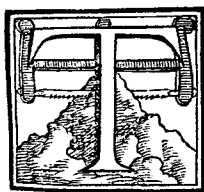


3 HUDBA NA MORAVĚ V 17. A 18. STOLETÍ



Prve od 17. století se mohou dějiny hudby na Moravě opřít o vydatnější pramennou základnu. Bylo to století rozvoje barokního stylu, jehož hlavní rys je často nepřesně spatřován v umění kontrapunktu a fugy. Ve skutečnosti průkopníci barokního stylu v Itálii zpočátku programově odmítli kontrapunkt, který v jejich očích ztělesňovala polyfonie renesanční epochy a proto nazvali kontrapunktické skladby starým stylem (*stile antico*). Jejich úsilí bylo zaměřeno na vytvoření hudby, která by především věrně vystihovala obsah básnického textu. Tyto možnosti poskytovala melodie doprovázená akordy a nerušená pohybem jiných melodických hlasů. Tento styl pak nazvali novým (*stile nuovo*). Nový styl umožnil vznik opery a rozvoj instrumentální hudby.

Čestné místo však si kontrapunkt nadále udržel v chrámové hudbě. Měl totiž dvě vlastnosti, které byly v této oblasti zvláště ceněny: návaznost na tradici a objektivitu. Tradice si církev vždy vysoce vážila a přísná pravidla kontrapunktu byla hudební obdobou závazných a neměnných článků víry. Z těchto důvodů byl kontrapunkt zvláště v katolické chrámové hudbě ve všech dobách chován v úctě. I když chrámová hudba přijala vymoženosti nového stylu za své, oceňovala u skladatelů vždy jejich kontrapunktickou dovednost.

Chrámová hudba přijala ochotně výrazové a umělecké podněty nového stylu přes to, že se zrodily ve světském prostředí, i přes to, že ji za to někteří papežové a představení duchovních řádů občas kritizovali. Chrámová hudba zůstávala až do konce 18. století hlavním a nejrozšířenějším druhem umělecké hudby. V českých zemích to po bitvě na Bílé Hoře platilo dvojnásob, protože na okázalé náboženské projevy v životě jednotlivce

i celé společnosti byl kladen zvláštní důraz. Chrámová hudba představovala až do poloviny 18. století jedinou oblast umělecké hudby, která byla dostupná každému člověku. Z těchto důvodů je zcela přirozené, že dějiny hudby na Moravě v 17. a po větší část 18. století jsou na prvním místě dějinami chrámové hudby. Na rozdíl od předchozí doby šlo však až na výjimky o hudbu, ve které byl zpěv doprovázen hudebními nástroji. Tato hudba, nazývaná figurální (*musica figuralis*), postupně vytěsnila až na nejzazší možnou mez tradiční jednohlasý, tehdy ještě většinou nedoprovázený gregoriánský chorál (*musica chorālis*) i starou nedoprovázenou polyfonii.

Úzké soužití chrámové hudby s hudbou světskou se postupem doby utužovalo. Zvláště patrné to bylo na počátku 18. století, kdy se barokní styl začal pozvolna měnit ve styl předklasický. Roli katalyzátoru v tomto procesu sehrál hudební styl italské opery konce 17. a začátku 18. století, který je obecně, byť zjednodušeně nazýván neapolský. Morava se s ním seznámila na konci dvacátých let, a hlavně v třicátých letech, kdy sem pronikla italská opera a oratorium. Neapolský styl byl založen na melodii, podložené lapidárně jednoduchou harmonií. Volné, fantazijní formy barokní hudby začaly získávat pevnější obrysy: zaokrouhlenost, pravidelnost, symetrii a gradaci s jasně rozpoznatelnými tematy nebo motivy. Na podobnosti nebo kontrastu motivů, na jejich rozvíjení a obměnách bylo později vybudováno hudební myšlení klasicismu. Tak jako baroko vyústilo do opery, klasicismus vyvrcholil v instrumentální sonátě a symfonii. Avšak i tento vývoj se promítal do chrámové tvorby, kde ovlivnil zejména způsob zhudebňování textu. Nejen veršované, ale i liturgické texty v próze se musely podřizovat hudební větě, stavěné ze symetrických dvou- a čtyřtaktů, recitativ a kolorатурní árie zdomácněly i na chrámových kůrech.

3.1 Počátky hudebního baroka v první polovině 17. století

Počátky hudebního baroka na Moravě spadají do prvních desetiletí 17. století před Bílou Horou a do doby třicetileté války, kterou na Moravě definitivně ukončil až odchod Švédů z Olomouce roku 1650. V té době vystřídal relativní náboženskou toleranci stavovského státu bezohledná, politicky motivovaná náboženská nesnášenlivost absolutního vládce. Politickónáboženské zvraty a válečné pohromy, jakými bylo např. vypálení Kroměříže švédským vojskem roku 1643, okupace Olomouce Švédy v letech 1642–1650, obléhání Brna roku 1645 a další, měly za následek zkázu mnoha památek důležitých nejen pro hudbu 17. století, ale ještě více pro hudbu předcházející doby. Z těchto důvodů je pramenů k hudbě na Moravě z první poloviny 17. století poměrně málo a historik se často musí spokojit jen se zprávami o nich. Při tom je zvláštní, že Morava nezůstala ani během válečných útrap izolována od hudebního dění v ostatní Evropě, zvláště v Itálii. Nové umělecké podněty sem přinášeli jednak církevní hodnostáři a duchovní řády, jednak šlechtici, kteří podnikali studijní cesty do západní Evropy nebo studovali na univerzitách v zahraničí. K radikální izolaci Moravy od protestantského světa došlo až po třicetileté válce.

Náboženská situace po Bílé Hoře nebyla ještě dlouho jednoznačná a na Moravě zůstávalo po celé 17. století mnoho tajných nebo některými vrchnostmi trpěných nekatolíků. Ještě roku 1650 vyzval olomoucký biskup arcivévoda Leopold Vilém faráře, aby prostřednictvím děkanů oznámili jména, postavení a místa působení hejtmanů, správců, písařů a jiných úředníků na zámcích a panstvích, jakož i školních rektorů, kteří odrazují lid a poddané od katolické víry. Jezuitské anály přinášely každoročně zprávy o počtu obrácených nekatolíků v padesátých letech na Valašsku, v šedesátých letech na Šternbersku a Rýmařovsku, v sedmdesátých letech na Opavsku a Krnovsku. Rekatolizace byla často prováděna tak nevybíravými způsoby, že o upřímnosti těchto konverzí lze mít vážné pochyby. Na druhé straně je třeba

si uvědomit, že vrchnosti nebyly ani před Bílou Horou tolerantní k víře svých poddaných a že k změnám vyznání docházelo téměř při každé změně vrchnosti. Teprve druhá polovina 17. století přinesla přes turecké ohrožení a mory určité uklidnění po stránce politické a hospodářské, které se příznivě odrazilo i v kulturní oblasti.

Konfesionální rozdělení Moravy před Bílou Horou na nekatolickou většinu a katolickou menšinu mělo zásadní význam i pro hudbu. Kalvínsky orientovaná Jednota bratrská a jí příbuzné kognominace si dobrovolně uložily askezi v estetických otázkách, která jim povolovala při bohoslužbě jen jednohlasý, nedoprovázený zpěv písní a žalmů. Více pochopení pro vícehlasou hudbu měli moravští luteráni, kteří se v bohoslužbě pravděpodobně řídili zásadami, které formuloval roku 1526 Martin Luther. Lutherovy směrnice respektovaly vícehlasou hudbu i varhanní hru a také luterská mše se až po Credo podobala mši katolické. Poněvadž mnohé duchovní texty byly společné katolíkům i luteránům, nic nebránilo tomu, aby luteráni prováděli i některá díla skladatelů katolických. Všem nekatolickým vyznáním bylo společné uplatnění národního jazyka a duchovní písně v bohoslužbě.

Protireformace bohužel vymýtila doklady o nekatolické hudební kultuře na Moravě s takovou důkladností, že kromě kancionálů nevíme o hudbě reformačních církví téměř nic. A přece luteráni v Jihlavě, Brně, Olomouci a Znojmě snad pěstovali i vícehlasou hudbu. Předpokládáme ji zvláště u luteránů v Jihlavě, odkud řada hudebně vzdělaných evangelických osobností našla později uplatnění na Slovensku. – V Banské Bystrici se z Jihlavy uplatnili hned tři muži: Johannes Bisakcius, vážený kazatel v letech 1597–1602, který pro Banskou Bystrici opatřil Gallovo Opus musicum, Paulus Halvepapius, rektor a autor školního řádu s kapitolou *Von den Cantoribus* a Paul Austerlitzer, rektor v letech 1623–1626. Slovenské prameny uvádějí, že Austerlitzer se v Jihlavě narodil a že ještě roku 1617 tu byl rektorem a předzpěvákem. V Kežmarku působil jako notář Thomas Gosler z Flensburgu, pisatel významných tabulturních sborníků. Také o něm je známo, že se zdržoval kolem roku 1620 na Mora-

vě. Tyto skutečnosti nás vedou k přesvědčení, že i moravští luteráni pěstovali vícehlasou a snad i vícesborovou hudbu jako jejich soukmenovci na Slovensku. Tuto tvorbu reprezentovala jména Giovanni Gabrieli, Jacobus Gallus, Orlando di Lasso, Hieronymus Praetorius a Melchior Vulpius. O autorech kancionálů, kteří emigrovali na Slovensko po roce 1620 z Moravy, jsme se zmínili v předešlé kapitole. Vedle již zmíněného Jiřího Třanovského patřil k emigrantům i dosud málo známý evangelický kněz Jiří Johanides, rodák z Frýdku, jenž působil na Těšínsku a před rokem 1667 ve Šternberku. Když tu byla zahájena násilná rekatolizace, uchýlil se do Svätého Juru na Slovensku. Vydal notovaný zpěvník *Dvojí spis učiněný I. jest clangor tubae divinae resonans* (Žilina 1667).

Zájem o instrumentální hudbu v soukromém životě projevovala i nekatolická šlechta na Moravě, ale jeho intenzitu můžeme jen obtížně odhadnout, protože následující doba smetla většinu dokladů o něm. Z hudebnin, konfiskovaných protestantské šlechtě, se dochovalo jen nepatrné torso (viz předchozí kapitolu). Spíše než věroučná rozdílnost bránil využití těchto skladeb slohový anachronismus, do kterého se v první polovině 17. století dostávala renesanční tvorba s novou tvorbou barokní. O hudbě katolické menšiny jsme informováni nepoměrně lépe, i když zdaleka ne tak, jak bychom si přáli. Hudba katolíků se uzavírala vícehlasu a hudebním nástrojům, a sledovala nové hudební směry, které se tehdy šířily do celé Evropy z Itálie. Zpočátku to byla ještě polychoralita a s ní spojené homofonní myšlení s vedoucí melodií v nejvyšším hlase, akordický doprovod a generální bas.

Nové hudební směry podporoval hlavně vysoký klerus, který vesměs nabyt vzdělání v Itálii. To se týkalo zejména hodnostářů olomoucké kapituly a kolegiátních kapitul v Kroměříži, Brně a Mikulově. Ústřední vzdělávací institucí katolického světa bylo Collegium Germanicum v Římě, spravované jezuitu. Jeho kostel San Apollinare představoval nejvýznamnější hudební centrum Věčného města. Zde zněla současná duchovní hudba ve vzorném provedení, řízená osobnostmi, jako byli Agostino Agazzari, Antonio Cifra, Annibale

Orgas a Giacomo Carissimi. Proto není divu, že bývalí chovanci Collegia Germanica po svém návratu na Moravu si přáli mít při bohoslužbě hudbu, na jakou byli v Římě zvyklí. Je pochopitelné, že v době ideového zápasu na náboženském poli sloužila umělecká hudba téměř výlučně potřebám náboženského života. S doklady o světské hudbě se i v 17. století setkáme jen ojediněle. Opera na Moravě v 17. století nebyla známa, ale většina jejích hudebněvýrazových prostředků byla používána i v kostele.

Nejsme schopni stanovit přesně místo a rok, kdy na Moravě zazněly první skladby nového slohu. Muselo však k tomu dojít brzy po roce 1600, protože inventář farního kostela v Příboře z roku 1614 obsahoval vedle polyfonie Jacoba Galla, Jacoba da Kerle, Orlanda di Lasso a Jacoba Regnarda první (dosud neznámé) vydání sbírky Concerti ecclesiastici od Giacoma Finettiho pro dva až čtyři hlasy s doprovodem varhan. Giacomo Finetti (1575?–1629) patřil totiž k první generaci skladatelů, kteří komponovali duchovní skladby pro malý počet sólových koncertantních hlasů s doprovodem generálního basu podle příkladu Lodovica da Viadany. Přes to, že v roce 1626 byl Příbor vypálen a vydrancován Mansfeldovým vojskem, nedošlo na příborském kostelním kůru ke stagnaci. V inventáři z roku 1637 sice ubylo renesančních polyfonních tisků, ale vedle již zmíněných skladeb Finettiho se tu objevily tisky dalších představitelů nového slohu: Ignazia Donatiho, Alessandra Grandiho, Gabriela Pulitiho a Vincenza Scapitty, který tehdy působil v Mikulově. Snad se o to zasloužil farář Vincenc Cosmian, který byl do roku 1624 kanovníkem na Petrově v Brně.

Jestliže městečko Příbor bylo již před stavovským povstáním vybaveno soudobými italskými tisky, smíme předpokládat, že tomu bylo nejen v olomoucké katedrále, u sv. Mořice v Kroměříži, na Petrově v Brně a snad i v některých dalších kostelích, o jejichž hudbě nemáme bližších zpráv. Je zajímavé, že olomoučtí katolíci se nevzdali hlučné chrámové hudby ani za švédské okupace. Když jim Švédové zabrali kostel sv. Mořice pro kalvínskou bohoslužbu, uchýlili se katolíci do kostela sv. Michala, odkud pak podle slov kvardiána minoritů Pavla Začkoviče *po čtyři roky z vře-*

lé zbožnosti zazníval lesklý zvuk(!) varhan a hudby po městě. To vzbudilo závist Švédů, kteří pak vyhnali katolíky do kostela otců bernardinů (rozuměj františkánů), kde katolíci konali své obřady a pobožnosti až do konce okupace.

Na příkladu Příbora jsme viděli, že k slohové proměně docházelo pozvolna a že ještě v třicátých letech žila na Moravě polyfonie vedle nového monodického, koncertantního slohu. Mikulovští piaristé, kteří byli jistě obeznámeni s novými hudebními směry, si ještě roku 1633 objednali z Říma Palestrinovy a Aneriovy skladby. V Branné a ve Velkých Losinách měli ještě roku 1709 v sakristii uloženy skladby Orlanda di Lasso, kterých se však již nepoužívalo. I když se z chrámové hudby první poloviny 17. století kromě několika tisků nic nedochovalo, muselo být u nás v té době hudebnin mnohem více. Jinak bychom totiž nevyšvětlili, jak si mohl roku 1640 školní rektor v Jaroměřicích nad Rokytnou Jakob Palsů půjčovat pěti- až osmihlasá officia, moteta a koncerty.

