vaňhala k soukromým produkcím neb za účelem vyučování jako domácího učitele do svých domů, čímž vyzískal hmotně tolik, že se mohl ze svazku poddanského, jej k otčině vízíciho, vykoupiti. Kruhy šlechtické tehdejší hudební Vídne živě zajímaly se o Vaňhalovy skladatelské plody. Zejména hrabě Erdödy a baron Riesch stali se jeho největšími příznivci a podporovateli. Baron Riesch umožnil mu neobyčejnou štědrostí, že se mohl Vaňhal vydati na cestu do Italie — té doby zřídla všeho odborného vzdělání hudebního a zvláště skladatelského.

Kolem roku 1761 seznamuje se Vaňhal v Benátkách s Gluckem a uzavírá přátelství s Gassmanem, jenž poskytuje mu ve všem rady a pomoci. Z Benátek obrací se k delšímu pobytu do Bologne, odtud do Florence, Ferrary, Neapole, a posléz do Říma. Věčné město upoutává jej k několikaměsíčnímu pobytu. V té době vznikly dvě opery jeho na oblíbené tehdy texty Metastasiovy: »Il trionfo



JAN VAŇHAL

di Clelia« a »Demofonte«. Obě tyto opery byly provozovány v Římě a dosáhly značného úspěchu.

Za svého téměř dvouletého pobytu seznal Vaňhal nejčelnější střediska umění hudebního celé Italie, načež k radě Gassmanově vrátil se do Vídně.

Tam věnoval nyní celý čas vedle své činnosti jako soukromý učitel hudby komponování. Z prvních jeho prací sluší uvést tři symfonie pro velký orchestr, op. 10, které byly provozovány ve Vídni kolem roku 1767 a došly veliké obliby; vyšly také tiskem. Mimo to napsal Vaňhal celou řadu různých komorních, koncertních a klavírních skladeb. Z klavírních skladeb Vaňhalových, tiskem vydaných, uvádíme: Trois divertissements pour Pfte, Op. 17, 6 Trios sonates pour le Clavecin, Op. 29, Tre sonate per il Fortepiano et Clavicembalo, Op. 30, Arietta con dodici Variazioni per il Clavicembalo ou Fortepiano, Op. 31, Three Capricios for the Harpsichord, Op. 32, Variazioni dell' Aria: Viva, viva una cosa rara, Op. 36, 12 Sonatines faciles et progress. pour le Pfte, Op. 41, Deux sonates p. Piano à 4 mains, Op. 46, 24 leichte progr. Duetten für Anfänger, Op. 56, Sonata à quatro mani per il Cembalo ou Pfte, Op. 65, Le Combat navale de Trafalgar et la mort de Nelson pour le Pfte.

Nepřetržité a stále stupňované zaměstnání jeho přivodilo mu však vážnou poruchu duševní. Choroba tato přivodila, že odvrátil se nadobro od skladeb světských a obíral se od té doby komponováním skladeb jen rázu vážného.

V té době byl mu opět účinným podporovatelem hrabě Erdödy, k jehož podnětu napsal Vaňhal veliký počet mší, offertorií, arií, litanií, množství Salve regina, dále jedno oratorium a Stabat mater, jakož i dvě rekviem.

Teprve když se pozdravil ze své choroby, napsal některé ze svých pozdějších komorních skladeb.*)

Skladby Vaňhalovy byly svého času velice rozšířeny. V dopisu svém ze dne 24. října 1777 píše Mozart z Augsburgu svému otci, že hrál tam na housle koncert B-dur od Vaňhala se všeobecným potleskem. (Nissen I. 316.) Na

* Vaňhal byl úžasně plodným skladatelem. Napsal celkem asi 100 symfonií, 100 kvartetů smyčcových, několik trií pro klavír, housle a cello aneb basso, 25 mší, 36 offertorií, 30 Salve regina, 2 rekviem, 1 oratorium a Stabat mater, četné koncerty pro různé nástroje, 37 sonat klavírních a množství arií, litanií, orate a celou řadu skladeb pro klavír. Dřebač (III., 314—331) i Wurzbach (díl 53., str. 60) vypočítávají jeho skladby dosti zevrubně.

skladbách jeho nacházeli vrstevníci jeho velikou zálibu.)* Způsob a výraz jeho skladeb zamlouval se hlavně v kružích diletantů, za jeho dob ovšem dominujících. Leč i se strany znalců byly skladby jeho svého času uznávány za pozoruhodné.**)

Vaňhal získal si také učitelskou svou činností značných zásluh.***) Zda vystupoval i jako virtuos, nelze bezpečně zjistit.†)

Vaňhal požíval ve Vídni, kdež žil déle než celé půlstoletí, až do sklonku života svého velké vážnosti.††) Dlabač, který r. 1795 za svého pobytu s ním se scházel, ujišťuje: »Já sám přesvědčil jsem se o jeho ceně a shledal jsem v něm

* Burney v denníku svém zaznamenává, že slyšel v Drážďanech (dne 12. září 1771) jednu ze symfonií Vaňhalových a dokládá, že práce tohoto mladého skladatele, zvláště ale symfonie jeho, mu způsobily tolik potěšení, že neostýchá se přičísti je k nejlepším a nejdokonalejším skladbám, které jsou chloubou umění hudebního (II., 262 a III., -23).

** Rochlitz ve svém nekrologu ve směru tom uvádí: »Wanhall war eine Zeit lang und besonders bis Jos. Haydn's u. Mozarts-Werke weiter verbreitet wurden und tiefer eingriffen, einer der beliebtesten, ja auch einer der gerühmtesten Instrumentalcomponisten Deutschlands. Seine Sonaten, Duetten, Trios, Concerte, vornämlich aber seine Quartetten u. Symphonien hörte man überall, wo nur deutsche Musik überhaupt gehört wurde. Geübte und heitere Dilettanten waren es vornämlich, die ihm eine Celebrität verschafften... Ein lebhafter Geist, ein heiterer, frischer Sinn, angenehme Melodien, natürlicher Fluss u. Angemessenheit für jedes Instrument, dem sie bestimmt waren, bezeichnen diese Arbeiten u. erwarben ihnen ihre zahllosen Freunde...« A. M. Z. 1813/4.

*** O svědomité péči a důkladném pedagogickém vzdělání Vaňhalově jest nejvýmluvnějším dokladem jeho teoretické dílo »Anfangsgründe des Generalbasses«, pak jeho klavírní škola »Kurzgefasste Anfangsgründe für Pforte«, kteráž obě vyšla po smrti Vaňhalově u Steinera ve Vídni (r. 1817). Wurzbach vyslovuje se v příčině té následovně: »Unbestritten bleibt Wanhall das Doppelverdienst das musikalische Leben in der Donaustadt zu seiner Zeit in nicht geringem Masse gefördert u. für eine gute Methode in Unterricht wesentlich gewirkt zu haben, denn er schrieb zahlreiche Übungsstücke nicht blos für das Klavier, sondern auch für andere Instrumente, welche durch lange Zeit beim Unterrichte ausschliesslich verwendet wurden.«

† Hanslick o tom pochybuje, uváděje o tom (Geschichte des Concertwesens in Wien, str. 126): »... Ausser Koželuh sind noch Abbé welche zu Mozart's Zeit in Wien lebten. Beide haben bekanntlich eine Jos. Gellinek u. Joh. Vanhal als tüchtige Clavierspieler zu nennen, Unmasse galanter Clavierstücke geschrieben, doch dürfte keiner von ihnen in Wien Concerte gegeben haben...«

†† Jan Mändel (II. díl, 266), tak i jiní hudební spisovatelé kčí Vaňhala jako člověka velice sympsticky, vyzdvihující jeho vzácné osobní vlastnosti, zejména šlechtnost a dobročinnost.

velkého umělce, horlivého křesťana, pravého vlastence, šlechtného, věrného přítele a outlocitného otce trpících.«

O jeho životě soukromém zachovalo se celkem málo zpráv. Víme pouze, že se r. 1780 oženil, že žil v poměrech spořádaných a že byl až do sklonku života svého stále činným.*) Život svůj dokonal po krátké nemoci, jsa stár 74 roky. Smrt jeho nadešla právě v dobách válečných.**)

V historii naší hudby české není fysiognomie Vaňhalova, jehož skladby, jmenovitě kostelní, druhdy v našich krajích tolik se ozývaly, nijak blíže osvětlena. Dnes, kdy od skonu jeho uplynulo celé století, máme u nás o jeho žití a působení zvěsti jen neúplné. Je to zase jedna z »mezer«. Není však pochyby, že během doby na vyplnění této mezery dojde.

Byl Vaňhal z oněch osobností, jichž umělecká činnost uplatňovala se v dlouhých dobových vrstvách, zanechávajíc v nich nezatačitelné stopy, a jež tudíž nelze vylučovati z dosahu přechodného údobí, jež předcházelo příchodu vídeňského klasicismu, poněvadž s touto dobou jsou nerozlučně spjaty. Až najde se pilná a povolaná ruka, která vyváží a náležitě vylíčí vztahy všech oněch zjevů, které kdysi prožívaly svůj život v ovzduší Haydna a Mozarta a šířily vedle těchto velmistřů ve Vídni líchu umění hudebního, pak teprve bude dolíčena a určena podstata prostředí dobového, tak důležitá pro seznání vývoje vídeňského klasicismu, dodnes neplně známého, a pak zajisté bude při tom vzpomenuť i našeho Vaňhala jako zjevu pro tento oddíl historie hudby nad jiné zajímavého a paměti hodného.

* Dodnes není známo, v které čtvrti Vídně Vaňhal zemřel. Burney, který ho kdysi ve Vídni vyhledal, zmiňuje se, že obýval podkrovní byt kdesi v předměstí. Až zjistí se zápis úmrtí v dotýčných matrikách, možno, že vnese leckteré světlo o Vaňhalovi.

** Rochlitz v úvodě svého nekrologu podotýká, že následkem válečných událostí bylo spojení mezi Vídni a Lipskem přerušeno a omlouvá tím, že o smrti Vaňhalově zvěděl opožděně a že jen proto opomenuto bylo v pravý čas o úmrtí jeho zmínku učiniti.

VÁCLAV PICHL

Václav Pichl byl umělec neobyčejně plodný a svým nepřehledným množstvím skladeb všude druhdy rozšířených vydobyl si všeobecného zájmu. Že si skladby Pichlovy získaly bezprostřední uznání i u madistvého, ve volbě svých oblíbenců mezi skladateli vybíravého Mozarta, poučuje nás, že tu jde o osobnost, jež měla pro někdejší hudební svět obzvláštní význam a že tedy není nezajímavá povšimnutí si důkladněji tohoto uměleckého zjevu.

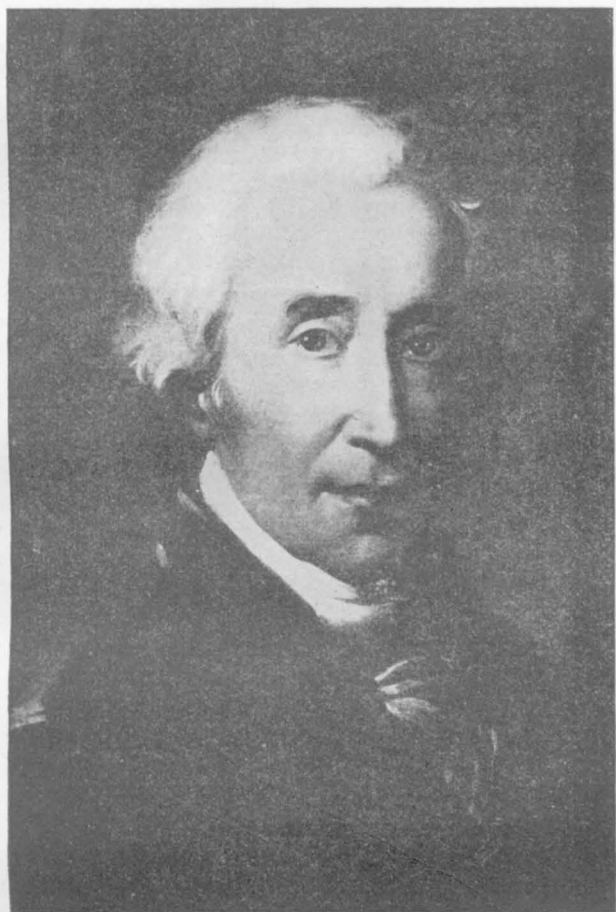
Václav Pichl, nar. dne 25. srpna 1741 v Bechyni, obdržel první výcvik — jak sděluje Dlabáč (I. 457) — už ve svém 7. roce od ředitele tamější školy Jana Pokorného, dostal se r. 1753 jako zpěvák do Březnice do jezuitského semináře, kdež navštěvoval jako fundatista tamější latinské školy a odebral se, absolvovav humaniora, do Prahy. Byl tu přijat jako houslista do svatováclavského semináře a poslouchal na universitě filosofii, theologii a, z části též práva. Později dostalo se mu tu jako chorovému houslistovi v týnském chrámu také výcviku v kontrapunktu u Segera.