Pozoruhodné hudební centrum, v němž se rozvinuly moderní slohové tendence, vyrostlo za vlády kardinála Františka Dietrichsteina (1599–1636) v Mikulově. Kardinál, rovněž absolvent Collegia Germanica, byl nakloněn všemu, co pocházelo z Itálie. Víme, že před stavovským povstáním zaměstnával v Kroměříži trubače Sebastiana Mauwinkla (1611) a Jakuba Bosolta (1612–1613). Tito trubači plnili spíše úkoly reprezentační než umělecké, protože technika hry na trompetu nebyla tehdy ještě rozvinutá. Na výplatní listině byl též varhaník Zikmund Hofman, který však se uplatňoval spíše u Sv. Mořice. Pro osobní potěšení si kardinál vydržoval loutnistu Jana Pražáka. Poněvadž i výuka tance patřila k vzdělání šlechtice, zaměstnával kardinál pro pážata svého dvora tanečního mistra Laurentia. V mikulovském zámku dal kardinál ještě před povstáním postavit divadelní sál, ale o jeho využití nemáme zpráv.

V polovině roku 1619 kardinál uprchl z Moravy k císaři a stavové ho za to prohlásili za zrádce. Po svém návratu na Moravu v březnu roku 1621 se stal absolutním vládcem země, a pokud nebyl vázán biskupskými a politickými úkoly v Olomouci nebo v Brně, zdržoval se převážně ve svém městě Mikulově. Kromě kapucínů, které usadil

v Mikulově již roku 1611, uvedl roku 1631 do Mikulova tehdy nový řád piaristů, který se vedle jezuitů v 17. a 18. století nejvíce zasloužil o vzdělání domácí inteligence. Mikulovská kolej byla první piaristická kolej, založená mimo Itálii. U kostela sv. Václava zřídil kardinál roku 1625 kolegiátní kapitolu, při které fundoval sbor 9 chlapců zpěvácků s preceptorem, tzv. václavistů a roku 1630 další sbor 9 chlapců s preceptorem, tzv. loretánců pro Loretu mikulovských kapucínů. Připočteme-li k tomu varhaníka, 4 choralisty od Sv. Václava, kapelu mikulovského věžního trubače a neznámý počet hudebníků z řad žáků piaristické koleje, musíme konstatovat, že v Mikulově bylo v první polovině 17. století postaráno o hudbu snad lépe, než kdekoliv na Moravě. Zmíněné fundace odrážejí nový názor na organizaci hudebního života, který pak platil po celé 17. a 18. století: hudbu v kostelích měly napříště zajišťovat kvalifikované, placené síly.

Nelze zatím prokázat, že si kardinál v Mikulově vydržoval nějaký vlastní hudební soubor, ale zřejmě se o to pokoušel. V roce 1625 kupoval totiž brněnský královský rychtář Daniel Reich pro kardinálovu hudebníky regál za 30 zlatých od varhaníka od Sv. Anny v Brně Matěje Valucha. V roce 1623 se kardinál snažil získat do svých služeb za vysoký plat pět italských hudebníků, kteří cestovali přes Moravu k polskému králi. Když se mu to nepodařilo, požádal svého agenta v Římě Olivieriho, aby mu obstaral *un concerto da cinque voci*, čímž rozumíme soubor pěti zpěváků. O výsledku tohoto jednání nemáme zpráv. V Mikulově působilo v první polovině 17. století několik italských hudebníků. Je zajímavé, že šlo většinou o členy minoritského nebo františkánského řádu. Jako první se tu objevil františkán Claudio Cocchi z Janova. Jediný důkaz o jeho přítomnosti v Mikulově podává předmluva jeho sbírky *Armonici concentus* (Benátky 1626), věnované kardinálovi, ve které se Cocchi podepsal jako jeho hudebník a kaplan. Brzy nato však Mikulov opustil, neboť již následujícího roku působil v Terstu. Vystřídal pak řadu působišť v Itálii a zemřel po roce 1632 v Miláně.

Od roku 1629 byl kardinálovým kaplanem a hudebníkem minorita Carlo Abbate z Janova.

V roce 1630 prý doprovázel kardinála na cestě do Janova, kde se kardinál chtěl blíže seznámit s činností piaristů. Abbateho bratr Agostino byl totiž piarista a snad proto si kardinál vybral Carola Abbateho za prostředníka při jednání s řádem. Abbate vyučoval hudbu u piaristů a mezi jiným složil též litanie pro mikulovskou Loretu, které piaristé v roce 1632 poslali dokonce do Říma. O své malé loretánce prý se otcovsky staral. Měl též úzké styky s hrabětem Michaellem Althanem v Oslavanech a pro jím založený seminář sepsal a vydal tiskem kompilační teoretickou učebnici *Regulae contrapuncti* (Oslavany 1629). V létě roku 1632 však se k velkému zklamání kardinála vrátil do rodného Janova, kde až do roku 1650 zastával funkci kapelníka v dómu San Lorenzo. Zemřel roku 1675 jako houslista a trombonista kaple vévodského paláce v Janově.

Další dva italské hudebníci přišli do Mikulova přes Prahu. Prvním byl minorita Giovanni Battista Aloisi (Alovisi) z Boloně. Aloisi složil v roce 1628 jako alumnus, bakalář a prefekt koleje sv. Bonaventury v Praze svůj 3. opus *Harmonicum coelum* (Benátky 1628) a věnoval jej protektorovi koleje kardinálu Harrachovi. V letech 1631–1636 byl podle slov předmluvy k svému 4. dílu *Contextus musicarum proportionum* (Benátky 1637) teologem, vlašským sekretářem a hudebním prefektem kardinála Dietrichsteina v Mikulově. Dílo samo však připsal arcivévodovi Leopoldu Vilémovi, jakoby tušil, že arcivévoda se stane po Dietrichsteinovi olomouckým biskupem. Jako teolog, vlašský sekretář a zpočátku i jako kapelník zůstal Aloisi v Mikulově i u kardinálova synovce knížete Maximiliána Dietrichsteina (1596–1655). Ve stejné době byl členem brněnského minoritského konventu a současně vykonával funkci faráře v Dolních Kounicích (1643–1645) a později v Dolních Věstonicích. Dietrichsteinům připsal i svá další díla: op. 5 *Corona stellarum* (Benátky 1637) a op. 6 *Vellus aureum* (Benátky 1640). *Corona stellarum* věnovaná Anně Marii, manželce knížete Maximiliána, obsahuje mariánské skladby pro mikulovskou Loretu. *Vellus aureum*, věnované knížeti, přináší deset loretánských litaní, komponovaných podle slov autora *ve stylu, jaký je obvyklý v císařské kapele, která je nejen opravdovou*

školou hudby a Parnasem múz, ale v každém směru první kapelou Evropy.

Skladby Aloisiho, psané pro Mikulov, byly určeny především pro chlapecké soprány výše zmíněných loretánců s doprovodem číslovaného basu a jen výjimečně vyžadovaly též dvoje housle. Je z nich patrné, že Aloisi ovládal jak starý polyfonní styl, tak nový dramatický styl (*stile rappresentativo*). Přes výraz díky knížeti za prokázaná dobrodíní v předmluvách je pozoruhodné, že Aloisi půjčil roku 1639 knížeti na dobu jednoho roku 300 zl. Tento dluh však splatil až po 25 letech roku 1665 Maximiliánův nástupce kníže Ferdinand (1636–1698). Aloisi tehdy asi již nebyl naživu, protože místo něho vymáhal dluh u knížete kvardián minoritského kláštera v Brně.

Posledním významným italským skladatelem na kardinálově dvoře měl být minorita Vincenzo Scapitta (1593–1656). I on působil před příchodem do Mikulova u kardinála Harracha v Praze (1633), ale po Dietrichsteinově smrti odešel do Varšavy, kde se stal zpovědníkem a tenoristou královské kapely. Jakou funkci zastával v Mikulově a zda pro kardinála také skládal, nevíme. Díla Aloisiho a Cocchiho nacházíme také v inventáři farního kostela v Litovli z roku 1671, kam se dostala nejspíše prostřednictvím dcery knížete Maximilána, která se roku 1644 provdala za majitele Litovle knížete Karla Eusebia Liechtensteina. V Kroměříži se dochoval pouze zlomek jedné Cocchiho mše. Sloh těchto, ve své době progresivních autorů, působil o dvě generace později archaicky a proto se nemůžeme divit, že v druhé polovině 17. století jejich díla z inventářů vymizela. Je ironií osudu, že se nedochovala na českém území, ač vznikla na Moravě a byla věnována moravské šlechtě.

Jezuitská gymnázia vychovávala především kněžský a učitelský dorost. Studium u jezuitů bylo u katolických vrchností považováno za záruku odborné kvalifikace a pravověrnosti učitelů. V minulé kapitole zmíněný rektor u sv. Mořice v Olomouci Andreas Obeslavius nejen u jezuitů studoval, ale roku 1586 byl zvolen rektorem kongregace Nanebevzetí Panny Marie při olomoucké jezuitské akademii. Absolventem olomoucké akademie byl zřejmě i Daniel Castalius, přijatý roku

1611 v Příboře za školního rektora a služebníka kostelního, který by mládeži... lectiones podle vtipu jeho obyčejem četl, který se in Collegiis ad patres Jesuitas zachovává. U jezuitů studoval i uherskobrodský rektor Jan Výchleda (zemř. 1666), známý svou velkou sbírkou hudebnin. Tak, jak biskupové usilovali o obsazení far kvalitními kněžími, kterých byl stále nedostatek, tak se katolické vrchnosti snažily získat pro své školy katolické učitele. Jezuitskými žáky byli podle výročních zpráv nepochybně kantoři, ustanovení v letech 1611–1612 v Brumově a Valašských Kloboukách a později v Holešově. Je všeobecně známo, že povinností učitelů bylo na prvním místě učit mládež katechismu. Současně však byli rektoři povinni zajišťovat hudbu v kostele a pro ni vychovávat školáky. Příborský kantor Daniel Castalius byl roku 1611 povinen *všeliké služby Boží v kostele náležitě s pilností odbývat cum cantoribus, o které na Panu Otci (rozuměj faráři) podle starého obyčejě správu bráti. Pacholata Musicae každého dne cum placitu hora una aut duabus učiti. Bude-li se sloužit tichá mše, denně s pacholaty choditi a post elevationem (po proměňování) Mutetum zaspívati, buď česky neb latinsky. Knihy kostelní, partesy školní, též posteje a jiné nábytky školní v dobrém opatrování ... chovati.*

V tomto nařízení se setkáváme s pozoruhodným zvykem, jímž byl zpěv moteta po proměňování. *Caeremoniale episcoporum* z roku 1600, shrnující liturgické předpisy po Tridentském koncilu, totiž doporučovalo hrát během proměňování na varhany smutné, naříkavé kusy, známé pod pojmem *toccata per l'elevazione*, které měly věřícím připomenout Kristovo utrpení za hříšníky. V případě motet v Příboře však šlo buď o latinské duchovní skladby nebo o české duchovní písně ve vícehlasé úpravě. Instrukce rektora v Novém Jičíně, sepsaná v olomouckém jezuitském konviktu roku 1669, však doporučuje po pozdvihování dokonce zpěv loretánských litaní, jak to prý bylo zvykem již dříve.

Podobné byly též hudební povinnosti holešovského rektora Václava Šicha z roku 1634: *...vyučiti mládenečky neb 4 vocum svaté hymny zpívati, když se jde s Božím tělem k nemocným při městě. Když se mše svaté slouží čtené, buďto concerty ne-*

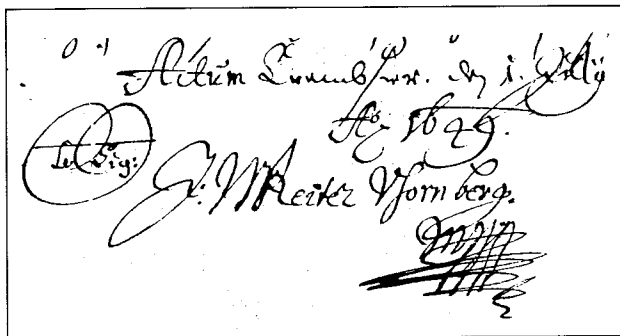
bo nějaké mutety vyzpívati, obzvláště když větší svátkové se treť kostelní, anebo letanii v pátek buďto latinským jazykem nebo českým, aneb Stabat mater dolorosa. Na pohřebích buď velikých, anebo malých lidí křestanské písně zpívati a pániův literátův se dožádati ku pomoci zpěvu. Nějakého mládenečka, buď disscantistu nebo altistu držeti. I v Holešově se tedy vyžadovalo, aby školáci byli vzděláváni v hudbě a aby po pozdvihování zpívali vícehlasé latinské nebo české skladby. Přes to je v Holešově patrný slohový posun v důrazu na výchovu schopného diskantisty a altisty, tedy sólistů pro přednes figurálních skladeb a koncertů, což tehdy znamenalo skladby pro sólové hlasy s doprovodem varhan, popřípadě dalších nástrojů. Ne všechny katolické kúry však byly takto moderně orientovány. Frýdecký inventář ze čtyřicátých let hovoří vesměs ještě o tištěných *partesech*, čímž se zřejmě rozuměly tištěné hlasy renesančních skladeb.

Od 17. století se u nás začínáme setkávat s hudebními soubory šlechty. Dosud málo objasněné jsou hudební zájmy hraběte Michaela Adolfa z Althana (1574–1636) v Oslavanech. Tento válečník a císařský diplomat založil roku 1618 v Olomouci zvláštní řád pro šlechtice, jehož posláním bylo vykupování zajatců z tureckého zajetí (*Ordo equitum militiae Christianae*). V roce 1631 zřídil hrabě fundaci pro 10 studentů semináře svatého Pankráce v Oslavanech, pro který sepsal výše zmíněný Carlo Abbate svou učebnici kontrapunktu. Kromě studentů v Oslavanech udržoval hrabě dalších 33(!) seminaristů ve Vídni.

S oslavanským seminářem měl hrabě dalekosáhlé plány, neboť pro něj hodlal vydat sbírku duchovních skladeb v devíti svazcích od předních autorů své doby. První díl vyšel v Oslavanech roku 1629 pod názvem *Flores verni ex viridiario Oslaviensi*. Největším překvapením však je skutečnost, že autorem tří skladeb ve zmíněném tisku je Steffano Bernardi, označený jako M. (=Magister) *Oslaviensis*. Vynikající skladatel stejného jména však působil právě v letech 1627–1637 jako kapelník dómu v Salcburku. Celá minulost Oslavan a hraběte Althana je obestřena záhadami. Je pravděpodobné, že nějaké hudebníky zaměstnávali i někteří šlechtici v zemské správě. To pla-

tilo alespoň o nejvyššímu hejtmanovi v Horním Hlohově hraběti Jiřím Oppersdorfovi (zemř. 1651), majiteli Frýdku, jehož kapelníkem byl v roce 1642 blíže neznámý Štěpán Wilkowski.

Z nižší šlechty si zaslouží pozornosti Mikuláš Reiter z Hornberga (zemř. 1669), který za třicetileté války sloužil v císařské armádě pod velením arcivévody biskupa Leopolda Viléma. Arcivévoda pověřil Reitera roku 1643 správou statků olo-



17 Podpis Mikuláše Reitera z Hornberka, vrchního správce statků olomouckého biskupa arcivévody Leopolda Viléma.

moouckého biskupství. Reiter musel být vzdělaný, hudbymilovný muž. Byl přítelem a snad i spolužákem nejvýznamnějšího českého skladatele té doby Adama Michny z Otradovic a znal se osobně s řadou dalších hudebníků a skladatelů, jako byli bývalý strážnický, později kroměřížský děkan Mikuláš František Faber, arcivévodův varhaník Johann Kaspar Kerll, cisterciák v Heiligenkreuzu Alberik Mazák a varhaník u Sv. Doroty ve Vídni Vendelin Huber. Tito skladatelé věnovali Reiterovi některé své skladby a Adam Michna mu roku 1654 připsal k narozeninám své nejrozsáhlejší dílo *Sacra et Litaniae*.