Dokončiv svůj výcvik, opustil Pichl Prahu a byl na to ve Vidni zákem vynikajícího tamějšího virtuosa na housle a paedagoga Ant. Wranického, u něhož dokončil tehdy v téže době i K. Dittersdorf svůj výcvik ve vyšší hře na housle. Potom obdržel Pichl od biskupa Velkvaradinského, Pachatiče, místo viceředitele jeho kapely, za jejíhož ředitele jmenován byl Karel Dittersdorf, mezitím jako houslista a skladatel se proslavivší.

Příležitosti, naskytnuvší se mu v tomto postavení, že mohl použití všestranně povzbuzujících knižních pokladů biskupské knihovny, využil Pichl ve své prázdné době co nejhojněji k dalsímu obohacení svých znalostí, především v dramaturgii a sepsal pak originální latinské texty ke kormorním kantátám (Olympia, Jovi sacra, Pythia seu ludii Apollinis, Certamen Deorum a j.), k nimž jednak sám složil dramatickou hudbu, jednak jeho mistr a zároveň i druh a přítel Karel Dittersdorf.

Vřelá slova Dittersdorfovy autobiografie o Pichlovi jsou nejlepším důkazem o tom, s jakým zájmem Dittersdorf sledoval umění Pichlovo a mladické skladby téhož. Živá účast Dittersdorfa — tehdejšího Pichlova mentora a zároveň vřelého přítele — byly pro Pichla a jeho uměleckou dráhu směrodatny.

Ve Velkém Varadině to bylo, kde vystoupil Pichl po prvé před veřejnost a zdá se, že jeho tamější okolí sprostřed-



VÁCLAV PICHL

kovalo neznámému dosud, mladému hudebníkovi a skladateli známost a uznání širšího hudebního světa.

Nadán svěží chutí k tvoření, jež mu byla vlastní, záhy vytvořil vedle shora zmíněných skladeb a řady obsáhlejších světských skladeb (symfonií, koncertů a serenád) několik mší. Tato obsáhlá činnost opatřila mu r. 1769 místo hudebního ředitele orchestru uměnilovného Ludvíka hraběte Hartiga v Praze, u něhož setrval po dvě leta. Na to odebral se do Vídně, kde obdržel roku 1771 v národním divadle místo prvního houslisty. Toto místo opustil r. 1775 a stal se hudebním ředitelem a komorním skladatelem u arcivévody Ferdinanda, jenž sídlil v Miláně jako tehdejší guvernér tamní. Toto postavení zastával pak 21 rok a měl často příležitost poznati mnoho italských a tyrolských měst. V tuto dobu spadá jeho vlastní nadmíru plodná a úspěšná činnost jako hudebního umělce. Jak poznamenává tehdy rovněž v Itálii žijící a s Pichlem tamtéž se seznámivší Vojtěch Jírovec ve své autobiografii, »byly v arcivévodském paláci pořádaný denně hudební produkce a všichni cizí virtuosové došli tu co nejpřívětivějšího přijetí, čímž jim byla skytána příležitost vystupovati a zvatí k svým koncertům. Pichl byl jako skladatel symphoní, kvartet a církevní hudby daleko proslulým a náležel tehdy v řady nejpřednějších evropských skladatelů (str. 45).«

Během svého pobytu v Itálii, trvajícího až do obsazení Lombardska francouzským vojskem r. 1796, rozvinul Pichl mnohostrannou činnost. Byl nejen jako ředitel a dirigent arcivévodské kapely a arcivévodský skladatel tvořivým umělcem, nýbrž i jako paedagog na housle hojně činným. Dle zprávy, již zaručuje Jírovec ve své autobiografii, dostalo se i Paganinimu »prvního návodu a základních pravidel hry na housle od Pichla«, zpráva to tím závažnější, ježto se ani nejpodrobnější životopisci Paganiniho nikde nezmiňují, že by byl Paganini býval Pichlovým žákem.

Skladby Pichlovy vyznačují se značným uměním a vytríbeným vkusem. Pichlův prostý, jasný způsob a pojetí, jeho svěže a přirozeně procítěný projev výrazový zjednal jeho skladbám záhy co největšího rozšíření. Napsal celkem 4 opery na latinské texty, jednu operu na německé libretto, 8 oper na francouzské texty, 7 oper na italské texty, pak 25 mší, 12 žalmů, 9 offertorií, 1 Te Deum, 4 Tantum ergo, 1 Dies irae, 4 Miserere, 6 mottet, 2 gradualia, 29 koncertů, 3 koncertina, 89 symfonií, 17 serenad, 64 dueta, 39 arií, 172 kvarteta, 21 kvinteto, 6 sextet, 7 septet, 7 oktet. Tiskem

vyšla 143 kvarteta a 66 symfonií, jednak v Amsterdamě, jednak v Lyoně.

Zajisté důkaz mocné intuice tvůrčí, zvláštní schopnosti a nesmírné pílě.

Že působily Pichlovy skladby svým půvabným zpracováním zvláštním způsobem i na mladého Mozarta, možno čísti v dodatku Nissenova životopisu W. A. Mozarta, kdež se praví: »Mozartovy dřívější instrumentální skladby vypracovány byly většinou v Solnohradě, nebo na cestách až do r. 1781, než působila Vídeň silně a prospěšně na jeho genia; neboť působila tehdy Francie a Itálie v tomto směru daleko slaběji, kdežto Vídeň potom velmi silně. Tato díla nesou pak většinou Pichlův vkus a způsob hry, ovšem pokud geniální člověk přijímá způsob a vkus jiných...« (str. 149.)

Pichl žil od r. 1796, kdy opustil Itálii, nepřetržitě ve Vídni.

Díla Pichlova nezavedla sice žádné nové směry v hudbě, přispěla však nesporně — jak vysvítá z uvedené, jistě nepochvbné zprávy Nissenovy — k dalšímu pokroku hudebního projevu a mají tudíž význam pro poznání hudebních poměrů ve Vídni, zvláště za časů Mozartových, jakož i neméně pro poznání musy Mozartovy.

Nissen nezmiňuje se sice v ničem o Pichlově vkusu a způsobu kompozičním, ale svůj údaj k tomu se vztahující — Mozartovskou literaturou dosud zcela opomíjený — vsvětluje tímto sdělením ohledně souvislostí ranných Mozartových skladeb: »Jsou prosté, živé, melodické, jasné, téměř vesměs velmi dobře vázané, a obsahují také už nepopíratelné, jakkoliv ještě pomíjivé stopy smyslu a sklonu k hlubšímu kontrapunktickému sprádání a vypracování...« Možno tudíž za to míti, že chtěl významem těchto slov Pichlův hudební sloh v podstatě jeho nastíniti.

Dosud bylo Pichlovým skladbám věnováno málo pozornosti. »Dějiny instrumentálního koncertu« od A. Scheringa (1905) zmiňují se o Václavu Pichlovi a jeho koncertních symfoniích pouze sumárně takto: »Všem (totiž koncertním symfoniím) předcházejí Mannheimští s oběma Stamici a Cannabichem v čele, později následují Haydn, Mozart, Pleyel, Cambini, Pichl a j. (str. 128.) Dlužno uvéstí, že Pichl byl mistrem hry houslové a vynikajícím skladatelem pro tento nástroj.«

V »Universální edici« teprve nejnověji vydaných Pichlových 12 capricí (A), 6 fug, 12 capricí (B) užívá se nyní zvláště mnoho jako cvičebního materiálu. Tyto Pichlovy

skladby nebyly dříve náležitě doceněny a jejich vztahy k vývoji hudební kultury nebyly dosud s dostatek vy-
týčeny.

Dle sdělení Dlabáčova, v předmluvě ke »Künstlerlexi-
konu«, náležel Pichl k těm, jež jej jako spolupracovníci při
vzniku tohoto žila podporovali. Mimo to zmiňuje se Dlabáč
o Pichlovi ještě takto: »...Posléze opatřil Mozartovu
operu »Kouzelná flétna« českými texty a zhudebnil větší
počet českých písní a zpěvů. Je to jasným důkazem toho,
že nikdy nezapomněl svou mateřskou řeč, ač prožil tolik
let v Rakousích, Uhrách, Tyrolích a v Itálii...« Poněvadž
však Dlabáč naprosto opominul nějakým způsobem ozna-
čiti ony Pichlovy české písně a zpěvy, jež měl na mysli,
nelze nyní v tomto ohledu dojíti k určitým poznatkům.
Též, pokud se týče Pichlových vztahů k rodné zemi, ne-
máme dosud spolehlivých pramenů.

Nezachovaly se žádné materiálie k Dlabáčovu slovníku
a v knihovně strahovské kanonie nachází se pouze od Dla-
bače pocházející opis jeho slovníku, a také zůstaly veškery
pokusy a námahy naléztí tam nějaký Pichlův dopis a pod.,
bezvýslednými.

Dle zpráv Dlabáčových psal Pichl po léta záznamy o ži-
votě a působení svých krajanů tehdy v Itálii žijících, kteří
prosluli v soudobé době jako hudební umělci. Tento za-
jistě záslužný čin Pichlův dosvědčuje, že nabyt předsvěd-
čení, že provádí potřebnou činnost a to za tím účelem, aby
nezanikla vzpomínka na jeho tehdejší krajany a druhy, ani
na jejich umělecký význam pro budoucí časy. Z toho ná-
sleduje, že byl Pichl všestrannou osobností jež se ne-
udržovala nikterak výlučně jen na povrchu svého hudebního
působení, nýbrž vytkla své činnosti široký rámec.

Bohužel zničeny byly požárem veškery jeho sbírky sklā-
deb, pomůcek a materiálů, jakož i svrchu zmíněné náčrtky
při dobytí Milána, tehdejšího Pichlova místa pobytu, r. 1796
Francouzy.

Dlabáč zmiňuje se o této pro Pichla těžké ráně osudu,
připojuje, že Pichl projevoval ještě ve svém dopise dato-
vaném 18. října 1803 veliký žal pro tuto ztrátu. Ani dopis,
o němž je řeč, se nezachoval, jak jsme zjistili a souvisí dle
všeho s Pichlovou návštěvou jeho rodiště, k níž došlo roku
1802 a jeho tehdejším pobytem v Čechách.

Jest zletí, že nemáme, vyjma sporé údaje Dlabáčovy,
Dittersdorfovy a Jirovcovy, jež označují některé rysy
umělecké tysiognomie Pichlovy, jinak žádných podrobněj-

ších a výstižnějších zpráv o jeho životě a působení; rovněž že jeho někdejší korespondence s Dlabačem se úplně ztratila, která by naše znalosti o něm a o jeho působení platně obohatila. Pichl zemřel náhle 4. června 1804, ve Vídni, byl raněn mrtvicí, když koncertoval v paláci vévody Roudnického, Josefa Lobkovice.

(z jeho životě (těkane) do 23.1.1805, kdy skonal)

LEOPOLD KOŽELUH

Leopold Koželuh, nar. 9. prosince 1752 ve Velvarech, byl vedle Vitáska jedním z nejlepších žáků Frant. Duška (1731—1799), právě onoho záslužného paedagoa hudebního, organisátora a učitele hudebního v Praze, jenž byl po celý čas svého života Mozartovým přítelem a vždy se horlivě zasazoval o rozšíření a uznání jeho umění v našich zemích.

Styk Koželuha s muži, jež poznal jednak v domě svého učitele Frant. Duška, jednak v domě svého strýce, ředitele kůru v dómu sv. Víta, a slavného komponisty Jana Ant. Koželuha, způsobil, že zvolil hudbu za své životní povolání. Už jako jinoch 18letý složil 21 balet a 3 pantomimy, jež byly v Praze provedeny a vzbudily zájem. Pak se odebral do Vídně, kde si brzo získal pověst jednoho z nejlepších samějších klavírních virtuosů a skladatelů. Jako skladatel získal si tuto pověst kantátou, jež byla provedena při smuteční slavnosti ku počtě zesnulé císařovny Marie Terezie (text od Denise) a zanechala ve všech kruzích neobyčejně hluboký a trvalý dojem.

Koželuh byl císařem Josefem II. ustanoven arcivévodkyni Alžbětě, první choti potomního císaře Františka II. za učitele hudby. Koželuh byl i jako paedagog v nemalé vážnosti. »Ročenka hudby Prahy a Vídně« (1796) poznamenává o tom: »Jeho škola je bez odporu nejlepší, pokud se týče pravého hudebního citu. Jemu děkuje fortepiano za svůj vznik. Monotonní ráz a zmatenost křídla nehodila se k jasnosti, delikatesse ani k světlům a stínům, jež při hudbě vyžadoval; proto nepřijal žáka, jenž se nechtěl spráteliti s fortepianem, ba zdá se, že má nemalý podíl při vytříbení vkusu, pokud jde o hudbu na klavír. Nebot od jeho časů počaly se noty oceňovati spíše dle kvality, než dle kvantity. Jeho žáci dospěli vesměs velmi daleko a milují opravdový cit v hudbě. Je veliká škoda, že se tento vynikající mistr od několika let vyučování hudbě téměř zcela vzdal.«

Ještě vyššího oceňování docházely skladby Koželuhovy. V revui Cramerově svého času směrodatné »Magazin für Musik« (z r. 1783, str. 840) praví se o jeho klavírních sonátách: »... Je vskutku zotavením slyšeti zase několik pěkně komponovaných sonat, když jsme musili tolik na skladě nahromaděného braku hráti. Koželuh zná nástroj, pro nějž skládá, dokonale, studoval nepochybně zajisté Bacha a jiné mistry, není však pouhým napodobitelem či

opisovatelem, nýbrž samostatným myslitelem. Jeho zpěv je plyný a příjemný v adagio a živý v allegro. Jeho nápady jsou častěji neočekávaně a svérázně modulovány. Bude-li tak pokračovati, může se státi jedním z nejlepších skladatelů; jenž bude Německu ku cti!« A dále na str. 291, kde je řeč o jeho třech sonátách, op. 8.: »Tři velmi správně komponované sonaty, obzvláště skvělé, oplývající novými myšlenkami a příjemnou melodií. Není zajisté skladatele, jenž by se způsobu Haydnovu v tomto oboru tolik blížil jako pan Koželuh, a přece při tom není napodobitelem. Přes to, že jest tento autor zcela novým a byl málo známým v našich krajích, přece dochází takové obliby a v tak značné míře jsou jeho díla hledána, což jest právě tichým a určitým důkazem souhlasu hudby milovného obecnstva.« Pak na str. 927. o jeho čtyřruční sonatě: »Dílům umělce, rázu Koželuhova, netřeba už odporučení. Milovníci tohoto způsobu čtyřruční hry na jednom klavíru najdou v této sonatě více důkladnosti a zábavy, než lze obyčejně v dílech tohoto druhu naléztí.« Jaký úsudek šel později o skladbách Koželuhových, o tom nás nejvýmluvněji poučují tato místa v Cramerově »Mag.« z roku 1788 (II., 53) se vyskytující: »Díla Koželuhova se udržují a rází si všude cestu, naproti čemuž Mozartova díla nedocházejí tak zcela všeobecně chvály,« a pak na str. 750.: »Leopold Koželuh je bez odporu u mladých i starých všeobecně nejoblíbenějším z našich současně žijících skladatelů a to plným právem. Ráz jeho děl vyznačují živost a uhlazenost, nejušlechtilější melodie sloučená s nejčistší harmonií a nejlíbivější spořádaností v úmyslu dosíci rytmiky a modulace. Na štěstí pro nenasytost milovníků jeho skladeb, dodalo rydlo tiskařské obecnstvu už na 20—30 jeho děl, ač není pochyby o tom, že snad ta nejlepší z nich odpočívají v rukopise na pultech vídeňských dam...«

Takové a podobné chvalořeči způsobily ovšem v kruhu Mozartových přátel a ctitelů zlou krev a Koželuh pak mimoděk staven do popředí v jejich rozhořčení proto, že Mozartova díla hned nedocházela všeobecného uznání, jak jim slušelo a že byla nad ně ceněna díla Koželuhova. V oblibě Vídeňáků vítězil Koželuh proto, že jim byl srozumitelnější, obvyklejší, snazší.

Napětí mezi Mozartem samým a Koželuhem, jenž měl ve Vídni také ryctví not, nebylo asi přes to vše kolem r. 1788 ještě tak veliké, že by byl zamezen veškeren styk mezi nimi, což lze usuzovati z té okolnosti, že píše Mozart ve svém dopise Puchbergovi z 12. července 1789: »Mezi



W. Ridley Sculp.

LEOPOLDO KOZELUCH.

MAESTRO DI MUSICA DELLA CAMERA DI S.M. IMP.

From an Original Picture in the Possession of J. Linley

London Publ. & sold as the Act directs January 19, 1780, by F. Linley 2645 High Holborn.

LEOPOLD KOŽELUH

tím píše šest lehkých sonat na klavír pro princeznu Bedříšku a šest kvartet pro krále, což dávám vesměs na vlastní náklad u Koželuha rytí.«

Oboustranný poměr přiostrčil se dle všeho nejvíce teprve r. 1791 u příležitosti, kdy povolán byl Koželuh ke slavnosti, jež byly českými stavy při korunovaci Leopolda II. r. 1791 v Praze pořádány a ku kteréžto slavnosti složil Mozart na podnět českých stavů svou korunovační operu »Titus«, jakož i následkem událostí, jež se tehdy na pražské půdě odehrály, až došlo k úplné roztržce mezi oběma. Tento úsudek aspoň odůvodňuje anonymní pojednání v lipské »Mus. Ztg.«, roč. 1799—1800, v němž se praví: »Leopold Koželuh, výtečný pianista a dobrý skladatel. Německo zná a váží si jeho jména i jeho děl už dlouho. Pokud žil ještě Mozart, byl jeho vysloveným odpůrcem a hanitelem. Příčinou toho byla prý příhoda, při níž Mozart dokázal, jak pěkně sluší pravému genu, váží-li si cizích zásluh... Při korunovaci Leopoldově, když byli oba umělci v Praze přítomni, projevil totiž Koželuh to smýšlení svého ducha příliš hlasitě a zajisté nikoliv ku svému prospěchu! Neboť od těch dob zanikla značná část zájmu, s nímž ho jinak každý Čech za svého krajana prohlašoval. I jeho tehdy komponovaná kantáta došla chladného přijetí a upadla zde dávno v zapomenutí. Kéž si to každý umělec ve vlastním zájmu vštípi v srdce! Závist a hanobení nejsou prostředky, jimiž možno vynikajícího muže překonati...«

Tento poukaz, že byl Leopold Koželuh odpůrcem a hanobitelem Mozartovým, při čemž je zdůrazňována i ta okolnost, že se jeho smýšlení, jež u příležitosti korunovace proti Mozartovi projevil, krajanům jeho do duše zprotivilo a že i jím komponovaná a tehdy provedená kantáta chladně přijata byla, není tak bezvýhradně odůvodněn.

Nutno uvést, že se — dle archiválií soudě, jež se až na naše časy v zemském archivu zachovaly — Koželuhova korunovační kantáta líbila při jejím dvojím provedení, k němuž došlo v korunovačních dnech; naproti tomu Mozartovu korunovační operu »Titus« přijalo obecenstvo chladně.

* Srovnej též: Debrois: Dějiny korunovace Leopolda II. a Marii Luisy (Univ. Bibl. pod zn. 54 A 79), dle nichž Koželuhova kantáta, provedená 12. září 1791, při lidových slavnostech, jež pořádali stavové čeští, opět provedena byla na zdůrazňovanou žádost při hudební akademii, jež pořádána byla na podnět stavů ve prospěch chudobince 23. září 1791. — a kromě toho ještě jedna Symphonie, jeden Chor a jedna Arie ze skladeb Koželuhových.

Mozartův »Titus« a Koželuhova kantáta byly protějšky a tímto seskupením došlo už samo sebou k rivalitě, nehledě ani k stinným stránkám, jež snad vykazovala povaha Koželuhova.

Snad choval Mozart právem odpor ke Koželuhovi, ale k vlastní roztržce došlo následkem obzvláštních příhod obou mužů a následkem situací, jež jim většinou náhodně připravily okolnosti, zvýšené účinky zastávání, vášni a zloby jejich oboustranných stoupců. Že tomu tak bylo, vyplývá z okolností, že se jeví v úsudcích tehdejších vynikajících umělců leckde sporná mínění o této věci. Tak zanechal z vrstevníků Koželuhových — dokonale Mozartovec Tomášek, jenž si Mozarta cenil mezi všemi hudebními skladateli nejvýše po celý život a jehožto údajům možno tudíž zcela důvěřovati, ve své autobiografii v »Libuši« 1846, str. 330., svědectví, jež v každém směru možno nazvatí závažným. Tomášek tu sděluje, jak vyhledal před svou návštěvou u Haydna r. 1808 kapelníka u sv. Štěpána, Preindla, a doprovázejí ho na cestě k Haydnovi, s Koželuhem se setkal a jej poznal. Tuto příhodu líčí Tomášek následovně: »... Cestou potkali jsme L. Koželuha, jemuž příslušelo jako virtuosu a také jako komponistovi, zvláště na klavír, kdysi vynikající místo. Bylo mi velmi mnoho vypravováno o Koželuhově nenávisti k Mozartovi a Haydnovi, ale ježto bylo vždy mou zásadou nepřikládati úplně viny řemeslné pověsti, nezapustily ani tyto zprávy v mém srdci kořenů...« Budiž podotčeno, že tento náčrtek získává ještě tím věrohodnosti, že se Tomášek ihned na to v pokračování o Koželuhovi vyjadřuje:

»Preindl mne jemu představil, leč zdál jsem se mu dle všeho velmi nepatrným, ač jsem si s ním nezařadil, pokud se týče tělesné velikosti. Zkrátka Koželuh se nemohl vůči mně rozehráti, ba on se svému krajanu dokonce odcizoval, a ježto jsem mínil, že je povinností staršího umělce, aby se s přívětivostí přiblížil mladšímu umělci, aby mu tím dal pocítiti pozhnané účinky umění, choval jsem se já taktó k němu.«

Stojí za zmínku, že záští, jež se Koželuhovi připisuje vůči Mozartovi, spočívá při bližším pozorování prokazatelně pouze na silně anekdotickém výroku Mozartově, o němž se zmiňuje první životopisec Mozartův, prof. Frant. Němeček, kterýžto výrok prý vyvolal u Koželuha pro všechny časy nepřátelství vůči Mozartovi. Dle údajů Němečkových pravil Koželuh, když bylo v jakési společnosti nově smyčcové kvartetto Haydnovo prováděno, při jednom, ob-

zvláště směle koncipovaném místě Mozartovi: »To bych nebyl tak napsal!«, načež odpověděl Mozart: »Já rovněž ne, ale víte-li proč? Poněvadž bychom ani já, ani vy, nebyli na to přišli! «A od těch dob stal se prý Koželuh jeho nepřitelem.