O hudbě pěstované v měšťanském prostředí víme velmi málo. Jediný pohled do ní poskytuje hudební pozůstalost královského rychtáře v Uherském Hradišti Jiřika Jakuba Piškuly (zemř. 1632). Jiřík Piškule strávil kromě let 1622–1624 celý život v Uherském Hradišti, kde zažil i stavovský převrat. V roce 1625 navázal úzké styky s katolickou elitou, která se po Bílé Hoře dostala v městě k moci a byl ustanoven královským rychtářem. Roku 1627 se oženil s Annou Kulíškovou, dcerou místního děkana Václava Kulíška. Václav Kulíšek

byl totiž před Bílou Horou ženatý a zastával v městě úřad primátora. Po ovdovění vstoupil do Dietrichsteinových služeb jako český sekretář a v letech 1613 a 1614 založil v Uherském Hradišti bohaté fundace na vydržování hudebníků. Roku 1615 byl vysvěcen na kněze a posléze ustanoven děkanem v Uherském Hradišti. V době povstání musel z města za dramatických okolností uprchnout a vrátil se do něho až roku 1621. Kulíškův zeť Jiřík Piškule musel být v hudbě dobře vzdělaný. Ovládal asi hru na klávesové nástroje a loutnu, protože měl doma dvě cembala, dva klavichordy a dvě loutny. Kromě 17 tabulatur pro tyto nástroje vlastnil 14 tisků italských a německých madrigalů od Paula Sartoria, Valentina Hausmanna, Domenica Marie Ferrabosca, L. Marenzia, Michaela Praetoria a edice z tiskárny Pierra Phaleseho. S kým Piškule madrigaly zpíval, nemáme tušení. Jeho manželka je po jeho smrti prodala za 20 zlatých farnímu kostelu, ač šlo převážně o světské skladby. V Uherském Hradišti však měl vícehlasý zpěv tradici, neboť i v majetku tamního písaře a syndika Jana Pürka z let 1600–1616 byly 4 svazky duchovních vokálních skladeb od Jakoba Galla a protestanta Jakoba Meilanda. Tak vysokou hudební kulturu bychom u malého města, sužovaného válkami a politickými převraty, nikdy neočekávali. Pro nedostatek zpráv o kultuře měšťanů v jiných městech na Moravě nevíme, zda Jiřík Piškule byl typickým nebo jen výjimečným zjevem. Osm zpěvníků se nacházelo v pozůstalostech měšťanů před Bílou Horou ve Velkém Meziříčí. Šest tištěných a rukopisných zpěvníků foliového formátu (jeden pro čtyři hlasy!) patřilo zámožnému členu městské rady Pavlu Jelenovi (zemř. 1606).

Jak jsme několikrát zdůraznili, byla duchovní píseň v 17. století nejrozšířenějším druhem hudby mezi moravskými nekatolíky. Množství nekatolických zpěvníků bylo nepřeberné a většina z nich se nalézala v majetku jednotlivců. Přibližnou představu o tom si můžeme učinit na základě seznamu nekatolických knih, konfiskovaných v Uherském Hradišti v roce 1626. Mezi 246 knihami, odebranými asi šedesáti měšťanským rodinám, bylo 31 českých a 6 německých kancionálů. Z toho plyne, že nejméně každá druhá nekatolic-

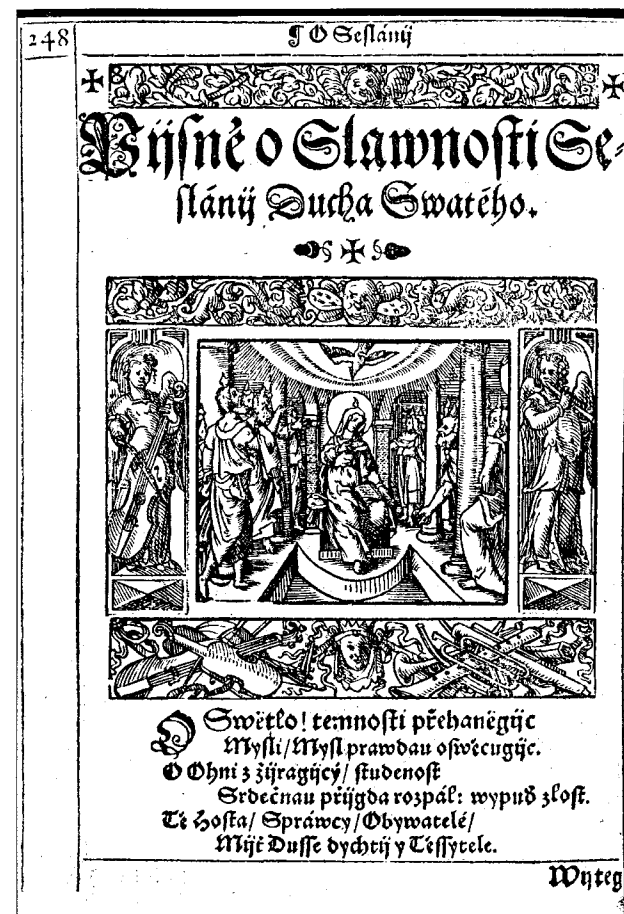
ká měšťanská rodina vlastnila duchovní zpěvník. Příliv protestantské literatury ze zahraničí však pokračoval i v následující době. Ještě roku 1678 nařídil olomoucký biskup farářům, aby konfiskovali zakázané knihy, písničky a obrázky, které se prodávaly dokonce veřejně na trzích. A v roce 1695 tž biskup opětovně vyzýval děkany, aby mu posílali do Kroměříže všechny zabavené heretické knihy, které u věřících najdou.

Katolická menšina na Moravě poznala, že bez vlastních zpěvníků nebude schopna čelit bratrskému a luteránskému zpěvu a také biskupové si začali uvědomovat jeho význam pro obrácení obyvatelstva na katolickou víru. Zvláště kardinál Dietrichstein projevil pro český duchovní zpěv

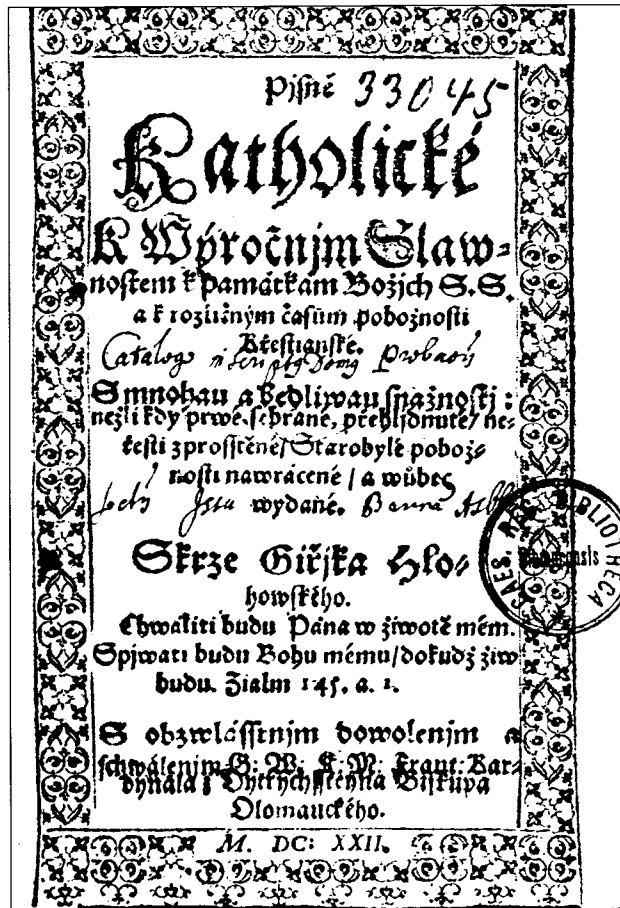
velké porozumění. Výstižně to dokládá událost ze života pozdějšího světce Jana Sarkandra. Když byl Jan Sarkander roku 1611 farářem v Charváttech u Olomouce, vyvolal mezi svými farníky velké pobouření tím, že jim zakázal zpívat při mši české písně, na které byli Charvátští zvyklí. Kardinál za to Sarkandra přísně pokáral, že v těžkém postavení církve na Moravě jitrí náladu mezi věřícími malichernostmi, jako je zakazování jakýchsi písniček.

Ještě před touto událostí podpořil kardinál vydání prvního velkého českého katolického zpěvníku *Kancionál* (Olomouc 1601) Jana Rozenpluta. Autor (kolem 1550–1602) pocházel z německé rodiny, která se na Moravu přistěhovala v 15. století a zřejmě se počestila. Rozenplut byl od roku 1580 postupně farářem v Uničově, Litomyšli, Lanškrouně a v Brně. Roku 1588 se stal proboštem augustiniánů ve Šternberku, kde od roku 1593 začal pracovat na svém kancionálu. Jeho *Kancionál* byl až do doby vydání Šteyerova kancionálu roku 1683 největším českým katolickým zpěvníkem, neboť obsahoval 400 českých písní s 258 notovanými nápěvy k slavnostem církevního roku a k svátkům svatých. Polovina písní měla texty též latinské. Jako všichni sestavovatelé kancionálů čerpal i Rozenplut z nejrůznějších nejménovaných pramenů. Podle Jana Kouby převzal Rozenplut 28 nápěvů z německých, z toho šest dokonce z evangelických předloh. Rozenplutův kancionál ovlivňoval přes sto let duchovní zpěv na Moravě, což je dobře patrné na jeho variantě nápěvu *Narodil se Kristus Pán*, která se na Moravě zpívala ještě v polovině 18. století. Krátce po Bílé Hoře v roce 1621 vydal v Olomouci blíže neznámý kněz Jiří Hlohovský menší a typograficky skromnější kancionál *Písně katolické*. Hlohovského kancionál obsahoval 230 textů a 154 notovaných nápěvů, z nichž 23% pocházelo z nekatolických pramenů. Je pozoruhodné, že tento na první pohled málo významný zpěvník se stal hlavním pramenem pro první slovenský katolický zpěvník *Cantus catholici* (Levoča 1655).

O rozšíření a vlivu zmíněných katolických kancionálů si dnes stěží učiníme představu, neboť far obsazených katolickými kněžími bylo na Moravě málo a zdá se, že si tyto tisky pořizovaly jen



18 Ukázka výzdoby *Kancionálu* Jana Rozenpluta (Olomouc 1601). Ve výzdobě jsou zobrazeny nástroje: vlevo basová viola (violon?), vpravo cink, dole viola da gamba (?), housle, loutna, trumpety, cinky, šalmaje (s dírkami).



19 Titulní list kancionálu Jiřího Hlohovského *Písně katolické* (Olomouc 1622).

kostely a zbožná bratrstva. Písně zmíněných kancionálů nebyly určeny ke mši, ale k poučení věřících. Zpívaly se hlavně před kázáním a po něm, při katechesích, průvodech a poutích. Kázání se v té době konalo přede mší. V pražské diecézi byl zpěv českých duchovních písní při mši povolen z ohledu na utrakvisty oficiálně již roku 1605, ale na Moravě byl ještě dlouho jen mlčky tolerován. Na Sarkandrově aféře v Charvátech jsme však viděli, že sám kardinál Dietrichstein byl ochoten v zájmu katolické věci trpět český zpěv i při mši. Zatím nebylo provedeno srovnání písňového repertoáru katolického s nekatolickým ze stylistického hlediska. Zdá se však, že katolické zpěvníky reagovaly na stylový hudební vývoj pružněji než zpěvníky nekatolické. Bylo to způsobeno tím, že katolické se mohly v českých zemích svobodně

vyvíjet, zatím co nekatolické byly znevýhodněny tím, že vycházely pouze v cizině, odtržené od svého vlastního prostředí a proto více lpěly na starém, tradičním repertoáru.

Kromě školní mládeže byla hlavním propagátorem katolického duchovního zpěvu literátská bratrstva. Ukázali jsme v předešlé kapitole, že tato bratrstva byla úzce spjata především s utrakvisty a že na Moravě jich bylo méně než v Čechách. Abatyše cisterciáček v Porta coeli potvrdila roku 1613 stanovy literátského bratrstva ve Vémyslicích. Podle jezuitských zpráv byli literáti roku 1615 v Boskovicích a roku 1616 v Holešově. Ve Velkém Meziříčí bylo obnoveno katolické literátské bratrstvo roku 1606, ale brzy zaniklo. České písně zpívali literáti v Uherském Brodě (1691) a podle Karla Konráda působili též v Boršicích, Bzenci, Kněždubě, Kuželově, Kyjově a Strážnici. Třebíčské literátské bratrstvo, obnovené roku 1605, nebylo katolické. Většina katolických bratrstev pěstovala jednohlasý zpěv českých duchovních písní hlavně před mší.

Církev se snažila vtisknout dosud existujícím bratrstvům převážně náboženský ráz, aby jich mohla využít k rekatolizaci. Tak se roku 1624 přeměnilo literátské bratrstvo v Lipníku nad Bečvou na kongregaci Panny Marie a podobných změn bylo více. Kroměřížské bratrstvo Panny Marie a sv. Michala, doložené již roku 1539 a od roku 1579 napojené na římské bratrstvo Confallonis, existovalo ještě v polovině 17. století, kdy vlastnilo nejen tištěné, ale i rukopisné kancionály. Z toho je patrné, že náboženské poslání bratrstva nevyklučovalo hudební činnost, zejména český duchovní zpěv. Tuto činnost proto můžeme předpokládat roku 1643 také u růžencového bratrstva ve Frýdku a roku 1675 u bratrstva v Jaroměřicích nad Rokytnou.

V zakládání zbožných bratrstev měli primát jezuité. Olomoučtí jezuité se roku 1630 chlubili, že mají již šest bratrstev, z toho čtyři v koleji pro své studenty a tři mimo kolej pro světské lidi: bratrstvo sv. Anny pro měšťany, bratrstvo Neposkvrněného početí Panny Marie pro tovaryše a bratrstvo sv. Isidora pro venkovany. Také v těchto bratrstvech se uplatňoval lidový duchovní zpěv. V bratrstvu sv. Anny je o něm zpráva již roku 1586.

Bratrstvo sv. Isidora při své pouti na Sv. Kopeček roku 1663 zpívalo moravským jazykem dokonce při mši. Duchovní bratrstva zakládali jezuité i mimo svá hlavní centra. V roce 1694 založili duchovní sodalita v Novém Jičíně, Valašském Meziříčí a v Ketři. V lipnickém bratrstvu se o Božím Těle roku 1624 uplatnily při zpěvu dokonce dívky, což byl v té době zcela ojedinělý jev, protože ženy nesměly při náboženských úkonech zpívat.