Připustíme-li, že Koželuh následkem své honosnosti a puntičkářství měl sebe větší mínění o svém významu a že se jej shora zmíněný Mozartův výrok citelně dotkl, nesmíme přehlédnouti tu okolnost, že není mezi umělci ojedinelým zjevem hanlivý úsudek či podobná poznámka, již vyjadřují svoje mínění.

Jak známo, nenadchl se ani uměnilovný císař Josef II. obzvláště pro neobyčejně pestře a hluboce založenou harmonii pro skladby Mozartovy a měl za to, že Mozartovy opery obsahují především příliš polyfonie, naproti čemuž měl pro prostý sloh výtvorů Dittersdorfových daleko větší smysl. Zdá se tudíž, že došlo zvláštním — v podstatě však náhodným pouze zauzlením časových poměrů — k tomu, že byl mezi jinými i Koželuh označován za původce Mozartova přehlížení u dvora, čehož, jak známo, zejména Haydn tak hluboce litoval.

*Opus
detar a
Laba rube
u jpe ungr
na Koželuh
va ng. v. 1800*

Toto mínění bylo tehdy téměř všeobecným, určitě však míněním většiny vídeňských kruhů.

I v době o mnoho pozdější nedostalo se ještě Haydnovi, Mozartovi a Beethovenovi ve Vídni všeobecně a všude slova a jejich díla byla často zatlačována méněcennou hudbou, jež nesnesla přirovnání ani s díly Koželuhovými.

Jak nalézáme ve vzpomínkách Josefa svob. pána ze Spauňu na Frant. Schuberta, nemohl tento pochopiti, že byly za jeho časů ještě Krommerovy symfonie v módě, a jak možno takový brak, jak pravil, provozovati, kdyžte napsal přece Haydn nepřehlednou řadu symfonií. Ve zmíněných vzpomínkách praví se dále: »Když došlo jednou k provozování jedné symfonie od Koželuha a mnozí láli na zastaralou hudbu, rozohnil se (Schubert) v pravém slova smyslu a křičel svým dětským hlasem: »Tato symfonie má více hlavy a paty než celý Krommer, jež přece tak rád hraje....« Ač vystupoval Schubert mocně v zájmu děl Koželuhových v kroužku svých přátel, zdála se jim tato oproti jiným hudebním mistrům staromódními.

I u Beethovena byl Koželuh špatně zapsán.

Dle Thayera psal Beethoven nakladateli Thomsonovi v Londýně, s nímž vyjednával ohledně komponování skotských písní:

»Nabízí-li Vám Koželuh každou píseň s doprovodem po dvou librách šterlinků, přeji Vám k tomu mnoho štěstí, předpokládaje, že v tom naleznete vkus. Vážím si sebe v tomto ohledu jednou tak vysoko, jako pana Koželuha (Miserabilis) a doufám, že máte s dostatek schopností rozlišující, aby se mi dostalo od Vás spravedlnosti.«

Tytéž účinky působily asi i na Mozarta a utvářily jeho smýšlení oproti Koželuhovi, když znamenal, že je dokonalost jeho děl snižována, a naproti tomu význam skladeb Koželuhových zvětšován daleko víc, než zaslouží.

Známo, že Mozart churavěl už před svým příchodem do Prahy k slavnostem korunovačním, že nepřešla jeho chmurná nálada ani vlivem jeho cesty do Prahy, — jak se očekávalo, — a dostavila se po nedlouhém čase jeho smrti.

»Leipziger Zeitung« z 12. prosince 1791 přinesly těmito řádky smuteční zprávu: »Mozart je mrtev. Vrátil se z Prahy churav a scházel od té doby neustále; byl pokládán za vodnatelného a zemřel koncem minulého týdne. Poněvadž jeho tělo po smrti nabotnalo, má se dokonce za to, že byl otráven. Jednou z jeho posledních prací byla prý (po-hřební) smuteční mše, jež byla provedena při jeho exequiu. Nuže, nyní když je mrtvým, uvědomí si asi teprve Vídeňáci, co v něm ztratili. V životě měl velmi častý styk s pletichami, jež tu a tam vskutku vydražďoval svou bytostí »sans souci«. Ani jeho »Figaro«, ani jeho »Don Juan« neměly ve Vídni štěstí. Proto buď klid jeho popeli!«

Tragedie, zosobněná v životě Mozartově, byl boj jeho ideálů proti zastaralému umění, těžký to zápas genia s protivíci se osudy.

To, co se v tomto směru vyčítá Koželuhovi všeobecně, skytá při bližším pozorování nejvýš ráz copare, jenž lpi tvrdošijně na zděděných zásadách uměleckých. Proto také nebyly světla a stíny v životě Koželuhově, jenž zemřel 7. května 1818 ve Vídni, vůbec dosud správně rozvrženy.

JAN LAD. DUSÍK

Jedním z nejosobitějších zjevů v řadě vynikajících starších českých hudebních mistrů jest Jan Lad. Dusík, proslulý v cizině svého času pod uměleckým jménem Jan Ludvík Dussek. Jeho otec, Jan Josef Dusík, narodil se roku 1739 v Mlázovicích u Nové Paky, dostal se r. 1755 jako varhaník do Čáslavě, kdež se asi po třech letech domohl také učitelského místa na tamější škole. Byl v pozoruhodné míře činným v oboru domácí církevní hudby. Některé z jeho dosud oblíbených kostelních písní («Již jsem dost pracoval», «Dokonáno jest» atd.) zjednaly mu zaslouženou a kdysi v našich krajích daleko rozhlášenou pověst církevního komponisty, o níž se zmiňuje i Burney ve svém deníku. Sňatkem s Veronikou Steveti, dcerou čáslavského městského konšela, jež dle Dlabáče hrála zručně na harfu a byla dokonalou manželkou, jakož i svou neúnavnou prací a spořivostí domohl se značného blahobytu a stal se vlastníkem i starodávného domu č. 171 na náměstí čáslavském.

Tam spatřil Jan Lad. Dusík 9. února 1760 světlo světa. V křestní matrice (Tom. č. 6., str. 48) byl chlapec zapsán jménem Václav Jan Dusík. Prvního vyučování ve hře na klavír a pák i na varhany dostalo se mu od otce, jenž poznáv, že má překvapující schopnosti hudební, poslal jej pak jako desetiletého chlapce k dalšímu vyškolení do Jihlavy. Jeho příbuzný P. Ladislav Špinar, regenschori při tamějším chrámu kláštera Minoritského se chlapce vřele ujal poskytuv mu též základních návodů v hudební skladbě. Tu se naskytla talentovanému chlapci též v nejhojnější míře příležitost zdokonaliti se dále ve hře na klavír a na varhany. Na to dán byl do jesuitského semináře v Hoře Kutné, kdež studoval po dvě léta, načež uchýlil se do Prahy, aby studoval na universitě theologii. Ukončiv tato studia, hodlal vstoupiti do cisterciátského kláštera. Nebyl však přijat pro nedosaženou ještě patřičnou dospělost věku, což jej přimělo k dalšímu pobytu v Praze a k rozhodnutí, že se oddá úplně jen hudbě. Jsa obratným pianistou a vynikaje svým uhlazeným vystupováním společenským a všeobecným vzděláním, získal si záhy všeobecné obliby v předních pražských společnostech a v hudebních večírcích tamních zastíňoval leckterého umělce. V tomto ovzduší seznal jej uměnilovný hrabě Männer, který konal tehdy v rak. armádě v Praze svou službu vojenskou jako vyšší dělostřelecký důstojník, a vyzval mladého umělce, aby jej doprovázel do jeho otčiny, do Nizo-

zemí, kamž hodlal tehdy odcestovati. Dusík, jenž choval vřelé přání poznati širší svět a cizí poměry, souhlasil ihned s nabídkou tou a odcestoval s hrabětem do Nizozemí. Když dorazili do města Mecheln, vyvolal tam Dusík svou hrou na varhany takový obdiv, že mu tam bylo okamžitě nabídnuto velmi výnosné místo varhanika, kteréžto také brzo přijal, jakkoli ho byly došly mezitím nejrozmanitější jiné nabídky. Odtud navštěvoval častěji Amsterodam a Haag, pořádával tam koncerty na klavír a to s dokonalými úspěchy. V Haagu vyšly pak jeho první skladby: tři koncerty a dvanáct klavírních sonat. Později se domohl ještě lépe honorovaného místa varhanika, než bylo místo v Mecheln, totiž v Bergen-op-Zoom. Leč toto místo nezastával dlouho. Jeho hluboká umělecká touha po dalším zdokonalení povzbudila jej k tomu, že se záhy se svým dosavadním působištem rozloučil. Odebral se r. 1783 do Hamburku, aby se tam stal žákem v hudební skladbě proslulého Filipa Em. Bacha. Hamburský Bach poznal ihned vynikající vlohy mladistvého umělce a radil mu, aby doplnil své znalosti dalšími studii v cizině a prohloubil je s největší péčí. Dusík odebral se na to nejprve do Berlína kde vzbudil svou skvělou a svéráznou hrou na klavír jakož i na harmonium, nově to tehdy vynalezeném hudebním nástroji, všeobecný obdiv. Odtud odešel do Petrohradu, kde našel mnoho příznivců. Hlavním příznivcem jeho stal se tu kníže Karel Radziwill. Dusík hrál též několikrát před Kateřinou II., jež byla jeho hrou a jeho skladbami vždy nadšena. Leč několik náhod stalo se mu tam osudnými. Objevené spiknutí proti životu carevny přivedlo rozsáhlé pronásledování všech osob podezřelých. Jednoho dne našel Dusík, když se ubíral do carského paláce, kde mělo být pořádáno matinée, náhodou na ulici zlatý pečetní prsten. v němž byl vyryt znak. Zvedl jej, předsevzal si, že oznámí tento nález bezprostředně po matinée policii, navlékl si jej prozatím na prst a podržel jej i při své hře v carském zámku. Při matinée bylo zjištěno, že prsten ten je jedním z prstenů knížete Libatova, jenž náležel mezi původce spiknutí a Dusík byl na to jako spoluvinník zatčen. Jeho zatčení bylo by nejspíše vedlo k jeho vypovězení na Sibiř, kdyby mu nebyl jeho příznivec. kníže Rædziwill, dopomohl k útěku a nebyl jej potom, když šťastně unikl, ihned na své litevské statky dopravil, kdež jej pečlivě až do r. 1786 skrýval. Za této pomoci svého příznivce a osvoboditele podařilo se pak Dusíkovi uprchnouti přes ruskou hranici. Neúnavná a slávychtivá ctízádnost vedla jej především do Paříže. Ve



JAN LAD. DUSÍK

skvělém dvorním a hudebním životě tehdejší Paříže docílil svými koncerty mimořádných úspěchů a nalezl v něm přiměřené prostředí pro svou uměleckou ctížádost. Marie Antoinetta, před níž častěji hrával, vyznamenávala jej často a mimořádně a také úsudky kritiky byly mu co nejpříznivější.

Aby proslavil svoje jméno i v Itálii, odebral se tam na koncertní cestu a navštívil největší italská města. Navštívil tehdy též svého bratra Fr. Josefa Dusíka (nar. 1765 v Čáslavi, zemřel 1816 v Sittichu v Kraňsku), jenž byl kapelníkem v Miláně. Po dvou letech vrátil se opět do Paříže. Zastihl tam však už naprosto jiné poměry než byly za časů, když opouštěl toto město. V ulicích Paříže zadul právě ostrý dech drsné revoluce. Dusík, který byl z dřívějších dob známým oblíbencem dvora a aristokracie, byl nyní záhy poznán a stal se cílem útoků několika náruživých republikánů, kteří náleželi dříve k jeho obdivovatelům. Jeho životu hrozilo vážné nebezpečí, z něhož jej vysvobodilo včasné a úspěšné zakročení mladé dívky, pěvkyně Žofie Corri. Hned se vydal s otcem své záchránkyně Dem. Corriové a jí samou na cestu do Londýna. Když tam dojeli, uzavřel sňatek manželský s Žofií Corriovou. Záhy po jeho příchodu do Londýna vyšla nadšená kritika Dusíkova umění a jeho komposic od Händla, jež mu získala přízeň tamějších dvorních kruhů a přístup k nim, jakož i místo učitele vévodkyně z Yorku. Zde se také naskytlá Dusíkově příležitost navázati bližší styky s Jos. Haydnem, jenž právě meškal tou dobou v Londýně. Dlabač (Lex. sloupec 350) vypráví, že Haydn prohlásil tehdy v Anglii vydaná díla Dusíkova za mistrovská díla a zmiňuje se pak o tom, že napsal Haydn z Londýna otcí Dusíkovu, nejoddanějšímu ctiteli Haydnových hudebních děl, obzvláště jeho církevních skladeb, tento dopis:

„Vážený příteli!

Děkuji Vám srdečně, že Jste si v posledním dopise svému p. synovi zároveň i na mne laskavě vzpomněl; dvojnásob tudíž pronáším Vám zase svoji poklonu za to a ujišťuji Vás, že je mi potěšením říci Vám, že máte syna, jenž je nade vše správným, umravněným a v umění vynikajícím mužem. Miluji ho právě tak, jako Vy, ježto toho úplně zasluhuje. Ušetříte-li mu pak denně své otcovské pozhennání, pak bude vždy šťastným, čehož mu pro jeho veliké nadání ze srdce přeji.

Znamenám se v hluboké úctě Váš upřímný přítel

Josef Haydn.

Londýn, 26. února 1792.“

Životní pout Dusíkova neutvářila se v Anglii pohříchu trvale šťastně. Jeho manželka nebyla proň přiměřenou. Její otec založil v Londýně obchod hudebninami a rytectví not, na čemž se také Dusík celým svým jměním zúčastnil. O celé jmění přišel po zániku řečeného podniku pouze krátce trávšího, jehož zakladatel neměl dostatečných obchodních zkušeností a znalostí. Tyto nehody znechtily Dusíkovi jeho dříve vynikající postavení v Anglii do té míry, že tajně opustil r. 1800 Londýn, aby ušel neutěšeným poměrům, které ho zde již tak nesnesitelně tísnily, že se navždy odloučil od své rodiny a uprchl do Hamburku. Odamtud dostal se za okolností dost značně dobrodružných do úplně odlehle krajiny kamsi při hranicích dánských, kdež prožil plná dvě leta. V této odloučenosti zmocnila se jej nepřekonatelná touha spatřiti opět svou otčinu. Tajným útekem ukončil náhle vztahy k místu pobytu, jež bylo proň před tím nerozlučným a uchýlil se v roce 1802 do Čech. Zavítav do svého rodného města, setrval několik měsíců u svých rodičů. O tehdejším Dusíkově pobytu tam máme dosti podrobné zprávy. Čáslavský bankální úředník Jan Ferd. Opitz zanechal písemné náčrtky, jež vydal v jejich podstatném obsahu Jar. Kamper v »Lumíru« (XXXVIII., str. 219 a násl.). Tyto náčrtý poskytují nám hojně zpráv o tehdejším Dusíkově shledání s rodiči a se svým krajanem Stichem (Punto), proslulým virtuosem na lesní roh, jenž pocházel ze Žehušic, blízké vsi u Čáslavi a s nímž Dusík kdysi v Paříži častěji pořádával koncerty a pro kterého složil Mozart koncert a Beethoven sonatu. Jak zaznamenává Dlabáč, koncertoval Dusík tehdy také v Praze, čímž »dostalo se Praze pro Dusíka nezapomenutelné dne 25. října 1802 neočekávaného potěšení, že slyšela svého někdejšího odchovance hráti.«

Dle rukopisných záznamů Th. Helda (»Nekrolog«) a přímo entusiastického líčení Tomáškova, jenž jinak tolik skrbilil chválou (v jeho známé autobiografii v »Libuši« roku 1845) a který se tehdy nemohl nasytiti nasloucháním Dusíkově umělecké hře a nenalezl dosti slov, aby dostatečně vychválil jeho výrazný profil, byl účinek tehdejších Dusíkových koncertů v Praze neslýchaným, nezapomenutelným. Jeho přednes byl všeobecně chválen jako nejvýše procítěný, jeho technika jako bezvadná, strhující.

Z Prahy odebral se Dusík také do Vídně, kdež rovněž koncertoval a tamější hudební kruhy svou nádhernou hrou na klavír okouzloval.

Vraceje se z Čech do Německa, setkal se pak Dusík v Magdeburku s korunním princem Ludvíkem Ferdinandem pruským, mužem vysoce vzdělaným a hudbě vášnivě oddaným, jenž byl Dusíkovou hrou na klavír do té míry uchvácen, že jej k sobě trvale upoutal. Spohrova autobiografie (vyd. u Wiganda v Cassel-Göttingen 1860) a spisy Varhagena z Ende (smíšené spisy) podávají zprávy o tom, jak důvěrnými a vřelými byly styky obou později tak věrně sprátcených mužů. Dusík neodloučil se od korunního prince ani tehdy, když tento vytáhl do pole. Dle dopisu, jež zaslal Dusík Breitkopfovi a Härtlovi v Lipsku, a jež otiskli jsme dle originálu («Hudeb. Revue» 1816 str. 83) s datem v Altenburku 1. října 1806, píše Dusík o zaslání 4 exemplářů dvou trií, oznamuje zároveň v tomto dopise, že žije společně s korunním princem v poli (u armády knížete Hohenlohe). Ke konci čteme zmínku: »... Ostatně žijte blaze; jakmile bude po první bitvě, budete mezi prvními, již o tom zvědí...« Bouřlivý život Ludvíka Ferdinanda skončil předčasnou smrtí v boji u Saalfeldu, jednoho z následujících dnů (10. října 1806). Náhlá ztráta jeho příznivce dotkla se Dusíka tak bolestně, že z umělce požitkáře stal se pojednou hloubavý zasmušilec.

Vstoupil pak do služeb knížete z Isenburgu. Později došel cíle jeho potulný život v Paříži r. 1808, kdež jako koncertní mistr knížete Talleyranda 20. března 1812 v St. Germain en Laye u Paříže zemřel. Jeho otec přežil jej ještě o několik let a zemřel 24. června 1818.

Dusík byl jemnocitným a originelním skladatelem, veskrze vznešeným a duchaplným uměleckým zjevem. Jako klavírní skladatel otevírá klavírní hudbě nové cesty. Byl protichůdcem bezobsažných a konvencionálních klavírních skladeb a dovedl vdechnouti svým skladatelským výtvorům niternou vřelost, vynalézavost, barvitost a volně plynoucí schopností vyjadřovací takovou pestrost a pohyb hudební stylisace, jako málokterý z jeho vrstevníků. Vlastnosti, jež získaly Dusíkovým klavírním skladbám vynikající místo v tehdejší soudobé klavírní hudbě, a jež také ještě až po naše časy dovedou zájem na těchto pracích upoutat, činí jeho skladby nezapomenutelnými.

Haydn a Mozart byli prvními vzory Dusíkovými. Jeho tři klavírní sonaty, op. 17. Haydnovi věnované prozrazují však už vlastní směr ve volbě hudebních prostředků a obsahují mnoho svérázného vkusu a smyslu zvukového. Jeho další díla — nehledě k těm, jež jsou určena ku cvičebnému studiu — otevírají už mnohem rozsáhlejší obzor. Zvláštní

zmínky zasluhují jeho klavírní sonaty, op. 43, 48, dále op. 70. (Le retour a Paris), op. 77 (L' invocation), klavírní koncerty, op. 8, 14, 26, 29, 40, 50. Potom známá klavírní díla: La consolation, La chasse, Les adieux a m. j.

Z jeho komorních děl hudebních zasluhuje zvláštní zmínky klavírní kvintetto, op. 41, klavírní kvartetto op. 56 a sonata pro klavír a housle, op. 69, tato vzhledem k přílehavému a charakteristickému lidovému zabarvení ve finale. Také jeho koncert pro harfu je význačnou skladbou.

Dusíkova tvůrčí sílajevila se hlavně v jeho klavírních dílech, z nichž byla nejvýraznější mnohokrát vydána a jsou dosud ještě úspěšně hrávána.

Dlabač cituje charakteristiku o Dusíkovi podanou v »Novém časopisném a konverzačním slovníku« (B I, str. 546), kde se praví: »Jako skladatel projevuje velmi mnoho zvláštností, novoty, bohaté vynalézavosti a žáru, jenž je právě také v jeho případné a jemu vlastní velkolepé hře tak markantním« a připomíná k tomu dále sám: »Ony komposice, jež napsal pro kostelní chóry, jsou už jen manuscripty a velká část jich je uchovávána v chrámu sv. panny Barbory v Hoře Kutné, jakož i v děkanském chrámu v Čáslavi.«

Na základě našeho pátrání bylo zjištěno, že nelze dokázat existenci právě zmíněných děl Dusíkových a není ani dosud o Dusíkovi známo, že by byl vůbec nějaké církevní skladby zanechal.

Jedinou věcí, již bylo lze v tomto ohledu zjistiti, je následující zmínka, kterou vyjímáme z »hudebních záznamů«, roč. 1802 str. 9. (vydáno v Linci u Jos. Kastnera, »Univ. Bibl.« pod sign. XI. G 75): »Pan Dussek, jenž požívá právě v Paříži mezi všemi německými umělci největší vážnosti i u širokého publika, napsal též velikou, výbornou mši, jež je prý v držení velikého příznivce umění, knížete Esterhazyho ve Vídni«, jejíž správnost však z nedostatku dalších po ruce jsoucích pramenů dokázati nelze. Pokud alespoň nyní je nám známo, byl Dusík výhradně klavírním skladatelem a zdá se, že mu byl obor hudební skladby církevní cizím. Jak bylo již zprvu podotknuto, zabýval se též skladbou instruktivních hudebních děl, jež se dnes ještě u mnohých paedagogů těší obzvláštní přízni.

Dusík vydal též spolu s Pleyelem, žákem Haydnovým, svého času velmi ceněnou klavírní školu, kteréžto spolutorství mu však způsobilo mnoho mrzutostí tím, že byl nucen svých autorských práv oproti spolupracovníku veřejně hájiti, poněvadž tento potlačil úplně v novém vydání

této školy Dusíkovu účast na tomto díle a snažil se uplatnit pouze svoje jméno jako autora této školy.

Význam Dusíkových klavírních děl tkví v jejich zvláštním, novém slohu. Svérázné rysy, zcela zvláštní splynutí originální obraznosti, plné vynalézavosti, skvělé a brilantní barvitosti i zpěvnosti s duchaplnou harmonií, již Dusík oplýval, dávají jeho klavírním komposicím mnohou příbuznost s díly umělecky s Dusíkem spřízněného Bedřicha Chopina, jenž byl v mnohém směru téměř přímým jeho pokračovatelem.

Svémi velikými sonatami, op. 70 a 77, jakož i svými posledními koncerty pro klavír, jež jsou nejen svérázně v klavírním slohu koncipovány, ale jeví se nám též jako nádherná, osobitá hudební díla, představuje Dusík přechod od důležité klavíristické školy Clementiho a Cramera k novému klavírnímu slohu, jenž vykvetl později v Chopinovi do čarovných květů.

VOJTĚCH JIROVEC

Bývalo druhdy zevšeobecněným zvykem znázorňovati při podobiznách vynikajících osobností v pozadí vždy část krajiny, nebo nějakého, zpodobnělé osoby se týkajícího prostředí, kterýmžto přídatkem tyto byly charakterisovány a poskytuje se tím divákovi určitá direktiva, vmyslíti se do těch zvláštních dob a poměrů, které dávají vypodobněné osobnosti dokonaleji vyniknouti.