Nelze souhlasit s názorem, že úpadek literátských bratrstev zavinila protireformace. Důležitější roli sehrály v tomto procesu změny v organizaci a sociální základně hudebního života, jejichž cílem byla profesionalizace hudebnických povolání. Dřívější dobrovolní zpěváci z řad měšťanů nestačili nárokům nové barokní hudby a proto byli postupně nahrazováni školenými, placenými profesionály. Tomu mělo napomoci zřizování systematických hudebnických míst, udržovaných z fundací. Fundace byly kapitály darované bohatými lidmi, svěřené určitým osobám nebo institucím s podmínkou, že z úroků fundačních kapitálů budou přispívat na nějaký sociální účel, v tomto případě na udržování hudebníků. Hudební fundace nebyly nouzovým řešením krize, vyvolané úpadkem literátských bratrstev, ale výrazem nového pohledu na hudebnické povolání. Od počátku baroka byla u kostelů, kde k tomu byly finanční prostředky, dávana přednost školeným, placeným hudebníkům. Literátům pak často zbýval jen úkol vést duchovní zpěv věřících.

Na Moravě se nedochovaly vícehlasé rukopisné kancionály typu a uměleckého významu jakou jsou v Čechách Speciálník královéhradecký nebo Franusův kancionál. Rukopisné kancionály z Moravy obsahují převážně jednohlasé písně, opsané z běžných dobových tištěných kancionálů. Výjimku tvoří Příborský kancionál, vzniklý ještě před Bílou Horou, a Bzenecký kancionál, datovaný 1739. Oba obsahují písně většinou v čtyřhlasé úpravě, při čemž je melodie přednášena některým z vnitřních hlasů, nejčastěji tenorem, a ostatní hlasy jsou vedeny ve stejném rytmu bez imitační polyfonie. Umístění vedoucího hlasu do tenoru je u Příborského kancionálu vzhledem k době jeho vzniku pochopitelné, ale v Bzeneckém kancionálu působí jako nepochopitelný, archaický přežitek.



20 Kancionál Jana Klabíka, rektora v Želechovicích z roku 1674. Podobných kancionálů existovalo na Moravě v 18. století mnoho, ale dnes jsou vzácností. Odd. dějin hudby MZM A 6812.

Vícehlasy nalézáme v malé míře i v Tištiněském kancionálu z doby před rokem 1647, který však je nesourodým konglomerátem dodatečně svázaných zlomků, nalezených v Tištině a v kancionálu rektora Jana Klabíka z Želechovic ze sedmdesátých let 17. století. Vícehlasy Příborského a Bzeneckého kancionálu bohužel nedosahují úrovně vícehlasých literátských kancionálů z Čech, jakým je např. Benešovský kancionál. Povaha těchto poněkud drsných, neumělých, převážně homorytmických vícehlasů klade hudebnímu historikovi řadu obtížných otázek. Odpověď na ně však je podmínkou k tomu, abychom porozuměli hudebnímu citění venkovského lidu na Moravě v 17. století.

Na počátku 17. století mizí natrvalo z Moravy hudba nekatolíků. Katolická liturgická hudba

rychle přejímá novinky barokní hudby z Itálie. Zásahu o to má dvůr kardinála Dietrichsteina a řády piaristů a jezuitů. Církev ve snaze zavést v kostelích na Moravě figurální hudbu klade základy novému sociálnímu postavení hudebníků fundacemi. Učitelé a školy se stávají základem výchovy hudebníků pro potřeby kostelů. Tam, kde není dost prostředků na udržování hudebníků, spokojuje se církev se zpěvem lidu v lidovém jazyku. Kancionály Jana Rozenpluta a Jiřího Hlohovského jsou prvními velkými katolickými kancionály v českých zemích.

3.2 Hudba v diecézních kostelích

Po třicetileté válce se Morava definitivně uzavřela hudbě z protestantských zemí. Bylo by nehistorické spekulovat, jak by se hudba na Moravě vyvíjela, kdyby Morava zůstala otevřena protestantskému světu. Její poněkud jednostranná orientace na hudbu Itálie, Rakouska a katolické části Německa nebyla z pohledu stylového vývoje nedostatkem, protože Itálie zůstávala po celé 17. a 18. století ohniskem hudebního pokroku a nevyčerpatelným zdrojem vynikajících hudebních sil. Vliv francouzské hudby, který se plodně odrazil v dílech některých německých skladatelů, byl na Moravě v důsledku nepřátelských vztahů Rakouska k Francii většinou jen nepřímý. Orientace na Itálii byla určitě přínosem, protože Itálie zůstala až do počátku 19. století Mekou hudebníků. Většina podnětů z Itálie přicházela na Moravu filtrem Vídně, která určovala hudební vkus moravských církevních institucí i moravské šlechty. Z tohoto hlediska byl hudební vkus Prahy a české šlechty, stojící v utajené opozici vůči Vídně, svobodnější a evropsější. Na Moravu, zejména do Olomouce přicházelo až do šedesátých let 18. století mnoho hudebníků také ze Slezska, ale Vídně určovanou hudební orientaci neovlivnili.

Začátek a konec jednotlivých stylových epoch vymezují hudební historici různě podle toho, kterým slohovým rysům přisuzují větší váhu. Na Moravě vyvrcholilo hudební baroko v 2. polovině 17. století a v prvních dvou desetiletích 18. století. Vlivem italské hudby však lze již ve třicátých letech pozorovat projasňování a zjednodušování větné sazby, směřující k předklasicismu padesá-

tých a šedesátých let. Sedmdesátá léta, zejména jejich druhou polovinu můžeme na Moravě považovat již za dobu hudebního klasicismu. Je pochopitelné, že rysy jednotlivých slohů se dlouho prolínaly a proto lze souhlasit s názorem Jana Racka, že v chrámové hudbě se některé barokní rysy udržely až do konce sedmdesátých let 18. století. Zatím co na počátku 17. století byla chrámová hudba nositelkou a šířitelkou nového slohového cítění, v druhé polovině 18. století ustrnula na vžitých konvencích a až na výjimky nepřinášela nové stylové podněty. Morava sama nepřispěla k stylovému vývoji, ale jeho podněty vstřebávala velmi rychle.

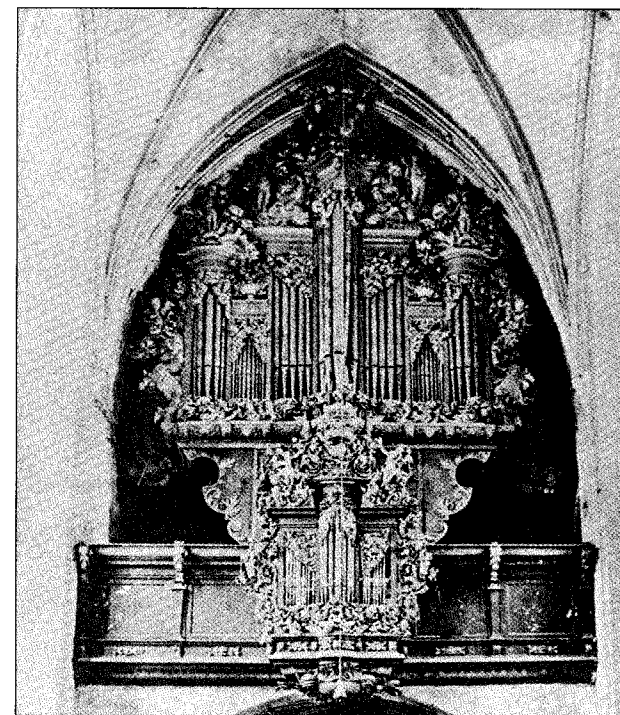
Vývoj chrámové hudby na Moravě probíhal od třicetileté války až do církevních reforem Josefa II. bez velkých otřesů. Nepřerušily jej ani válečné události, jako byl vpád Turků na Strážnicko v roce 1663, ani povstání Thökölyho a Rákóczyho v Uhrách, a dokonce ani vpád Prusů ve čtyřicátých a padesátých letech 18. století. Jediným vnějším zásahem do chrámové hudby byl zákaz používání trumpet a tympanů, který vyhlásila 1. února 1754 Marie Terezie na nátlak papeže Benedikta XIV. Zákaz byl přijat s velkou nevolí, protože troubení a bubnování bylo u všech vrstev obyvatelstva nesmírně oblíbeno. Zákon byl často porušován, což úřady trestaly vysokými pokutami. Během třinácti let trvání zákazu byla však z kůrů odstraněna většina skladeb s trumpetami a tympany a byla přerušena tradice virtuózní hry v klarinovém rejstříku. Když Marie Terezie roku 1767 troubení a bubnování s výhradami opět povolila, změnil se názor na funkci trumpet v orchestru a hra v klarinovém rejstříku začala být považována za archaický přežitek.

Pohotovost, s jakou Morava přijímala hudební novinky, je patrna ve vývoji instrumentáře. Starší typy nástrojů rychle ustupovaly nástrojům nových typů. Podle dosavadních zjištění se zdá, že na Moravě se poměrně brzy přestalo používat regálu, který byl rychle nahrazován varhanním positivem, byť jen s třemi nebo čtyřmi rejstříky. Poslední regál byl postaven asi roku 1674 v Třebíči a po roce 1700 se na regálu hrálo jen v nouzových případech. I malý positiv poskytoval totiž větší výběr barevných možností než jednořadý re-

gál. Cinky se udržely v chrámové hudbě jen do počátku 18. století, ve výbavě městských trubačů snad o něco déle. Naproti tomu se hoboj na Moravě objevil již v roce 1694 v Koměříži a v kláštere premonstrátů na Hradisku, kde vystřídal zastaralou šalmaj. Lesní roh, který do Čech zavedl již v osmdesátých letech 17. století hrabě František Antonín Sporck, pronikl na Moravu prokazatelně až roku 1702. V tomto roce koupil prelát kláštera Hradiska ve Vídni dvě tyto trumpety nového typu, „stočené do dvou velkých kruhů“ a poslal jednoho hudebního alumna do Vídně, aby se na ně naučil hrát. Chlapec si osvojil hru na lesní roh asi během dvou měsíců a brzy tomu naučil i své spolužáky. Také klarinet se objevil na Moravě poměrně brzy. Ve vojenské hudbě a v harmonii se používal snad již ve čtyřicátých letech 18. století. Moravští houslaři snad vynalezli baryton, hudební nástroj podobný cellu s rezonančními strunami.

Při hodnocení pramenné základny hudby na Moravě v 17. a 18. století je třeba si uvědomit, že tato doba neměla pochopení pro hudební hodnoty minulosti. Hudba byla spotřebním zbožím svého druhu, které se měnilo podle současné módy. Proto byla i v chrámové hudbě dáována přednost současným, žijícím skladatelům. Díla vzniklá před padesáti a více lety byla až na vzácné výjimky zapomenuta a z archivů vyřazována. Touto skutečností si vysvětlujeme, proč hudba 17. a první poloviny 18. století je nejen v našich, ale i v zahraničních pramenech méně zastoupena než hudba z doby po roce 1750. Hudba z druhé poloviny 18. století byla sice postižena nepochopením cyrilské reformy v druhé polovině 19. století, ale díky historismu se jí zachovalo nepoměrně více než hudby z doby před rokem 1750.

Nejvzácnějším hudebním fondem na Moravě, který nemá obdobu v celé střední Evropě, je hudební sbírka biskupa Karla Liechtensteina-Castelcornio (1664–1695) v Kroměříži. Je totiž uceleným, reprezentativním souborem 1152 skladeb chrámové, nástrojové a taneční hudby z druhé poloviny 17. století, které jsou většinou světové unikáty. Skutečnost, že se dochovala, si vysvětlujeme tím, že byla součástí biskupova odkazu diecézi a také tím, že ji arcibiskupský archivář Antonín Breitenbacher zachránil včas před rozkradením



21 Prospekt varhan Theodora Agadoniho z roku 1701 na západním kůru katedrály sv. Václava v Olomouci. Snímek názorně ukazuje, jak málo místa bylo pro hudebníky na kůru katedrály. Fotografie z roku 1887.

a prodejem. Hudba z první poloviny 18. století je zastoupena jen ve sbírce kostela sv. Jakuba v Brně, v jiných kostelních sbírkách jen ojediněle. Nenahraditelnou ztrátu pro dějiny hudby představují hudební fondy olomoucké katedrály, sbírky některých velkých klášterů a hudebniny piaristů a jezuitů. Příčiny, proč se nám noty těchto institucí nedochovaly, jsou různé. V katedrále byly noty většinou soukromým majetkem kapelníka, nikoliv kapituly, noty velkých klášterů a jezuitů skončily v době jejich rušení většinou ve starém papíru. Podobně tomu bylo s hudebními sbírkami piaristů, kteří v důsledku školských reforem v 19. století ztratili o hudbu zájem.

Od konce 17. století lze hovořit o Moravě jako o katolické zemi, kde skupinky tajných nekatolíků nehrály významnější roli. Umělecká hudba nadále sloužila především náboženským potřebám katolické církve. Hudební praxe na kůrech však byla zcela jiná, než je běžná představa. Základní obsazení bylo sólové jak ve složce vokální, tak

instrumentální. I když se zpěvní hlasy často dělily na sólové a sborové, byly sborové hlasy nebo housle obsazovány více hráči jen tehdy, když byli nějakí k dispozici. Tuto skutečnost můžeme doložit dvěma příklady. V roce 1732 konstatoval duchovní správce kostela sv. Petra v Olomouci: *Budu-li mít basistu, tenoristu, dva diskantisty a dva houslisty, vždy budu moci provést figurální mši.* A když farář kostela sv. Tomáše v Brně žádal roku 1784 magistrát o příspěvek na hudebníky, požadoval kromě placeného varhaníka 4 zpěváky, 4 houslisty, 2 hobojisty a jednoho kontrabasistu. Přitom byl kůr u sv. Tomáše velmi prostorný, což se o většině jiných kostelních kůrů nedalo říci. Na mnoha kůrech zvláště na venkově bylo tak málo místa, že se tam stěží vešlo 10–15 hudebníků.

Správci kostelů a ředitelé kůrů samozřejmě usilovali o co největší obsazení svého souboru. K tomu však docházelo jen zřídka a kromě vlastních hudebníků museli přijít na pomoc i hudebníci jiných institucí. V Olomouci a v Brně bylo pak nutno spojit hudební síly z několika kostelů a klášterů. Jen zřídka uvádějí prameny konkrétní počet účinkujících. Např. při korunovaci obrazu Panny Marie Svatotomské roku 1736 v Brně zpíval osminásobný pěvecký sbor, což bychom mohli chápat jako sbor o 32 nebo 64 zpěvácích podle toho, zda základní obsazení tvořili čtyři nebo osm zpěváků. Při přenesení obrazu Panny Marie do nového kostela na Sv. Hostýně roku 1748 prý byli hudebníci rozestaveni v kostele na šesti různých místech. Skladby dochované v archivech však obsahují hlasy jen v jednom, maximálně ve dvou exemplářích. To potvrzuje naši domněnku, že nejčastěji byly hlasy obsazovány dvěma, maximálně čtyřmi zpěváky nebo instrumentalisty.

Nejlépe bylo o hudbu postaráno v katedrále sv. Václava v Olomouci, v kolegiálních kostelích na Petrově v Brně, u sv. Mořice v Kroměříži a u sv. Václava v Mikulově. Zde byli přijímáni do služby kvalifikovaní hudebníci na základě odborné zkoušky a jejich udržování bylo zajištěno fundacemi. I když příjmy hudebníků v církevních službách nebyly vysoké, byla tato nevýhoda vyvážena u katedrály a u kolegiálních kostelů definitivou a relativně větší svobodou. Plat zůstával těmto hudebníkům zachován až do jejich smrti,

i když už nebyli schopni svou funkci zastávat. Jejich hlavní povinnosti byly hudební a bylo jim ponecháno na vůli, zda si přivydělají ještě nějakým jiným zaměstnáním. Z těchto důvodů byla na Moravě nejvíce ceněna místa v olomoucké katedrále. Kapelnickému místu u katedrály dávali přednost dokonce bývalí kapelníci šlechty Gureckými počínaje a Puschmannem konče. V ostatních diecézních kostelích záviseli hudebníci na městských radách nebo na šlechtě, která měla nad kostelem patronát.