Vojtěch Jirovec (nar. v Budějovicích 19. února 1763, zemřel ve Vídni 19. března 1850), vynikající kdysi, nyní už zapomenutá hudební veličina, je takovým portrétem obzvláště živé názornosti; vmyslíme-li se v doby, jež prožil.

V souvislosti se svým současným prostředím poskytuje obsáhlou látku k obohacení našich znalostí o starší hudební kultuře, neboť zřídka kdy stmeleny jsou s některou osobností vzpomínky na rozličné zjevy ze světa uměleckého pro všechny časy v takové míře, jako se jménem Jirovcovým.

Osobní vlastností a nejrůznější příhody, jež zažil, charakteristické právě pro Jirovce, který svou dlouholetou, mnohostrannou uměleckou dráhou neobyčejně veliký obor obsáhl, poskytují lečtceou cennou a poučnou příležitost nahlédnutí do přediva zašlých časů v oboru kultury hudební. Tím poskytují jeho díla jakési vidmo, v němž se zrcadlí ony časové proudy, které působily za jeho dob směrodatně na přerody uměleckého vkusu.

Jirovec, jenž se nedovedl nikdy vyprostiti ze zděděných zvyklostí, slouží jako jeden z protagonistů veškerého jej obklopujícího hudebně dějinného prostředí, za vzor starého, konvenčního zpátečnického směru v hudbě u porovnání k směru pokrokovému.

Jako takový byl a zůstal prototypem v pravém slova smyslu — pravzorem šosáctví a je dnes jaksi měřítkem k rozlišení pomalu už zapomenutých dob, od dob přerodních, epochálních, jež na to následovaly.

On byl — jak praví W. H. Riehl (musikal, Charakterköpfe), pochvaluje při tom prostý a jasný způsob výrazu Jirovcova a pokládaje tento způsob skladby za prospěšný pro šíření všeobecného hudebního vzdělání — posledním, jenž odešel na onen svět z doby, kdy směla být hudba ještě prostou, i když chtěla proniknouti do všech vrstev spole-



VOJTĚCH JIROVEC

čenských — posledním členem z oněch mistrů, kteří, třebaž měli staromódní ráz, byli přece jen božskými šosáky:

On je — dle Riehla — »v hrdé řadě německých (!) hudebních skladatelů pouze velmi malým mistrem, a přece ovládala kdysi jeho díla v Paříži a v Londýně hudební trh — přes to neskláněla se snad cizina před jeho geniem, nýbrž před neodolatelnou mocí lidové německé (!) hudby, jež k nám u něho z větších vzorů zaznívala...«

Rob. Schumann používá jména Jirovcova zároveň jako mezníku k srovnání jeho, jako představitele starých dob v hudbě, s novými hudebními velikány, zejména s jeho velikým protichůdcem Beethovenem a pronáší tuto nanejvýše důmyslnou poznámku, již odvozuje z tohoto stanoviska (ve svém »Denk- und Dicht-Büchlein«): »Mohutnost projevuje se i při boření. Rozřezejte symfonii Jirovcovu a pak Beethovenovu — a pozorujte, co zbude. Kompilatorská díla talentu podobají se domkům z karet, jež se navzájem porážejí, kdežto z děl geniových zbývají ještě po staletích hlavice a sloupy zbořeného chrámu, třebaž bylo spravedливо i skladbu (kompozici) při hudbě značně ceniti...«

Dnes nejsou to už zajisté Jirovcovy symfonie, jež nás zajímají, nýbrž autobiografie, již sám zanechal, jeho vlastní zobrazení, jež nám vypráví mnoho o starých časech a tím na ceně získává, že nám ukazuje ještě kus jeho okolí, pro něž máme zájem. Jirovec zůstane v přechodním období, jež nás vede k velikému trojhvězdi hudebních velikánů, vždy zajímavou kapitolou, která dnes ještě neodolatelně poutá, protože nám živě připomíná ráz jeho současného, pro nás už dávno zaniklého hudebního období.

Jirovec sepsal na přání P. A. Klára, vydavatele známých almanachů »Libuše«, svůj životopis, jenž vyšel r. 1848 ve Vídni v knihtiskařství Mechitaristů, nově r. 1915 ve sbírce, redigované Alfredem Einsteinem: »Lebensläufe deutscher Musiker, von ihnen selbst erzählt« (v Siegelově nakladatelství v Lipsku). Jirovec připojuje k svému životopisu, vzniklém nedlouho před jeho úmrtím, mnoho významných podrobností, jež nám otvírají, jako přídavek k němu na okraj přičiněný, obsáhlou perspektivu zašlých dob.

Vypráví tu mimo jiné o svém setkání se s Mozartem roku 1781. Povzbuzen laskavým přijetím Mozartovým, požádal Jirovec tohoto velikého mistra, aby nahlédl do jeho mladických prací a projevil mu svůj úsudek o nich. Mozart prošel tato díla, pochválil je a slíbil mladému umělci, že dá jednu ze symfonií těch ve svém koncertu provésti. Symfonie byla provedena a došla všeobecné pochvaly. Mozart

uchopil pak mladého umělce za ruku a představil jej obecenstvu v »Mehlgrube« (pozdější kasino), jako autora symfonie. Bylo to první veřejné vystoupení osmnáctiletého Jírovce na dráze umělecké ve Vídni.

Že vzbudilo jeho první vystoupení v hlavním a sídelním městě zájem, dosvědčuje též zpráva o Jírovcovi, otiskovaná v »Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Prag«, roku 1796, kde se doslovně praví: »... Jírovec, mladý umělec, jenž se nerozhodl dosud, jak se zdá, pro určité povolání.*) Čte a hraje na klavír s dokonalou zručností a velmi pěkně na housle. Sluší tu uvést jeho skladby: kvartetta, sonaty a arietty. Tyto mají velmi pěkná themata, dobré provedení a aesthetiku. Od jeho genia lze si zajisté mnoho ještě slibovati...« Zpráva ta připomíná bližší vztahy s předcházejícím uvedením Jírovce Mozartem ve veřejnosti vídeňské.

Vzpomeneme-li si, jak úzce jednotlivá období Mozartova života s Čechami souvisela, že dlíval od r. 1786 častěji v Praze mezi tamními svými přáteli a cítil se v pražských hudebních kruzích jako doma, nalezneme vysvětlení pro kromobyčejný zájem jeho o mladého Jírovce a jeho skladby, jakož i jeho laskavou dobrosrdečnost.

Zakončiv svůj pobyt ve Vídni, přijal Jírovec místo tajemníka u knížete Ruspoliho, jež doprovázel do Itálie. Den před svým odjezdem z Vídně potkal náhodou Mozarta, jemuž se co nejlépe poroučel a když týž od něho slyšel, že půjde do Itálie, řekl mu: »Vy šťastný muži! Ach, jak šťasten bych byl, kdybych mohl odcestovat s vámi! Hleďte, musím tu ještě do hodiny, abych si něco vydělal.«

Když Jírovec se rozhodl, že se zcela věnuje hudbě, opustil místo u knížete Ruspoliho, studoval nějakou dobu v Neapoli u Salý kontrapunkt a odebral se pak ještě do Milána, Janova, Lyonu a konečně do Paříže, aby obohatil a využil svých vědomostí. Po vypuknutí revoluce přesídlil do Londýna, kde ztrávil jeden rok a byl za svoje skladby (sonaty a díla komorní hudby) skvěle honorován. V týž čas byl též Josef Haydn povolán do Londýna. Jírovec očekával s netajenou radostí svého známého, s nímž byl spřátelen již z dob pobytu svého ve Vídni. Po osmiletém pobytu v cizině vrátil se mnoho jazyků ovládající, obratný a světa znalý hudební umělec, jenž ve společnosti Gethově prohlížel pamětihodnosti Říma a za svého pobytů v Brussele v témž domě bydlil, kde Buonaparte a s ním u jednoho stolu stolovával, přes Berlín, Drážďany, Prahu

* Jírovec studoval práva.

a svoje rodiště Budějovice do Vídně. Tam obdržel u c. k. hlavní armády místo koncipisty, dostal se k hlavní armádě na Rýn, kde po čase požádal o svoje sprostění a vrátil se do Vídně. Nastoupil tu pak místo kapelníka u dvorního divadla.

Od té doby rozvinul Jirovec úžasnou uměleckou činnost ve všech oborech skladby hudební a bral na všech jej obklopujících uměleckých směrech nejživější podíl. Tak čteme ve zprávě mladého Chopina, jenž jako devítiletý hrál veřejně (24. února 1818 ve Varšavě) Jirovcův klavírní koncert, o prvním vystoupení téhož ve Vídni 18. srpna 1829 v »Kärnthner-Theater«: »Vím, že jsem se líbil dámám i hudebníkům, Jirovec, jenž seděl vedle Celinského, ztropil veliký hluk a volal »Bravo!«, pokud mu hlas stačil.« Pro Jirovcův široký obzor v uměleckých věcech je příznačnou, o sobě snad ne tak důležitá okolnost, jako překvapující tehdejšími poměry, že totiž zcela přešel při svém pobytu v Praze zde tehdy zející propast v hudebních kruzích, jež je dělila na dva protivné, navzájem ostře oddělené umělecké tábory. Bodrá, stará Praha a její, Mozartovi věrně a srdečně oddané hudební kruhy, byly po několik desetiletí v zajištění pražského triumvirátu, výtvoři Mozartovými nadšeného: Dionys Weber (1766—1842), J. Vitásek (1771—1839) a Tomášek (1774—1850) byli v popředí, jako nejhledanější autority.

Tyto kruhy a česká šlechta, tomuto uměleckému směru oddaná, zahrotily pražský hudební život k zvláštnímu setrávání ve ztrnulém hudebním konservatismu, jehož ohlasy vlekly se až hluboko do let padesátých minulého století. Se zmíněnými zástupci pražského hudebního světa vázalo Jirovce věrné přátelství.

Možno tedy označit za známku umělecké všestrannosti, jestliže navštívil Jirovec, jenž náležel mezi obzvláště vážené přátele pražského Mozartovství r. 1846, hudební ústav Josefa Proksche,* jenž stál v příkré protivě k zmíněnému uměleckému směru a jenž byl průkopníkem pěstění a porozumění díla Beethovenova a nových směrů v hudbě, jež opověděl v roce tomto právě též do Prahy přišedší Hector Berlioz. Byl to tehdy pro přesvědčeného Mozartovce, jenž nad to pokládán byl všeobecně za copaře, neslýchaný krok. Stejně příznačným je pro všestrannost činnosti konservativního Jirovce, že složil několik písní na

* Jahresbericht der Jos. Proksch-schen Musikanstalt für das Jahr 1846.

české texty a vydal je ve sbírce českých zpěvů, kterou redigoval Frant. Škroup pod názvem »Věvec« (Tichý život, Hodiny, Nepovím, Slávský zpěv, Česká země), vydané r. 1843.

Výčet četných děl Jirovcových podali jsme na jiném místě, zde budíž pouze připomenuto, že byly jeho skladby kdysi neobyčejně rozšířeny a to i v našich zemích. Zkušenost učí, že mění se časem umělecký vkus a sklon, že co měla předchozí minulost za časové a povznášející, mají následující období za zastaralé. Jirovcovým církevním skladbám, jež bylo lze i s nejskrovnějšími silami všude, též na venkově dobře prováděti, byla kdysi pro jejich zpěvnost dávana přednost třeba před mnohými díly větších mistrů. Rovněž byla mnohá z jeho komorních děl kdysi velmi oblíbena a vyhledávána. Ve Smetanových vzpomínkách z jeho života se dovidáme, že byla v jeho otcovském domě za jeho dětství Jirovcova domácí hudba pěstěna a že býval Smetana při tom též účastníkem. Jirovcovy zpevhry, jež působily kdysi tisícům posluchačů vítaný požitek a z nichž byla působivá zpevhra »Oční lékař« do češtiny přeložena a tvořila po leta oblíbené číslo repertoaru našeho jeviště, byly všude po celá desetiletí nesčetněkráté prováděny. Všechny tyto zkazky zdají se nám dnes ovšem už podivnými a téměř neuvěřitelnými. Podivuhodnou je Jirovcova chuť k tvoření, jež se nezmensila až do jeho pozdního stáří. Ještě v 84. roku věku svého složil svou devatenáctou mši, ježž poslední díl psal za hřmění děl při ostřelování Vídně v posledních dnech říjnové revoluce.

Zmínky Ed. Hanslicka »Aus meinen Leben« (str. 83) vyznívají zvláště vřele o Jirovcovi: »... Těšilo mne, že jsem poznal ctihodného muže, jenž byl ještě přítelem Mozartovým a Haydnovým a jehož opery a balety po desetiletí jak v Německu, tak v Itálii kvetly. Jeho nejpopulárnější opery byly »Agnes Sorel« a »Der Augenarzt« ... Zůstane mi pohnutá vzpomínka, že jsem tuto milou osobnost z předešlého století ještě poznal. S jakou vroucností jsem se uchopil vrásčité ruky muže, jenž se s Haydnem a Mozartem přátelsky stýkal, s Goethem prohlížel okolí Říma, a za francouzské revoluce byl miláčkem svého souseda při stole »kapitána« Buonaparte!«

Podzim života staříckého Jirovce, bezdětného a chudického starce, utvářel se velmi neutěšeně. Proto je bolestnou vzpomínka vídeňského listu »Wanderer« z 19. února 1850 o Jirovcovi, v níž se praví: »Kéž by vznikla nějakým způ-

sobem myšlenka něčím přispěti, aby byla hořkost posledních chvil tohoto dosti nespravedlivě v zapomenutí upadnuvšího skladatele zmírněna, jemuž umělecký svět děkuje výtvary, jako jsou »Der Augenarzt« a »Agnes Sorel«. Tyto už samy zavazují přátele umění, aby projevíli ctihodnému někdejšímu dvornímu kapelníkovi Jirovcovi vděčnou vzpomínku.«

Rovněž příznačným je dopis Hanslickův W. A. Ambrosovi, v »Neue Freie Presse« 7. srpna 1905 úplně otištěný, v němž se onen velmi podívuje, jak vysokého věku se dožil Jirovec a vzpomíná s velikou vroucností a uznáním na tuto starou uměleckou »zboženinu«.

Saxa loquuntur. Tyto trosky mohou dnes ještě mnohé říci. V pravdě nejsou to pouze trosky samy o sobě, leč jejich někdejší celé okolí, jež nám dávají možnost přehlédnouti mnohé ze zašlých dávných časů a v pozadí dávají nahlédnouti hluboko až do Mozartových dob.

ANTONÍN REICHA

Antonín Reicha narodil se v Praze dne 27. ledna 1770 a čítal sotva 10 měsíců, když ztratil svého otce, o němž nejsme nijak zpraveni. Matka se na to brzy znovu vydala a otčím se o výchovu chlapce ani dost málo nestaral. Chlapec však sám vlastním poznáním postřehl, že je u výchově zanedbán. Toto poznání bylo příčinou, že, dospěv 11. roku svého věku, prchl z domu od matky, ježto se obával, že by mu bránila v dosažení většího vzdělání. V dychtivosti své po získání velkých vědomostí a opatřen jen přeskrvnou hotovostí, vloudil se jednoho dne do poštovského vozu, který jel do Klatov, a tak podařilo se mu, že, nepozorován mezi spolucestujícími, dostal se až k cíli své cesty — do Klatov.

V Klatovech měl totiž mladý dychtivec děda se strany otcovské, u kterého doufal nabýti vědomostí, po nichž mysl jeho prahla. U děda svého se tu však dlouho nezdržel. Dospěl záhy k názoru, že na tomto místě by nedošel uschopnění takového, jakého ku splnění tužeb jeho, bujnou obrazotvorností vysněných, žádoucnou bylo. Prosil tedy děda, by jej poslal k Josefu Reichovi (nar. v Praze r. 1746), strýci to našeho horlivého snaživce, virtuosu na violoncello, který tehda byl ve službách hraběte Wallersteina ve Švábsku, a jenž již v té době těšil se daleko široko zasloužené pověsti. Tento strýc jeho byl bezdětek. Pojal za manželku Francouzsku, rozenou z Met, která nemluvila leč francouzsky, což přinutilo mladého Reichu, znajícího dosud jen svou mateřštinu, učiti se současně najednou dvěma jazykům mu neznámým a navzájem mezi sebou a též od jeho mateřštiny se různícím, t. j. francouzštině a němčině. Vtipný hoch však za nějaký čas dosáhl toho, že i v těchto jazycích s velkou hbitostí mluvíti se naučil. Strýcem i tetou byl milován, jako by byl jejich dítě.

U strýce začal se učiti hudbě. Dal se do učení na housle. piano a hlavně na flétnu. Když cvičením — s počátku velmi svízelným — přivykl, zaměstnával se rád hudbou, cvičil bez ustání od rána do večera, až bylo často jej nutiti, by si odpočinul. K úplnému rozvinutí schopností, jimiž ho příroda hojně obdařila, přispěla náhoda.

Když Maxmilian, bratr císaře Josefa II., stal se kurfirstem v Kolíně nad Rýnem, tu v roce 1787 povolal k sobě do Bonnu Josefa Reichu a učinil jej ředitelem své domácí kapely a později i kapely divadelní. Členem kapely posléze



ANTONÍN REICHA

uvedené byl v dobu tu též Beethoven, jako violista. Tehda také obdržel místo v orchestru kurfiřtské kapely i náš Ant. Reicha. Týž, nacházej se nyní denně v ovzduší, kde provozovala se dobrá hudba, byl zaujat živou touhou, aby mohl tvořiti sám krásnou hudbu. To rozhodlo o jeho příštím povolání. Podivno, že strýc, jinak synovci zcela nakloněný, neposkytl mu ve směru tom žádné pomoci, takže týž byl nucen potřebný návod ku skladbě jinak sám si zjednati. Strýc — patrně z revnivosti — nepřál tomu, aby synovec jeho stal se skladatelem. Leč podnikavý synovec opatřil si tajně knihy, které pokládal za vhodné, aby ho do skladby hudební zasvětily, a které ve dne skrýval a jen v noci v nich badal. Když prostudoval pojednání německých theoretiků a probral četná díla Haydna a Mozarta, napsal 17letý Ant. Reicha první svou symfonii pro velký orchestr. Docílil i toho, že dílo toto, jakož i několik arií, jež složil pro znamenitého tenora, kterého kurfirst právě angažoval, byly veřejně provozovány, a to s úspěchem. Povzbuzen tím, pokračoval v dalších svých studiích, a tu již se svolením svého strýce, který mezitím se s tím sprátelil. Navštěvoval pak pilně, aby své vědění rozšiřoval, přednášky na universitě v Bonnu, kdež kurfirstem dosazení byli znamenití učenci a tu zasvětil Reicha všecek prázdný čas vědám abstraktním a ustal od dalšího skládání. Filosofii Kantově a algebře byl — jak později sám říkal — z velké části povinen za to, že mu daly ducha analytického a světla, jež tím si získal ve svém umění.

Až do té doby žil Reicha šťastně, když tu pojednou vypukla revoluce francouzská, která změnila další jeho osud. Roku 1794 vtrhla totiž vojska francouzská do kurfirstství porýnského. Dvůr se rozptýlil a ti, kteří u dvora měli zaměstnání a úřady, ztratili je. Josef Reicha naléhal na synovce, aby opustil Bonn, by — jak řekl — nenechal se tu porušiti principy revolucionářskými. Tento poslechl a odešel do Hamburku, kde zůstal po pět roků. Zde zůstaven číre sám sobě, bez přátel, bez každé rady a pomoci, nenalézal jiného rozptýlení než ve svých studiích, jimž věnoval veškerý čas, jež nebylo mu použiti ku dávání hodin ve skladbě, hře na piano aneb ku komponování, čímž si tam výživu opatroval. V osamělosti své pohroužil se u vážné přemýšlení o kompozici hudební, o její vlastní podstatě, jakož i o způsobu, jak má jí býti vyučováno. Mimo to zabýval se nyní pilně komponováním.

Kolem r. 1800 přesídlil z Hamburku do Paříže, kde se přičiňoval, aby tu jeho skladby byly provozovány, aby tak

jeho jméno stalo se známým a tím proklestil si dráhu k své budoucnosti, leč s výsledkem celkem nevalným.

Ani doporučení Grétryho mu mnoho nepříspělo. Unaven, však nikoliv zmalomyslněn nad dosavadními nezdary, rozhodl se roku 1802 ztráviti několik let ve Vídni, aby tu u Haydna nalezl v mnohém poučení a rady.

Haydn přilnul k Reichovi trvalým přátelstvím a seznámil jej s čelnými osobami tehdejších vídeňských kruhů hudebních. — Reicha sešel se zde opět se svým dávným soudruhem a přítelem z Bonnu — Beethovenem. Ve Vídni pobyl celých šest let a složil tu přes 50 děl, mezi nimi sbírku 36 fug pro piano, kterou věnoval Haydnovi. Zde ho také došla výzva králeviče pruského Ludvíka Ferdinanda, aby přijal u něho místo učitele komposice, které však nepřijal.)

Teprve když censura vídeňská zapověděla provozování jeho kantáty, složené na Bürgerovu »Lenore«, shledávajíc báseň tuto závadnou, odebral se do Lipska, aby tam dílo to provedeno bylo. Leč provedení této kantáty i zde bylo nenadále znemožněno vpádem vítězného vojska francouzského, když bitva u Jeny byla pro Prusy ztracena. Reicha pobyl v Lipsku čtyři měsíce a napsal tam několik větších prací svých: jednu vážnou operu, oratorium, rekviem a 6 velkých kvintet smyčcových. Díla ta byla v Lipsku dávana a zjednala mu v tamních kruzích hudebních zvučnou pověst. Po utichnutí bouře válečné vrátil se zas do Vídne.

Roku 1808, když Rakousko bylo ohroženo válkou s Francií a soudilo se, že okolí Vídne stane se jevištěm válečným, vrátil se Reicha zpět do Paříže. Odtud se již více nevzdálil a Francie stala se mu druhou vlastí. Mezi prvními, kteří po příchodu jeho mu zde půdu urovnávali, byl Adam, tehdy senior profesorů konservatoře pařížské. Roku 1809, když ve Francii zakotvilo velké mínění o škole německé v dílech Haydna, Mozarta a Beethovena, zejména v jich komorních skladbách, tak skvěle se osvědčivší, tu u chovanců starších ročníků pařížské konservatoře vzplanula dychtivost započítí znovu studia nauk o skladbě a to u učitele, který by důkladně znal tradici této školy. Tímto hnutím obrácena byla záhy pozornost všech na Reichu. Žádali Reichu, aby je vyučoval. Reicha dovedl jim učební látku tak podati, že učeliví žáci jeho nemohli se ani dočkatí příští lekce. Počet žáků, mezi nimiž byli někteří již slavení mistři, stále rostl. Sám Rode a Baillet byli zvědaví seznati novou školu skladby a oba uznali záslužnou a vynikající metodu Reichovu

* Místo to byla pak nabídnuto Janu Lad. Dusíkovi, který je přijal.

a pověst o učení Reichově rozšířila se záhy ve všech zemích.

Mimo hluboké a důmyslné výklady o zákonech kompozice seznámil Reicha své odchované i s bohatějším užíváním nástrojů dechových v hudbě, než dělo se před ním, hlavně flétny, hoboje, klarinetu, horny a pozounu.*)

Kombinacemi novými povaze oněch dechových nástrojů užitými ve svých prvých 6 kvintetech pro zmíněné nástroje a postupně od nejlepších umělců provedených, vzbudil Reicha takový rozruch, že počet těchto kvintet dovršil na 24, která pak uveřejněna byla tiskem ve 4 svazcích. Řečená kvinteta považována byla za díla vrcholná, hodná závoditi s podobnými díly Haydnovými, Mozartovými a Beethovenovými.