Prostor katedrály sv. Václava v Olomouci se díky přístavbě tzv. dietrichsteinského presbytáře v druhé polovině 17. století sice zvětšil, ale i tak zůstal menší než prostor kostela sv. Mořice v Olomouci nebo kostela sv. Jakuba v Brně. Nový presbytář však přinesl po hudební stránce některé problémy. Západní kůr, kde byly roku 1701 postaveny nové varhany, poskytoval málo místa pro hudebníky a byl příliš daleko od presbytáře. Proto byly kolem roku 1750 postaveny na pilíře triumfálního oblouku další dvoje varhany s malým ochozem pro hudebníky, které pro výše popsané, skrovné obsazení postačovaly. Vzhledem k úzkým vztahům olomouckých biskupů k Salzburku nelze vyloučit, že umístění varhan na pilíře triumfálního oblouku bylo inspirováno obdobnými hudebními emporami v salzburkém dómu.

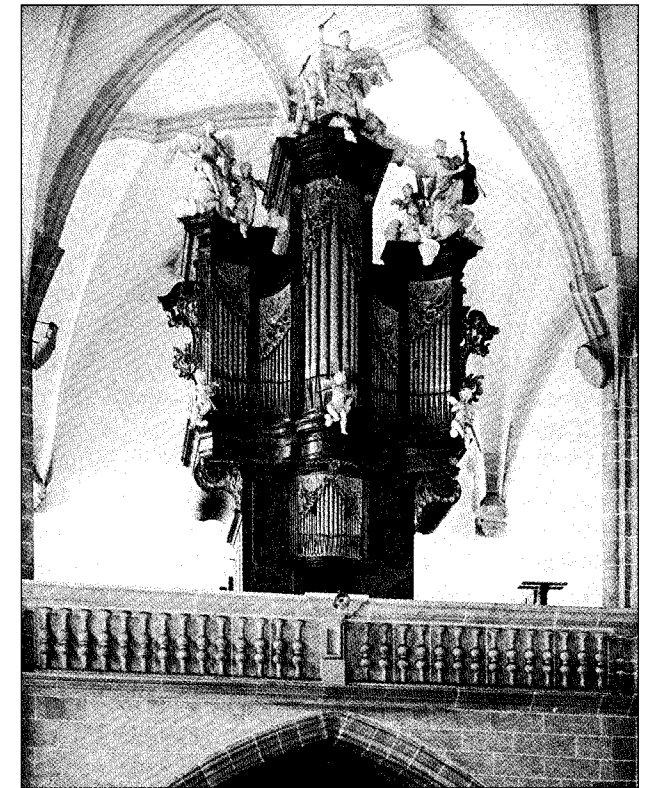
Obnova hudby v katedrále po odchodu Švédů probíhala pomalu a svízelně, protože hudebníky nebylo z čeho platit. Arcivévoda Leopold Vilém (1637–1662) marně napomínal kapitolu, aby se o hudbu lépe starala. Nebylo to možné, protože najímání hudebníci si museli přivydělávat řemeslnými pracemi a služby v katedrále zanedbávali. Proto panovala mezi zpěváky a instrumentalisty v katedrále velká fluktuace. Vedením kůru byli až do konce 17. století pověřováni kněží – vikáři, protože mohli být udržováni z důchodů, plynoucích z jejich duchovních povinností u přidělených oltářů. O repertoáru katedrály se nic nedovíáme, ale byl asi podobný jako u Sv. Mořice v Kroměříži (viz níže).

Situace v katedrále se zlepšila za biskupa Karla Liechtensteina-Castelcorno, který roku 1678 prosadil za kapelníka svého dosavadního kroměřížského kaplana Philippa Jakoba Rittlera

(1639?–1690). Rittler byl udržován z požitků, které pobíral jako čestný vikář. Do Kroměříže přišel roku 1674 s bohatými hudebními zkušenostmi, které získal v letech 1669–1673 v kapele knížete Eggenberga ve Štýrsku. Byl prvním kapelníkem katedrály, od kterého se nám dochovaly nejen skladby chrámové, ale i nástrojové. Překvapuje, že některé jeho mše, zvláště mše věnované biskupovi (např. *Harmonia genethliaca*) vyžadovaly až 27 hudebníků, zatím co katedrála tehdy disponovala maximálně 18 hudebníky. V případě, že tyto skladby byly prováděny v Olomouci, museli být k provedení přizváni i hudebníci jiných olomouckých kostelů. Rittler zemřel 16. února 1690 a jeho místo zůstalo neobsazeno až do sv. Jiří následujícího roku. Proto řídil hudbu v katedrále na svátek sv. Václava roku 1690 Pavel Vejvanovský, který k této příležitosti složil novou mši, na níž si velmi zakládal. Tato mše, stejně jako ostatní skladby prováděné v katedrále v 17. století, se nedochovala. Z děl 17. století, která měla vztah k olomoucké katedrále, se v Kroměříži v opisu Pavla Vejvanovského dochovala jen proslulá *Svatováclavská mše* od Adama Michny z Otradovic. Je to nejrozsáhlejší a nejslavnostnější mše tohoto skladatele.

Roku 1685 zabezpečil hudbu v katedrále biskup Karel Liechtenstein-Castelcorno fundací 20 000 zl. Z fundace, která vstoupila v platnost až roku 1695, mělo být udržováno osm choralistů. Fundace byla později rozmnožena další fundací biskupa Karla Lotrinského. Roku 1695 fundoval biskup Liechtenstein místo kapelníka kapitálem 6 000 zl., ale úroky z něho začal kapelník dostávat mnohem později. Varhaníka platila odedávna kapitula. Kromě těchto deseti hudebníků byli u katedrály fundováni chlapci-zpěváčci pro soprán a alt v počtu tří až šesti, jejichž výchovou a zaopatřením byl pověřen většinou kapelník. Na základě smlouvy s kapitulou vypomáhali na kůru katedrály až do roku 1770 o nedělích a svátcích 3–4 věžní trubači na dechové nástroje. Pokud zde působili další hudebníci, nebyli placení. Někteří studenti zde vypomáhali zdarma, aby si pojistili místo choralisty, až by se některé uvolnilo.

Tyto skutečnosti vrhají velmi neradostný pohled na obsazení katedrálního kůru, neboť doka-



22 Varhany Jana Výmoly z roku 1760 v Doubravniku.

zují, že i v prvním kostele diecéze bylo zvykem obsazovat většinu vokálních a instrumentálních hlasů sólově, takže výsledný zvuk byl zcela jiný, než na jaký jsme dnes zvyklí. Ženské hlasy byly obsazeny chlapci a každý z choralistů ovládal hru na několik nástrojů, takže se dal použít i jako instrumentalista. Místa kapelníka, varhaníka a choralistů byla doživotní, což bylo ze sociálního stanoviska obrovskou předností, ale na hudbu v katedrále mělo negativní dopad. Staří nebo nemocní hudebníci totiž nepodávali dobré výkony, službu zanedbávali a v době nemoci se museli dát zastupovat dobrovolníky, kteří víceméně čekali na jejich smrt.

Po celé 18. století si hudebníci katedrály stěžovali na nízké příjmy a choralisté na obtíže své služby. Jejich finanční příjmy totiž zůstávaly stejné bez ohledu na inflaci, která byla permanentní. Inflaci nestačily vyrovnávat ani naturálie, které hudebníkům poskytovala kapitula. Kapelník a varhaník si proto přivydělávali vyučováním hubě,

choralisté zase úřednickou prací v konsistoři nebo u kanovníků a koncem 18. století dokonce hrou symfonií, kvartet a operních kusů v lepších šenkovních domech. Jestliže hudebník zemřel, měla jeho vdova nárok na jeho plat za následující čtvrtletí, pokud o to požádala. Pouze vdově po kapelníku Neumannovi přiznala kapitula plat jejího muže výjimečně za 10 měsíců. Tuto pomoc poskytovala kapitula vdovám jen ze zvláštní milosti, protože prostředky z fundace stačily pouze na plat pro nově přijatého hudebníka.

Na Liechtensteinovo doporučení dostal místo po Rittlerovi první laický hudebník Thomas Anton Albertini (1660?–1736), velmi ctižádostivý, nesnášenlivý muž, kterého se kapitula několikrát chtěla zbavit. Neustále, a se vším nespokojený Albertini, si roku 1708 vyžádal dovolenu na cestu ke dvoru císaře Josefa I. pod záminkou, že chce císaři předvést své skladby. Dovolenu však přetáhl o čtyři týdny a kapitolu ve Vídni pomluvil. Kapitula ho chtěla okamžitě propustit, ale císař se Albertiniho zastal a kapitula musela ponechat nechalého, svárlivého kapelníka ve službě až do jeho smrti 3. 10. 1736, kdy mu bylo 76 let. Ač si Albertini na svém kompozičním umění nesmírně zakládal, skladby, které se od něho dochovaly, nespovídají o mimořádném nadání.

Za týden po pohřbu Albertiniho nastoupil na jeho místo dosavadní kapelník kardinála Schrattenbacha v Kroměříži Václav Gurecký (1705–1743), rodák z Přerova a vzdálený příbuzný matky sv. Jana Sarkandera. Byl pro svou funkci dobře připraven, neboť byl vychován v slavném piaristickém hudebním semináři v Kroměříži, kde se stal roku 1724 hudebním preceptorem. Od roku 1729 působil již ve službách kardinála Schrattenbacha, který mu podle jeho svědectví umožnil studium u Antonia Caldary ve Vídni. Škoda, že se nedochovala ani jedna opera (např. italská opera *Griselda* z roku 1730) ani jedno z oratorií, která Václav Gurecký pro kardinála složil. Autograf jeho slavnostní mše *Missa obligationis*, složené snad k intronizaci biskupa Arnošta Liechtensteina 30. 4. 1740, se dochoval v hudebním archivu Schönbornů ve Wiesentheidu u Würzburgu. Toto dílo je silně poznamenáno vlivem jeho učitele Antonia Caldary.

Václava Gureckého vystřídal jeho zcestovalý bratr Josef Gurecký (1709–1769). Také on byl na svou funkci dobře připraven jak službou u kardinála Schrattenbacha a biskupa Jakuba Arnošta Liechtensteina, tak působením na dvoře Schönbornů ve Wiesentheidu a u dalších šlechtických dvorů v cizině. V archivu Schönbornů se od něho dochovalo nejvíce skladeb, zejména sedm koncertů pro tehdy moderní violoncello. Na Moravě se od Josefa Gureckého dochovalo nepochopitelně málo skladeb. V roce 1751 složil Gurecký alegorickou operu k šestistému výročí příchodu premonstrátů na Hradisko *Filia Sion*, ze které známe pouze libreto. Z doby Josefa Gureckého máme zprávu jednak o změně stylu, jednak o stavu hudby v katedrále vůbec. Víme, že Gurecký těžce prosazoval nové pojetí tempa proti *prastarému* a také nové pojetí hudebního výrazu a nový způsob provádění ozdob. Do doby Gureckého spadají útrapy, které olomoucká pevnost prožívala za slezských válek, ale též zákaz Marie Terezie používat v kostelích trumpety a tympany, čímž byla chrámová hudba ochuzena o svůj vnější lesk. Naznačuje to výrok Leopolda Mozarta který se na konci roku 1767 zdržoval se svými dětmi v kapitulním děkanství v Olomouci: *Die Musik in Dom ist schwach, ja sehr schwach*. Obáváme se, že tato slova platila nejen o hudbě v katedrále, ale i v leckterých jiných kostelích Moravy. Na druhé straně je nutno si uvědomit, že Leopold Mozart srovnával hudbu v Olomouci s nespočetně lépe vybavenou hudbou v salzburském dómu. A v tomto srovnání se mu hudba v Olomouci musela jevit opravdu ubohá.

Také nástupce Josefa Gureckého Anton Neumann (1725?–1776) přišel na kapelnické místo z biskupských služeb. Ač podle tvrzení choralistů nabyt hudební vzdělání jen u věžního trubače, vybral si ho biskup Egk v letech 1758–1760 za ředitele hudby pro svou kapelu. Nějakou dobu pobyl Neumann ještě na dvoře biskupa Hamiltona. Pak se stal kapelníkem krakovského biskupa, a roku 1765 se neúspěšně ucházel o místo věžního v Brně. V roce 1769 ho kapitula bez problémů přijala za kapelníka katedrály. Od počátku kladl vysoké nároky na interpretaci. Vypověděl spolupráci s městskými hudebníky, protože jeho umě-

leckým nárokům nestačili a začal si najímat hudebníky sám. Popudil si choralisty svými požadavky na pravidelné zkoušky, na které nebyli zvyklí, a zaváděním nového repertoáru, který hudebníci neovládali. Ve smyslu nových slohových tendencí usiloval o posílení instrumentální složky chrámové hudby a o zakoupení hobojů, které považoval za nutné k tomu, aby hudba byla úplná. V těchto požadavcích se zračil postoj hudebníka, odchovaného již ideálem raněklasické instrumentální hudby. Na 40 Neumannových skladeb chrámových a instrumentálních se dochovalo v našich sbírkách, s dalšími se setkáváme v zahraničí, zejména v Polsku. Po slohové stránce je Neumann typickým představitelem hudebního předklasicismu na Moravě.