Skladby tyto otevřely autorovi brány konservatoře pařížské, kam vstoupil r. 1818 jakožto profesor kontrapunktu, zaujav tu místo po Méhulovi. Jeho činnost jako vědce, theoretika a paedagoga založila jeho pravý význam v dějinách hudby.

První jeho spis, vydaný r. 1814, bylo pojednání »Traité de Mélodie etc.« o vztazích melodie k harmonii, v němž duchaplně vysvětluje, jak hudební myšlenky se formulují, rozvinují a váží jedna ke druhé a přicházejí ku analýsě periodiky hudební, vyvozuje tuto analogií s gramatikální. Spis ten vzbudil zářlivost v Itálii, která, zvyklá odedávna považovati theorii hudby za svou doménu, netajila se ne- libostí nad tím, že cizinec načrtl způsobem zrovna tak určitým jako úplným pravidla skladby melodické. Další theoretické dílo Reichovo je »Le Cours de Composition musicale etc.«, pojednání o praktické harmonii a odůvodnění téže. Jednoduchý a jasný výklad Reichův o formaci

* Reicha napsal též, maje zálibu v hledání nových efektů harmonických, svá krásná adagia pro anglický roh s průvodem flétny, klarinetu, horny a pozounu a z podnětu toho sloužil oktett, vlastně dvě kvartetta: jedno do G-dur pro smyčcové nástroje a druhé do E-moll pro dechové, avšak tak, aby tvořily jeden celek. Mimo to napsal četné skladby pro 3 horny. Tvůrčí obrazotvornost Reichova měla sklon vynalézati kombinace tónové, překvapující svou novostí o rozmanitostí. Tvůrčivému a hloubavému duchu jeho bylo blahým pocitem zvítěziti tu nad obtížemi, jež nejednou sobě nakupil, hledaje pro chtěný výraz případné efekty harmonické. Reicha složil přes 100 děl. Nejvýznačnější kromě těch, o nichž se stala již zmínka, jsou 4 zpěvohry, Te deum (na slova francouzská) pro dva sbory o 12 a 6 hlasůh se 4 hlasy recitujícími s průvodem varhan, 12 trií pro 2 horny a cello, různé kantáty a skladby komorní a kostelní. Výčet u Dlabace (II.—569) jest neúplný; Wurzbach (Künstl. Lex., 25. díl. str. 159.) uvádí je podrobněji.

a příbuznosti akordů, o přesném vymezení spojů jejich, dále o chromaticitě a instrumentaci, vzbudil všady pozornost.

Pokračováním zmíněného díla jest další proslulý spis Reichův: »Traité de haute Composition musicale«, pojednání o vysoké skladbě hudební, zabývající se různými způsoby kontrapunktu a kanonu, fug starých a novověkých, vokálních a instrumentálních, dvojnásobných sborů, dále hudbou instrumentální chrámovou a světskou, zejména divadelní, pak symfonickou a komorní.

Dílo to vyšlo roku 1824 a jest význačno tím, že Reicha v něm dokazuje, jak málo jest odůvodněna úzkostlivá citlivost některých puristů, že však nicméně není dovoleno vše a zajímavo tím, jak uvádí se tu pravidla a přísné zákony starého učení v soulad s potřebami nové doby. Jaksi ku doplnění uvedených studií vydal ještě v roce 1833 spis: »L'Art du Compositeur dramatique«, který obsahuje stručný nástin pravidel o prosodii, poesii a výklad různých genrů, používaných v hudbě dramatické.

Theoretická díla Reichova, nová svou formou i obsahem, byla přeložena do různých jazyků*) a pojistila mu navždy přední místo mezi učiteli skladby hudební. Ovšem velkých služeb prokázal Reicha jako paedagog hudbě ve Francii. Nesčetní žáci vdělili rozkvět svého talentu blahodárnému živu učení Reichova. Reicha, zachovávaje prvotní ráz myšlenky, cit, barvitost, žáka neopravoval, leč co bylo nesprávné, nevymyšlel, leč co bylo zbytečné. Rád sděloval své vědomosti, aby vzdělával mladé, chápavé druhy. Bystrost jeho rozhledu rozpoznala hned druh talentu, vlastní každému žáku. Rossini, který plně oceňoval tyto zásluhy, vždy ty, kdož ho prosili, aby jim udělil radu ve volbě profesora harmonie, odkazoval na Reichu.

Reicha, ač vysoce všady ceněn byl po celé Paříži jako nejlepší theoretik a didaktik hudební (roku 1829 obdržel občanství francouzské a roku 1831 byl dekorován řádem čestné legie), nemohl dosáti cíle svých snah — státi se členem Akademie. Byl příliš — a to vším právem — ctižádostiv, než aby se sám byl o to nějak přičiňoval.

Jest pěkným rysem povahy žáka jeho, Jiřího Onslova, který kdykoli se o sestavení listiny kandidátů na členství Akademie jednalo, pokaždé odepřel formálně vstoupiti v konkurenci s Reichou. Svým sebezapíravým chováním

* Tak na př. spis Reichův o vyšší hudební skladbě přeložil Černý a vydal r. 1834 ve Vídni pod názvem »Lehrbuch der musik. Composition«.

způsobil si Reicha, že k volbě jeho za člena Akademie došlo teprve v r. 1835, kdy vstoupil do sekce hudební na místo Boieldieua. Vyznamenáním tím splněno bylo toužebné přání jeho, aniž však byla jím zatlačena jeho činnost další. Připravoval se naopak k novým pracím a hotovil se přinést článek *Contra-point à l'Encyclopédie des Gens du Monde*, když si při návratu ze sezení v Akademii přivodil nachlazení, které mělo v zápětí zánět plic. V několika dnech podlehl tomuto onemocnění; zemřel 28. května 1836 v 66. roce věku svého. Pohřben byl dne 1. června 1836 v kostele sv. Rocha za veliké účasti všech notabilit pařížského hudebního a uměleckého světa, nedaleko hrobu Grétryho a Boieldieua.

Čtitelé, kolegové a žáci Reichovi postavili společným nákladem na hrob jeho krásný pomník, ozdobený bustou mistrovou z ruky sochaře Molchnehta, zhotovený dle náčrtu architekta Thiolleta, nesoucí nadpis: »Antoine Joseph Reicha, Profess. de contra-point au conservatoire de Musique, membre de l'institut et de la lég. d'honneur né à Prague le 27 Fevrier 1770, decédé à Paris le 28, Mai 1836.«*)

Žák Reichův, J. A. Delaire, který nedlouho po smrti mistrově vydal vzpomínky své na Reichu**) končí svoje paměti: »Žádný hudebník vyškolený a snaživý, ať patří ku kterémukoli národu, nezapomene, že jest povinen Reichovi za požitek; dobře rozuměti souboru nauky hudební. Jeho četní přátelé budou v něm postrádati člověka spravedlivého, přítele pravdy, nepřítele nadutosti, pedantismu scholastického, hledajícího více užitečnost než slávu, a ne-skrývajícího nikomu svůj vynález, o němž soudil, že jest užitečný všem.«

Berlioz ve svých memoirech vypráví o Reichovi, svém učiteli (mimo Lesueura): »Reicha vykládal nauku o kontrapunktu s neobyčejnou jasností; stručně, výstižně a několika slovy naučil mnoho. Neopomenul ovšem, jako většina učitelů, připojiti výklad pravidel a doporučení jich nejpřesnější dodržování. Reicha nebyl ani empirik ani nepřítel novot; věřil v pokrok v určitých druzích umění a úcta jeho k prvním mistrům harmonie neustoupila slepému jich uctívání. Odtud také vzal původ svůj rozpor, jenž trval mezi ním a Cherubim. Reicha zakládal si neobyčejně na svých matemati-

* Vyobrazení celého pomníku přinesla Rodinná Kronika roku 1863 na str. 67.

** Notice sur Reicha musicien compositeur et theoriste« vyd. v Paříži roku 1837.

ckých vědomostech a říkával, že »tomuto studiu děkuje
úplné ovládní svých myšlenek; matematika naučila ho
fantasii držeti v mezích, jež dříve ho strhovala. Jinak byl
Reicha lhostejný jak ke chvalozpěvům, tak i k hanobení
své skladatelské činnosti, takže se zdálo, jakoby mu ležely
na srdci jediné úspěchy jeho žáků, jichž vzdělání mu na
konservatoři bylo svěřeno.«

DOSLOV.

Končíme svoji obchůzku. Prodlili jsme u uměleckých postav, z našich krajů druhdy vyšlých, jen těch nejčelnějších, pro vývoj a rozkvět současné hudební kultury nejrázovitějších a došli jsme až za okraj obratu 18. a 19. věku. Ponechali jsme stranou některé další namnoze i pozoruhodné pro nás zjevy, poněvadž jejich portréty žádají jiného zarámování, aby byl zřejmý způsob dobového prostředí, z něhož vyrostly. Díla starých českých mistrů vzniklá v rámci časových pásem zde sledovaných, pojí totiž některé společné znaky, z nichž vyzírají soudobé ideové směry a tím genetické linie; jak se vyvíjelo naše umění hudební od doby pobělohorské až téměř do první poloviny 19. věku. Zachovalé odkazy ty nasvědčují zmíněnými znaky svými tomu, že jich tvůrci ulpěli namnoze na tradicích domácích, pro tvorbu jejich předchůdců směrodatných a tím si uchovali určitý druh vzájemného poměru mezi jejich vlastní invencí a duchem skladeb, v současné době vůbec běžných, kterýmž staří čeští hudební mistři stojí opodál soudobé hudby mimočeské. S tímto rázem setkáváme se také i u oněch tvůrčích duchů, kdo byli poměry upoutáni k cizině. Řečenou tradičností bylo na dlouho uchováno jádro vlastního psychologického podložení a cítění někdejších tvůrčích duchů těch před podlehnutím cizím vlivům a proto zůstalo v jejich výrazových projevech tolik osobitě ryzosti. Všichni tito pracovníci měli českou hudbu v krvi, byli syny rodné půdy a proto tvoří součást rodokmenu české hudby. Nelze je z okruhu staré české hudby vylučovati, byť i převážná část práce jich, vklíněné do unášivého proudu ciziny našemu zraku někdy unikala. Mysl těchto pracovníků svým životem v cizině izolovaných, jejichž první výchova hudební se dala dle metodiky druhdy u nás obecně běžné, dotýkala se okrajů

naší domoviny ještě více, než dnes tušíme. Stíny dávných dob jen zamžily vztahy mezi tím, co vykonali v oboru svého umění k dalšímu domorodému vývoji jeho do rozhraní 18. a 19. věku svou obsáhlou prací pro ty, kdož byli s nimi a kdo přišli po nich. Věk 18. značí pro naši hudbu rodné dědictví, jež přešlo na pokolení pozdější těžící z díla starých českých mistrů, nad jehož bohatstvím užasneme, když si plně uvědomíme obsah a rozsah tohoto velkého odkazu.

31. října 1967

18. října 1968

15. září 1969

OBSAH

Předmluva	5-6
Kapitola úvodní	7-12

I.

1679	Jan Dismas Zelenka	1745	} <i>Handwritten notes</i>	15-18
84	Bohuslav Černohorský	42		19-22
99	Jan Zach	43		23-25
1704	František Tuma	44		26-28
16	Josef Seger	82		29-31
32	František X. Brixi	71	32-36	

II.

447 - 57	Jan Václav Stamic		} <i>Handwritten notes</i>	39-47
	Jiří Benda	1722 - 95		48-56
437 - 81	Josef Mysliveček			57-63
	Jan Vaňhal	1722 - 1813		64-69
144 - 1804 ₅	Václav Pichl			70-76
	Leopold Koželuh	1752 - 1818		77-84
460 - 1812	Jan Lad. Dusík			85-93
	Vojtěch Jirovec	1768 - 1850		94-101
470 - 1836	Antonín Reicha		102-110	
	Doslov		110-111	