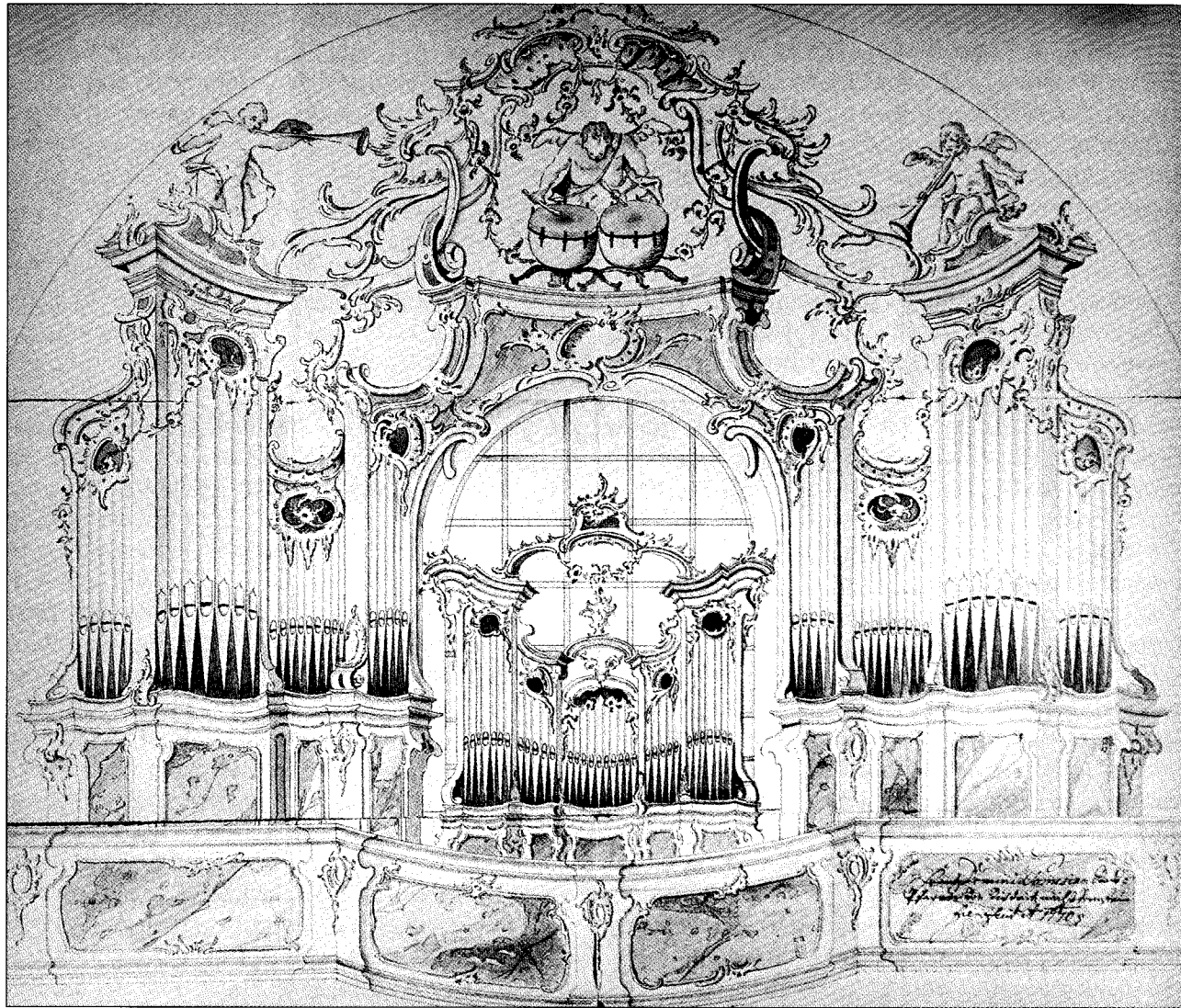
Posledním významným kapelníkem katedrály v 18. století byl Josef Puschmann (1738–1794). I on přišel na toto místo ze šlechtických služeb. Vychován byl u augustiniánů v Brně, po roce 1762 našel místo u barona Karla Traugotta Skrbenského v Hoštálkovech a po roce 1767 u zemského hejtmána v Opavě hraběte Ignáce Dominika Chorynského ve Velkých Hošticích. Byl patrně ve styčích s kapelou na Jánském Vrchu a s Dittersdorfem. Hrabě Chorynský jen nerad Puschmanna propustil a i po jeho odchodu si u něho objednával skladby. Ještě za Puschmannova života na podzim roku 1784 byl v Olomouci zaveden josefinský bohoslužebný řád, který degradoval katedrálu na jeden ze tří olomouckých farních kostelů, ve kterých byla povolena jen jedna figurální mše o nedělích a svátcích. Od Josefa Puschmanna se dochovalo přes padesát chrámových a instrumentálních skladeb raněklasického stylu, mnohem vyzrálejších a technicky zručnějších, než byly skladby Neumannovy. Mnohé skladby čekají ještě na své objevení, zejména v Polsku.

Všichni varhaníci katedrály se uplatňovali jako hudební pedagogové a někteří i jako skladatelé. Samuel Zindel (zemř. 1703) přišel do Olomouce ze Slezska a byl vyhlášený jako znalec *in musica speculativa*. Dochovala se od něho generálbasová cvičení a musel být i odborníkem na chorál, neboť schválil učebnici chorálu *Musica choralis* (Olomouc 1666) pro olomoucké františkány. Jako skladatel byl známější Karel Josef Einwald

(1679?–1753), kterému se podařilo vydat tiskem sbírku *Vocalis decalogus* (Hradec Králové 1720), věnovanou opatu kláštera Hradiska Benediktu Bönischovi za to, že mu umožnil studium u Georga Reinhardta ve Vídni. Einwald byl jediným hudebníkem 18. století na Moravě, jehož skladby vyšly tiskem.

Zatím co hudební nástroje v katedrále byly pořizovány na náklad biskupa, hudebniny bývaly osobním majetkem kapelníků, popřípadě dalších hudebníků. Co se s nimi stalo po kapelníkově smrti, většinou nevíme. Někteří uchazeči o kapelnické místo proto uváděli, že mají dostatečné množství potřebných hudebnin. Odvolával se na to např. Josef Gurecký, který zdědil hudebniny po svém zemřelém bratrovi. Syn Josefa Puschmanna zase sliboval, že v případě, že bude přijat, věnuje katedrále hudební archiv svého otce. Nástupce J. Puschmanna Philipp Schütz (1750?–1806) se pak odvolával na to, že odkoupil od Puschmannovy rodiny všechny noty, které Puschmann za svůj život nashromáždil. Tyto skutečnosti vysvětlují, proč katedrála neměla v 17. a 18. století vlastní notový archiv. Podobně tomu bylo asi i ve farních kostelích moravské diecéze.

Hudba v kolegiální kapitule sv. Mořice v Kroměříži prožívala svou nejslavnější dobu v druhé polovině 17. století za biskupa Liechtensteina, kdy zde účinkovali hudebníci biskupské kapely a kdy zde řídil hudbu Pavel Vejvanovský. Její repertoár ze 17. století se dochoval v Liechtensteinově hudební sbírce v Kroměříži. Podle bohoslužebného řádu probošta Vavřince Zwettlera z roku 1619 a obnoveného roku 1675 se u sv. Mořice konaly denně dvě mše. Při ranní mši (v zimě v 6.30, v létě v 5.30) se kromě adventní a postní doby hrálo na varhany a o nedělích a svátcích při ní zpívali choralisté. O svátcích Panny Marie však se i ranní mše, zvaná matura, konala s figurální hudbou. V adventě se sloužila o 6. hodině rorátní mše, při které byla předepsána figurální hudba. Druhá mše se konala v 8 hodin a nazývala se hrubá. Ve všední dny při ní zpívali choralisté chorál a hrálo se na varhany, avšak o nedělích a dalších 36 stanovených svátcích se konala figurálně s varhanami, městskými trubači „a jinými přivedenými hudebníky“. Figurálně bylo nařazeno konat i nešpory



23 Návrh Františka Ignáce Siebera z roku 1770 na varhany pro farní kostel v Bystřici nad Pernštejnem.

o nedělích a hlavních svátcích. Přibližně od roku 1708 začali vypomáhat u sv. Mořice chovanci piaristického semináře. Jako skladatel nevynikl z ředitelů kůru sv. Mořice žádný. Varhanní skladby od nástupce Vejvanovského Antona Bernkopfa (zemř. 1747) se ztratily na počátku 20. století. Dochovaná hudební sbírka kostela sv. Mořice obsahuje většinou jen noty z poslední třetiny 18. století.

Hudba v kapitulním kostele sv. Petra a Pavla v Brně nebyla po třicetileté válce valná. Od požáru při švédském obléhání Brna roku 1643 až do čtyřicátých let 18. století byla loď kostela provi-

zorně zakryta jen plochou dřevěnou střešou. V roce 1650 tu byly postaveny varhany s 8 rejstříky a v roce 1663 uvedl kantor Řehoř Scharetka, že kůr má k dispozici 9 mší, 3 requiem, 4 nešpory, 5 litaní, 21 motet pro 3–16 hlasů, 10 svazků chrámových sonát. Ze skladatelů je jmenován pouze Johann Heinrich Schmelzer. Teprve v polovině 18. století za kantora Johanna Raymunda Fiedlera (zemř. 1760) se figurální hudba na Petrově rychle rozvinula a počet hudebnin přesáhl číslo 600. Dochovaná sbírka však obsahuje jen málo skladeb ze sklonku 18. století.

Kolegiální kapitula u sv. Václava v Mikulově byla kardinálem Dietrichsteinem po hudební stránce dobře zajištěna. Její minulost není dosud probádána a dochovaná hudební sbírka obsahuje díla až z poslední třetiny 18. století včetně řady symfonií. Z mikulovských ředitelů kůru se žádný neuplatnil jako skladatel.

Ani biskupské město Vyškov nezůstávalo v chrámové hudbě pozadu. Podobně jako u sv. Mořice v Kroměříži bylo i zde nařazeno sloužit denně dvě mše. Základ k figurální hudbě tu položil biskup Stanislav Pavlovský. Ranní mše ke cti Panny Marie (matura) se museli zúčastnit sodálové mariánské družiny. Zpívali při ní literáti česky za pomoci věžních trubačů. Na hrubé mši o nedělích a svátcích (celkem dvaosmdesátkrát do roka) museli účinkovat všichni hudebníci včetně městských trubačů. Ředitel školy byl roku 1661 povinen především vychovávat mládež k bázni Boží a k úctě k představeným, vyučovat v čtení, psaní a hudbě, učit katechismu a ranním a večerním modlitbám. K dispozici měl ještě kantora s pomocníkem. Celkem byli vydržováni rektor, kantor, 2 pomocníci, 2 diskantisté a varhaník.

Mezery, které se vyskytují v hudebních dějinách výše zmíněných kostelů, jsou však v dějinách hudby farních kostelů mnohem větší. Výjimku tvoří pouze kostel sv. Jakuba v Brně, jehož hudební sbírka obsahuje skladby od konce 17. až do konce 19. století. Sv. Jakub nám proto může sloužit jako vzorek hudební praxe v městských farních kostelích na Moravě. Placenými hudebníky tu byli kapelník, zde nazývaný kantor, varhaník, dva tenoristé, dva basisté, čtyři diskantisté. Počítalo se též s pomocí ředitele farní školy, učitelskými pomocníky, žáky a s věžními trubači. Svatojakubští hudebníci vypomáhali kromě toho v dominikánském kostele sv. Michala a do roku 1725 též v minoritském kostele sv. Janů.

V roce 1704 se ucházel o místo „vicekapelníka“ u sv. Jakuba Anton Heinrich Biber, syn slavného salzburského skladatele, ale magistrát ho pro odpor hudebníků a pro vysoké nároky za dva měsíce propustil. Biber požadoval též zakoupení módního nástroje fagotových houslí. Z kantorů zasluhuje zmínku Matthias Franz Altmann (zemř. 1718), dříve kantor na Petrově, který kostelu za-

nechal svou vzácnou hudební sbírku, čítající na 1500 skladeb, z nichž se asi 200 kusů dochovalo. Altmann je získal díky svým stykům s hudebníky císařské kapely ve Vídni a s hudebními kruhy v Římě. Sbírkou obohatil v letech 1721–1762 Matthäus Rusman, bývalý choralista kostela sv. Michala ve Vídni. Sám nashromáždil na 2000 skladeb, které získal díky známostem s vídeňskými skladateli. Z jeho doby pocházejí skladby Vincenza Albricchiho, Benedicta Antona Aufschneidera, Giovanniho Battisty Bassaniho, Antonia Caldary, Johanna Josepha Fuxe, Johanna Georga Reinhardta, Josefa Ignáce Vojty, Johanna Michaela Zachera a dalších. V roce 1762 se stal kantorem Peregrin Gravani (1732–1815), který asi jako jediný z dosavadních ředitelů kůru sv. Jakuba komponoval. Pocházel z Jaroměřic nad Rokytnou, kde zažil poslední léta rozkvětu questenberské kapely. Zanechal mnoho chrámových skladeb, které však nepřesáhly úroveň užitkové chrámové hudby. Podle svědectví Vojtěcha Jírovce však udržoval hudbu u sv. Jakuba na vysoké úrovni.

Hudební sbírky většiny městských farních kostelů z 18. století se nedochovaly. Musely být mezi nimi značně rozdíly, když např. inventář farního kostela v Krnově zaznamenal k roku 1772 jen 105 skladeb. Pohled na repertoár venkovského kůru v 18. století poskytuje zdánlivě hudební sbírka z Blížkovic u Moravských Budějovic. Zdánlivě proto, že asi původně patřila kůru v Moravských Budějovicích. V roce 1797 čítala 355 skladeb od předních autorů 18. století počínaje Brentnerem, Caldarou, Dukátem, Míčou, Palottou, Ratgeberem, Tůmou, Vincim a konče F. X. Brixim, Gluckem, Hassem a Haydnem. Pro blízkovickou sbírku jsou typické skladby menšího rozsahu s menším obsazením a poměrně velký počet skladeb s českým textem, zvláště vánočních. Pozoruhodné jsou také Kvasice se svými 280 skladbami, zaznamenanými v inventáři z roku 1757, z nichž se velká část dochovala. Zde však rozkvětu figurální hudby napomohla místní vrchnost, kterou byli hudbymilovní Rottalové. V místech, kde měla své sídlo šlechta, bylo o chrámovou hudbu asi lépe postaráno než v jiných venkovských kostelích.

Ředitelé kůru a varhaníci si obstarávali nové skladby většinou opisováním. Tištěné skladby byly příliš drahé anebo nebyly k dispozici právě ty, které nejvíce potřebovali. Proto se v kostelních účtech někdy setkáváme kromě výdajů na struny také s výdaji na opisování not. Někteří kantoři si žárlivě střežili právo na první uvedení určité skladby. Petrovský kantor Mathias Franz Altmann obvinil roku 1712 u magistrátu kantora u sv. Jakuba Adama Schneidra, že podvodně vylákal na vozkovi dvě mše, které Altmannovi půjčil k opsání ředitel kůru u sv. Michala ve Vídni Jan Michal Procházka. A tak prý došlo k tomu, že jedna z nich byla uvedena u sv. Jakuba dříve než na Petrově. Jakousi nekalou roli v tom sehrál i bývalý svatojakubský kantor Georg Graff, který nenáviděl svého nástupce Schneidra a škodil mu, kde mohl.

Jediným dokladem o pěstování figurální hudby jsou mnohdy jen zprávy o platech hudebníků, o nákupu hudebních nástrojů, zvláště varhan a o nákupu strun. Z těchto ukazatelů lze poměrně spolehlivě usuzovat na přítomnost a intenzitu pěstování figurální hudby, i když se noty nebo jejich seznamy nedochovaly. Obecně lze říci, že od konce 17. století rostla ctižádost farářů, aby alespoň o hlavních svátcích, ne-li každou neděli, zněla v jejich kostelích figurální hudba. Nebylo to jednoduché, neboť nejdříve bylo třeba mít v místě schopného ředitele kůru, jímž byl zpravidla rektor místní školy. Jemu napomáhali v městech další jemu podřízení učitelé, žáci vyškolení pro přednes sopránových a altových partů, protože ženám nebylo dovoleno v kostele zpívat, místní věžní trubači, někdy i další placení hudebníci (adstanti) a podle místních poměrů další v hudbě vzdělaní dobrovolníci. Stálá snaha zvelebovat chrámovou hudbu se zračí i v tom, že každé nově postavené varhany byly větší než varhany předešlé.

Figurální hudbu máme v 18. století doloženou v těchto moravských lokalitách: Boskovice, Branná, Brno, Bruntál, Bučovice, Bzenec, Dolní Kounice, Dub nad Moravou, Dvorce, Frýdek, Fulnek, Holešov, Horní Město, Hranice, Jaroměřice nad Rokytnou, Jevíčko, Jihlava, Kojetín, Krnov, Kroměříž, Libavá, Lipník nad Bečvou, Litovel, Mohelnice, Moravská Třebová, Moravský

Beroun, Nový Jičín, Odry, Olomouc, Opava, Osoblaha, Ostrava, Potštát, Pouzdřany(!), Prostějov, Přerov, Příbor, Rýmařov, Slavkov, Strážnice, Svítavy, Šumperk, Telč, Tovačov, Třebíč, Uherské Hradiště, Uherský Brod, Uničov, Valašské Meziříčí, Velké Meziříčí, Velké Losiny, Vyškov, Zábřeh, Znojmo, Žďár nad Sázavou. V některých výše jmenovaných lokalitách byla figurální hudba pěstována již v 17. století, v jiných jako např. v Dubu, Pozořicích a Velkém Meziříčí až v druhé polovině 18. století.

Zmíněný výčet nemusí být úplný, neboť výzkum může odhalit nové skutečnosti. Jako příklad uveďme Pouzdřany u Mikulova, o jejichž hudební minulosti kromě varhan nemáme zpráv. O figurální hudbu se tu zasloužil roku 1718 tamní kurát, kterému se podařilo nejen sehnat kvalifikovaného učitele, ale zajistit pro něho také stálý slušný příjem, takže od té doby nebyla v Pouzdřanech zpívána mše s figurální hudbou vzácností. Byly také zakoupeny velkým nákladem hudební nástroje a z různých vzdálených kůrů byly vyprošeny nebo zakoupeny hudebniny, takže Pouzdřany si v hudbě nezadají s mnohými městy. V roce 1742 však dva radní začali intrikovat proti učitelu a proti jeho naturálním příjmům a hrozilo nebezpečí, že učitel z Pouzdřan odejde a že s ním zanikne i figurální hudba. Kurát se proto obrátil na knížete Karla Maximiliána Dietrichsteina se žádostí, aby proti závistivým radním v Pouzdřanech zakročil. Tento příklad nám názorně ukazuje, co zmožl v chrámové hudbě jeden schopný hudebník, dostalo-li se mu morální a hmotné podpory a jak závist a osobní spory dokázaly tento slibný vývoj zničit. Podobně vděčíme za zprávu o hudbě v Přerově roku 1701 jen jezuitské kronice, která zaznamenala, že na svátek sv. Jakuba měl v jejich kostele v Olomouci přerovský děkan zpívanou mši, při které účinkovali přerovští hudebníci.

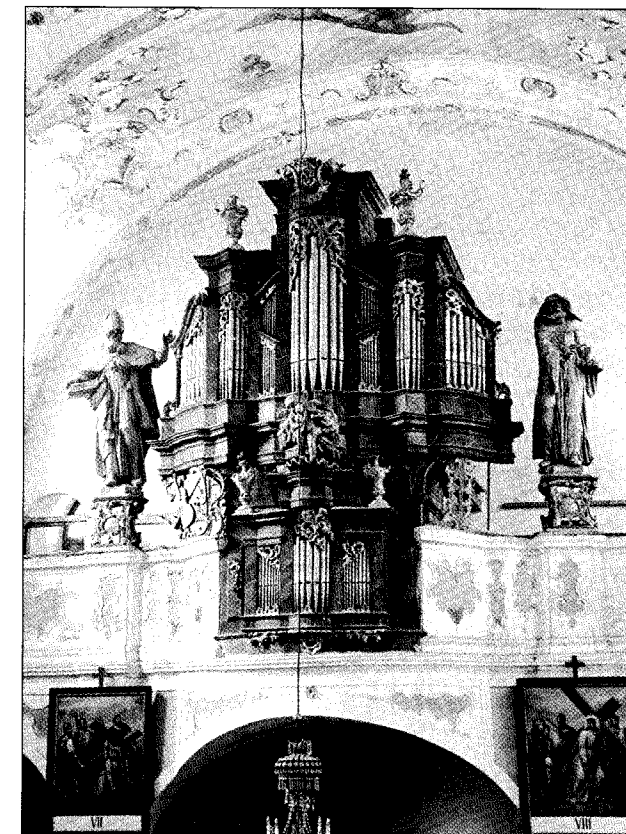
Frekvence figurální hudby v jednotlivých kostelích byla rozdílná. Z Moravy neznáme dosud ani jeden pramen, který by nás o ní podrobně informoval. Pravidelné figurální mše o nedělích a zasvěcených svátcích (celkem asi 110 ročně) můžeme s určitostí předpokládat jen v katedrále, kolegiálních kostelích a v kostelích velkých měst, jako byla Olomouc, Brno, Jihlava, Znojmo, Uni-

čov, Opava. Jak tomu bylo v menších městech, nevíme. Ale i zde byla snaha provádět figurální mše o hlavních církevních svátcích anebo ozdobit bohoslužbu alespoň trubačskými intrádami. Proto na sklonku 18. století přibýlo i na venkovských kůrech trumpet a tympánů.

Nejvíce archivních dokladů o kostelních hudebnících pojednává o jejich sporech s duchovními a světskými představenými. Často byla důvodem sporu otázka, kdo má právo kantora přijímat a propouštět, kdo je jeho představeným a kdo je povinen ho vydržovat. V zásadě platilo, že představeným učitele byl farář nebo děkan, ale vydržovat ho bylo povinností obce. Místní učitelé, na jejichž bedrech ležela hlavní starost o chrámovou hudbu, byli často nespravedlivě šikanováni nadutými církevními a obecními představenými, ale na druhé straně ani oni nebyli vždy nevinní beránci, ale vyskytovala se mezi nimi arogantní, pomlouvačná individua, zanedbávající své povinnosti, oddaná pití a jiným neřestem. Vztah oboustranné úcty, s jakým jsme se setkali v Pouzdřanech, byl spíše výjimkou než pravidlem.

Venkovští učitelé v 18. století byli služky pro všechno. Jako názorný příklad může sloužit výčet povinností učitele v Jevišovce z roku 1733: 1) *Hrát na varhany a zpívat buď latinsky, chorvatsky nebo jakýmkoli jiným jazykem, kdykoliv se bude konat mše nebo to farář nařídí, a to bez odmluvy a co nejochotněji, učit v hudbě a zpěvu dva chlapce.* 2) *Svého faráře poslouchat a ctít (neboť je sluhou, který byl přijat z jeho dobré vůle), sepišovat desátky a vybírat je, být přítomen seti na farním poli a všude, kde toho bude třeba, být ochotný, pilný a věrný.* 3) *Asistovat bez odmluvy svému faráři při křtech, návštěvách umírajících a jiných příležitostech, kdykoli toho bude třeba, vystříhat se nemírného pití a žít střízlivě.* 4) *Pilně a trpělivě vyučovat mládež základům křesťanské víry, zbožnosti a mravnosti, jakož i literním předmětům.* 5) *Denně natahovat hodiny na věži, časné ráno, v poledne a večer zvonit Anděl Páně, a obstarat ministranty, kdykoli se bude konat mše.*

Hudba hrála významnou roli i při četných náboženských slavnostech, konaných mimo kostel, které často trvaly i několik dní. Tyto slavnosti byly pravidelně spojeny s průvody, které poskytovaly



24 Varhany Ignáce Floriána Casparida z roku 1764 ve farním kostele v Rancířově. Foto J. Sehnal.

ly jedinečnou podívanou, nejen pestrým oblečením jeho účastníků, ale též umělými architekturami slavobran, nejrůznějšími kulisovými dekoracemi, alegorickými vozy s živými postavami, slavnostním osvětlením budov, ohňostroji, troubením, bubnováním a salvami z moždířů. Do této kategorie slavností patřily intronizace a slavnostní vjezdy biskupů do Olomouce, svatořečení nových světců Ignáce z Loyoly, Františka Xaverského, Jana Kalasanského, Jana Nepomuckého a dalších. Připomeňme dále korunovací obrazu Panny Marie u Sv. Tomáše v Brně v květnu 1736, oslavy stého osvobození Brna od Švédů v srpnu 1745, při nichž byla večer provedena mariánská kantáta dietrichsteinského hudebníka Josefa Umstatta. Podobně byla slavena jubilea řádů a významných světských a duchovních osobností. Lokální rámeček překročily také oslavy šestistého příchodu premonstrátů na Hradisko roku 1751,

při nichž byla provedena duchovní opera *Filia Sion* od Josefa Gureckého. Stejně dílo zaznělo 1770 na počest třicátého výročí zvolení Pavla Ferdinanda Václavíka opatem.

Oratorium přišlo na Moravu ve dvacátých letech 18. století. Oratoria byla zpravidla dvojdílná, při čemž se každý díl skládal z několika árií a recitativů. Instrumentální obsazení bylo převážně smyčcové. Na úvod zazněla instrumentální předehra, nazývaná symfonie. Závěr tvořil společný zpěv všech sólistů (chorus). Většina oratorií byla italská, málokdy německá, ale textové knížky k nim byly tištěny paralelně v italštině a němčině. Po obsahové stránce se oratoria týkala hlavně příběhů ze Starého zákona, Kristova umučení, života Panny Marie a svatých.

První oratorní produkci známe z května 1724 z Petrova, kde bylo provedeno německé(?) oratorium o Janu Nepomuckém od Giuseppe Porsileho. Většina oratorií v následujících letech byla uvedena na příkaz kardinála Schrattenbacha, který byl velkým ctitelem italské hudby. Proto byli autory oratorií, dávaných v Brně v letech 1724–1741, italští nebo vídeňští skladatelé Antonio Caldara, Francesco Conti, Giovanni Costanzi, Johann Joseph Fux, Leonardo Leo, Nicola Logroscino, Francesco Peli, Nicolo Porpora, Giuseppe Porsile, Cesare Predieri, Georg Reutter, Pietro Giuseppe Sandoni, Domenico Sarri a Leonardo Vinci. Oratoria se hrávala zvláště v postní době, kdy byla zakázána operní představení. Místem konání v Brně byly kostely sv. Jakuba, sv. Michala, sv. Petra a kapucínů. Jména interpretů nejsou známa. Zdá se, že po roce 1741 provádění oratorií v Brně ochablo nebo ustalo. V Olomouci, Jihlavě a Znojmě suplovali oratorní produkce svými melodramaty jezuité, v Kroměříži a Mikulově piaristé.

Zvláštním hudebním útvarem, vzniklým ve Vídni, bylo sepolkro. Od oratoria se lišilo jen tím, že bylo jednodílné. Ale i tak mělo úvodní symfonii a závěrečný společný sbor. Sepolkra byla určena pro odpolední nebo večerní pobožnosti, které se konaly na Zelený čtvrtek nebo na Velký pátek u Božího hrobu (sepulcrum). Boží hrob bylo místo v kostele, kam byla po mši na Zelený čtvrtek přenesena Nejsvětější svátost. Místo bylo

upraveno tak, aby věřícím připomínalo hrob, do kterého byl uložen Kristus a bylo bohatě vyzdobeno. Námětem hudby byla meditace nad Kristovým umučením a nad hříchy lidstva, pro které musel Kristus trpět. Poněvadž šlo o lidovou pobožnost, byly zpěvy v sepolkrech německé nebo české. Z moravských skladatelů složil řadu sepolker František Václav Míča a Johann Georg Orsler. Míčova sepolkra se hrávala nejen v Jaroměřicích nad Rokytnou, ale také u kapucínů v Olomouci (1729) a v Brně (1730, 1731). Hudba se však dochovala jen k Míčovu sepolkru *Abgesungene Betrachtungen* z roku 1727. Je pravděpodobné, že pobožnosti s hudbou u Božího hrobu se konaly i v kostelích menších měst. Připomeňme ještě, že v sepolkrech se part generálního basu hrál na cembalo, protože hra na varhany byla v postní době v kostelích zakázána. Od roku 1774 máme zprávy o provádění oratorií od Johanna Adolpha Hasseho, Johanna Heinricha Grauna, Josepha Haydna a Karla Ditterse u sv. Mořice v Kroměříži tamními piaristy. Také piaristé v Mikulově prováděli u sv. Václava oratoria K. Ditterse a J. Haydna.

Příležitostí k veřejnému předvedení umění domácích hudebníků byly poutě na církví doporučená posvátná místa, protože procesí si většinou přiváděla vlastní hudebníky. Nejpopulárnější poutní místa byla mariánská: Svatý Kopeček u Olomouce, Svatý Hostýn, Frýdek, Vranov u Brna, Tuřany, Loreta v Mikulově, Dub nad Moravou. Velké oblibě se těšila pout k sv. Anně ve Staré Vodě a k sv. Janu Nepomuckému na Zelené Hoře u Žďáru. Poutě byly významnou, radostnou společenskou událostí v životě lidí a podle vzdálenosti poutního místa trvaly někdy déle než týden. Jako příklad uveďme itinerář pouti olomouckých měšťanů do Lorety v Mikulově z dvacátých let 18. století:

1. den: Olomouc – Prostějov
2. den: Prostějov – Vyškov (farní a kapucínský kostel) – Slavkov
3. den: Slavkov – Těšany – Hustopeče
4. den: Hustopeče – Mikulov (Loreta)
5. den: v 11 hodin odchod z Mikulova – Rajhrad
6. den: Rajhrad – Brno – Rousínov
7. den: Rousínov – Vyškov – Prostějov
8. den: Prostějov – Olomouc

Poutníci ušli během osmi dní přes 220 km, nejdělsí trasy (přes 30 km) byly druhý, pátý a sedmý den. Ráno měli mši již v 5 hodin, druhý den do-

konce ve 4 hodiny. Kromě Těšan byli v každém z jmenovaných míst uvítáni místním duchovenstvem, školáky a intrádami místních vězňích hudebníků. Než se odebrali k odpočinku (2.–7. den) vyslechli v kostele kázání a figurální loretánské litanie. Pout byla tedy nejen náročným fyzickým výkonem, ale i silným duchovním a kulturním zážitkem. Trompety a tympány byly až do roku 1754 neodmyslitelnou hudební ozdobou všech veřejných akcí, tedy i poutí. Kvůli ztrátě 8–14 pracovních dní během sklizňových prací se již Marie Terezie snažila pouti omezit, ale definitivně je zakázal až Josef II. roku 1782.

Divadlo nebylo jen záležitostí duchovních řádů a šlechty, ale jeho prvky nacházíme i v životě měšťanů, nejčastěji v souvislosti se snahou přiblížit věřícím život Kristův, zvláště jeho umučení. Inventář farního kostela v Rýmařově zaznamenal roku 1693 výčet kostýmů a jiných rekvizit, používaných při procesí na Velký pátek. K čemu tyto předměty sloužily, se dovídáme z Příbora. Zde bylo zvykem předvádět na Velký pátek Kristovo odsouzení Pilátem na zvlášť vybudovaném lešení na náměstí. Roku 1752 hrál roli Piláta příborský děkan. Přihlížející vojáci z Hessenského pluku, kteří byli většinou evangelíci, prý tuto scénu komentovali: *Když si pan děkan neužil maškarády v masopustu, vynahradil si to na Velký pátek*. Při velkopátečním procesí pobíhal mezi účastníky muž přestrojený za dábla, který občas některého z měšťanů uhodil, což zřejmě nebylo považováno za nic pohoršlivého. Tyto příklady ukazují, že divadelní, někdy až karikující prvky prostupovaly duchovní život doby více, než dnes o tom víme. Jistě se na těchto výstupech podílela i hudba, podobně jako při pobožnostech u jesliček a u Božího hrobu, při koledách a při procesích.

Mnozí ředitelé kůru a varhaníci komponovali a jejich představení to pokládali za samozřejmost. Pohnutky, které vedly hudebníky k vlastní tvorbě, bývaly často zcela prozaické: potřeba doplnit rychle mezery v repertoáru, opatřit pro kůr skladby, odpovídající možnostem místních hudebníků a v neposlední řadě i ctižádost ukázat, že si vědí rady i s kompozicí. Na druhé straně se vedle komponujících kantorů a varhaníků setkáme s množstvím ředitelů kůru, od nichž není známa ani jed-

na skladba, takže umění komponovat zřejmě nebylo dáno všem. Chceme-li kriticky hodnotit chrámovou tvorbu skladatelů 17. a 18. století z Moravy, musíme konstatovat, že ani jeden z nich nepatří ke skladatelům první kategorie, jakými byli v první polovině 18. století např. Johann Joseph Fux nebo Antonio Caldara, později např. Joseph a Michael Haydn. Pozoruhodným jevem byl Pavel Vejvanovský, o němž se zmíníme níže, ale přecenili bychom ho, kdybychom ho stavěli naroveň Johanna Heinricha Schmelzera nebo Heinricha Ignaze Bibera. Také ostatní výše zmínění autoři jako Rittler, Gurečtí, Gravani, Neumann, Puschmann patří k druhé nebo třetí skladatelské garnituře a jejich význam byl spíše regionální. Na své zhodnocení čekají plodní chrámoví skladatelé rektor v Mohelnici Jan Antonín Sedláček (1729–1805), rektor ve Valašském Meziříčí František Navrátil (1732–1802) a ředitel kůru u sv. Mořice v Olomouci Francesco Carlo Müller (1729–1803).

Figurální hudba byla v duchu nařízení Tridentského koncilu latinská. V národním jazyku se vyskytovaly nejčastěji pohřební zpěvy a neliturgické skladby pro dobu vánoční, tzv. pastorely. Několik duchovních skladeb s německým textem nacházíme již v Liechtensteinově sbírce v Kroměříži. Ve sbírce z kostela sv. Jakuba v Brně z počátku 18. století máme nejstarší pohřební zpěvy s německým textem. Pohřebních českých i německých skladeb přibývalo vlivem josefinismu až na konci 18. století. Po hudební i textové stránce jsou pohřební zpěvy většinou sentimentální a umělecky nehodnotné.

Mnohem zajímavější jsou po umělecké stránce pastorely. Vánoce, pro které byly pastorely skládány, byly dobou, ve které byla církev nejvíce tolerantní jak ke zpěvu v národním jazyce, tak k hudbě světské. Přítomnost pastýřů u Spasitelových jesliček totiž ospravedlňovala užití národního jazyka i prvků lidové hudby. Strážniční piaristé dovolovali lidu zpívat české duchovní písně o vánočních svátcích v osmdesátých letech 17. století dokonce při slavné mši, což tehdy ještě nebylo běžné. Nejstarší české pastorely na Moravě pocházejí ze sbírky Severina Josefa Weisera (1683–1756), který byl od roku 1723 kantorem

v Blížkovicích. V hudebním inventáři jezuitů v Uherském Hradišti z roku 1730 jsou zaznamenány nejen české a latinské pastorely, ale též několik českých zpěvů pro postní dobu od členů řádu. Nejvíce pastorel však vzniklo až v poslední třetině 18. a na počátku 19. století. Většina z nich pochází od neznámých venkovských kantorů a varhaníků.

Nejpozoruhodnějším dílem s českým textem je *Missa pastoralis in C boemica* od kantora v Bílovicích u Uherského Hradiště Josefa Schreiera (nar. 1718 v Dřevohosticích), složená kolem poloviny 18. století, která je lidovějším protějškem slavné *Missy pastoralis in D* citolibského Václava Jana Kopřivy a předchůdkyní slavné vánoční mše *Hej, mistře* (1797) Jana Jakuba Ryby. Schreier užil latinského textu jen na úvod jednotlivých částí, zatím co většina ostatního textu je česká. Po hudební stránce je mše až na výjimky prosycena motivy valašské lidové hudby stejně jako slavná pastorela *Applausus pastoricus* brněnského augustiniána, rodáka z Týna nad Vltavou Jeronyma Haurý (1704–1750).

Ale i do chrámového prostředí doléhaly ohlasy veřejného a politického života. Při každém vítězství císařských vojsk bylo nařizováno zpívat v kostelích chvalozpěv *Te Deum* a střílet salvy z děl. Podobným způsobem bylo oslavováno narození panovníkova potomka. Také obnovení městské rady mělo svou slavnostní dohru v kostele. Od kantora sv. Jakuba v Brně známe dvě skladby, které se tohoto aktu týkají: *Chorus in honorem amplissimi senatorum collegii* a loretánské litanie, věnované purkmistrovi Redlovi. Od ředitele kůru u sv. Mořice v Olomouci Josepha Raymunda Kellera se dochovala z roku 1763 slavnostní mše *Causa nostra laetitiae* (Příčina naší radosti), složená na oslavu vítězství nad Prusy. Tato událost se v Olomouci od roku 1759 oslavovala každý rok.

Při úmrtí příslušníka panovníckého rodu byl vyhlášen státní smutek, během kterého se nesměly konat veřejné taneční zábavy ani divadelní představení. Ve význačných kostelích se stavěly umělé architektury (*castrum doloris*), stavějící lidu na odiv zásluhy zesnulého, u nichž se po několik dní konaly modlitby a smuteční obřady. O hudební stránce těchto obřadů nám prameny

nic neříkají. Při pohřbech vysokých politických a církevních hodnostářů se troubilo na trumpety s dusítky a bubnovalo na tympány tlumené černým sukem. Přes velkou úmrtnost v 17. a 18. století je smutečních mší dochováno nápadně málo. Proto si zaslouží pozornosti rekviem, které složil Philipp Jakob Rittler během několika dní k smuteční bohoslužbě, která se konala roku 1676 v olomoucké katedrále za zemřelou císařovnu Klaudii Felicitu.

Mýlili bychom se, kdybychom se domnívali, že figurální hudba byla pěstována ve všech kostelích. Bylo mnoho kostelů, kde nebyly varhany, ale jen tří- až čtyřrejstříkový positiv nebo regál a kde učitel dostával bídnou odměnu za zvonění, natahování hodin, psaní zpovědních lístků a zpěv pašij před velikonoce. Na druhé straně již positiv umožňoval provádění figurální hudby, poněvadž plně postačoval na hru generálního basu, neboť basovou melodii hrál violon. Obecně však platilo, že figurální hudba byla pěstována spíše tam, kde byly varhany, zvláště varhany se dvěma manuály.

V kostelích bez figurální hudby zpíval lid české duchovní písně. Oficiální důkaz v církevních dokumentech nenajdeme, ale svědčí o tom tištěné a rukopisné kancionály, zmiňované v inventářích, ale málokdy dochované. Nejpozději koncem 17. století pronikly na Moravu i některé písně ze sbírek Adama Michny z Otradovic. Jejich známost je doložena hlavně rukopisnými kancionály. Zatím nelze říci, jak byly na Moravě rozšířeny původní Michnovy tisky. Určitě byly v Třebíči, ale jinak pronikaly Michnovy písně na Moravu až prostřednictvím pozdějších tištěných kancionálů. Nejstarší zpráva o Michnově české písňové tvorbě však kupodivu pochází z Brna, kde se podle tvrzení Viléma Bitnara zpívala již roku 1638 píseň *Panno, čas jest, nech žalosti*, otištěná později v České mariánské muzice. Od konce osmdesátých let 17. století byl i na Moravě používán *Kancionál* jezuitů Václava Matěje Šteyera (Praha 1683), který vyšel do roku 1764 v celkem šesti vydáních a který již v prvním vydání přinesl četné Michnovy písně. Zpěvník *Capella Regia Musicalis* (Praha 1693) od Václava Holana Rovenského se vyskytoval na Moravě poměrně vzácně.

25 Frontispic agendy biskupa Karla Liechtensteina-Castelcorno (Brno 1695). Ve výzdobě jsou uplatněny nástroje typické pro hudbu vrcholného baroka: trumpety, tympány, housle a basová viola (violon?).



V roce 1695 vyšla v Brně z rozkazu biskupa Karla Liechtensteina-Castelcornio agenda pro moravskou diecézi s názvem *Novae Agendae Olomucensis Directorium Chori*. Kromě latinských zpěvů k obřadům celého církevního roku obsahoval tento tisk 42 českých a 40 německých duchovních písní, většinou i s nápěvy. Byla to jen malá část bohatého repertoáru písní, které lidé znali nejen z dřívějších tištěných, ale i z místních, rukopisných kancionálů. Přes to je nutno ocenit biskupovu snahu, vyjádřenou v předmluvě, datované již na svátek sv. Václava 28. 9. 1693: *Aby nicméně tomuto dílu nic ani v nejmenším nescházelo, postarali jsme se, aby sem byly zařazeny písně německé a české, které je zvykem zpívat během roku před kázáním*. Sestavením celé agendy byl pověřen svitavský děkan Melchior Sim (Sin), ale není jisté, zda i on byl redaktorem písňové části. Pavel Vejvanovský se na té práci asi nepodílel, protože zemřel již v létě roku 1693. Ještě před vytištěním nařídil biskup roku 1694 všem farářům, aby si agendu, která bude stát 3 zl., koupili. Tak jako Šteyerův kancionál rozšířil se na Moravě i *Slaviček rajský* (Hradec Králové 1719) od Jana Josefa Božana, který konsistoř dokonce oficiálně doporučila. Kancionál Holanův a Božanův byly poměrně drahé a průměrnému venkovanu cenově nedostupné. Vždyť Božanův *Slaviček* se v roce 1723 prodával za 2 zl. 30 kr., v roce 1764 za 7 zl. Obvykle vlastnil kostel jeden nebo dva exempláře tištěného zpěvníku. Předzpěváci, nejčastěji literáti předzpívali z něho písně lidu, který je opakoval a postupně se některým naučil zpaměti.

Vysokou cenou tištěných kancionálů si vysvětlujeme výskyt rukopisných zpěvníků, které přinášely výběr písní z tištěných kancionálů. Proto lze říci, že základní výběr melodií a textů byl v nich poměrně ustálený a jednotný. Repertoár rukopisných kancionálů se v podstatě nelišil od repertoáru kancionálů tištěných a proto bychom v něm až na výjimky marně hledali krajové písně. Rukopisné kancionály z Moravského Slovácka a Valašska, popsané Karlem Konrádem, byly iluminovány lidovými ornamenty jako kancionál z Ostré (= Ostrožské) Lhoty z roku 1748 nebo kancionál Martina Mužikovského z Pržna z roku 1755. Většina rukopisných zpěvníků však nebyla ilumino-

vána, např. *Kancyonál český* od rektora Jana Klabika v Želechovicích u Vizovic (po 1670), *Písně o Vtělení Pána Krista* z Bystřice nad Pernštýnem (1699), velký *Kanceonal literaku* z Bzence, sepsaný Janem Poltmanem (1739), *Písně chorální*, sepsané Matějem Františkem Nespěváčkem z Čáslavic (1745), a *Cancional Ondřeje Štefka* ze Vsetína (1769).

Existovaly též nenotované zpěvníky, které obsahovaly pouze texty a proto byly levnější. Z tištěných byla nejvíce rozšířena Koniášova *Cithara Nového zákona* (1. vyd. Hradec Králové 1719). Nenotované zpěvníky se omezovaly pouze na odkaz melodie známé písně: *Zpívá se jako... nebo na obecnou notu*, což byla jakákoliv melodie, na kterou se dala zpívat sloka o čtyřech osmislabičných verších. S odkazovou praxí se pochopitelně setkáváme i v rukopisných kancionálech bez not. Odkazová praxe se vyvinula v bratrských kancionálech 16. století a rozšířila se rychle do všech konfesí, katolickou nevyjímaje. Proto jsme např. v Božanově kancionálu svědky až lhostejného postoje autorů textů k melodii. Množství nových písňových textů vycházelo též formou drobných kramářských tisků, prodávaných o poutích, v nichž se pouze odkazovalo na nápěvy známých písní.

Jak vypadal zpěv lidu při mši na Moravě v 18. století, nevíme, ale podle rukopisných kancionálů můžeme soudit, že lid zpíval písně na parafrázované texty Kyrie, Gloria, Credo atd. Po prvé na Moravě přinesla jeden cyklus těchto písní výše zmíněná Liechtensteinova agenda z roku 1695, čímž se vlastně dostalo českému zpěvu při mši na Moravě neoficiálního schválení. Božanův kancionál pak tuto možnost rozšířil o četné další písně k církevním svátkům a svatým, jejichž texty neměly k částem mešního ordinaria žádný vztah. Když zbožná Marie Terezie nařídila v roce 1756 všem biskupům říše, aby zavedli při mši zpěv lidu, bylo to vlastně v českých zemích zbytečné, protože zde lid již dávno při mši zpíval. Pozoruhodná jsou slova příslušné currendy olomouckého biskupství z 29. 1. 1756. Není zde jmenována píseň *Kommet und lasset*, doporučovaná Marií Terezií, ale mluví se obecně o písních v množném čísle. A tento zpěv byl povolen pře-

devším v místech, kde byl nedostatek hudby (*ubi musices est defectus*), kde pojem *musices* znamenal hudbu figurální.

Německé obyvatelstvo Moravy mělo k dispozici kromě 40 písní ve zmíněné Agendě biskupa Liechtensteina jistě kancionály vydané mimo naše území. Existuje několik dokladů, že Němci na Moravě používali v 17. století kancionál *Groß Catholisches Gesangbuch* (Fürth 1625) od opata kláštera v Göttweigu Davida Gregora Cornera. Na německý lidový zpěv pamatoval i biskup Karel Liechtenstein ve výše zmíněné agendě z roku 1695. Z jakých zpěvníků zpívali Němci na Moravě v 18. století, není známo.

Odras raného pietismu, který kladl důraz na citovou vroucnost v duchovním životě jednotlivce, nacházíme na Moravě v kancionálku olomouckého jezuita, rodáka z Mohelnice Bartoloměje Christelia *Annus seraphicus* (Olomouc 1678). Zpěvníček obsahuje 30 půvabných nápěvů s doprovodem generálního basu, houslí a dvou viol k německým duchovním básním pro soukromou domácí pobožnost. Autor hudby však není znám.

Těžiště hudby v 17. a 18. století na Moravě spočívalo ve figurální hudbě chrámové. Většina hudebníků byla na ní existenčně závislá a hudební výchova ve školách byla pěstována především kvůli ní. Vedoucí postavení v ní zaujímaly kostely s kapitulou a kostely velkých měst. Velká část hudby, která se v kostelích hrála, byla importována z Rakouska, Německa a Itálie, ale přispěli k ní velkým podílem i autoři domácí, kteří se jí v některých dílech i vyrovnali. Chrámová hudba byla totiž až na výjimky jedinou oblastí hudby, ve které se domácí hudebníci mohli skladatelsky uplatnit. Na venkově zpíval lid české kostelní písně i při mši, v 18. století převážně z kancionálů vydávaných v Čechách nebo z rukopisných zpěvníků.

3.3 Hudba u jezuitů a piaristů

Celá moravská inteligence 17. a 18. století prošla jezuitskými nebo piaristickými školami. Oba řády věnovaly zvláštní péči hudební výchově svých žáků. Jejím cílem v obou řádech nebylo všeobecné hudební vzdělání, ale účelová příprava zpěváků a instrumentalistů pro figurální hudbu v kostele.

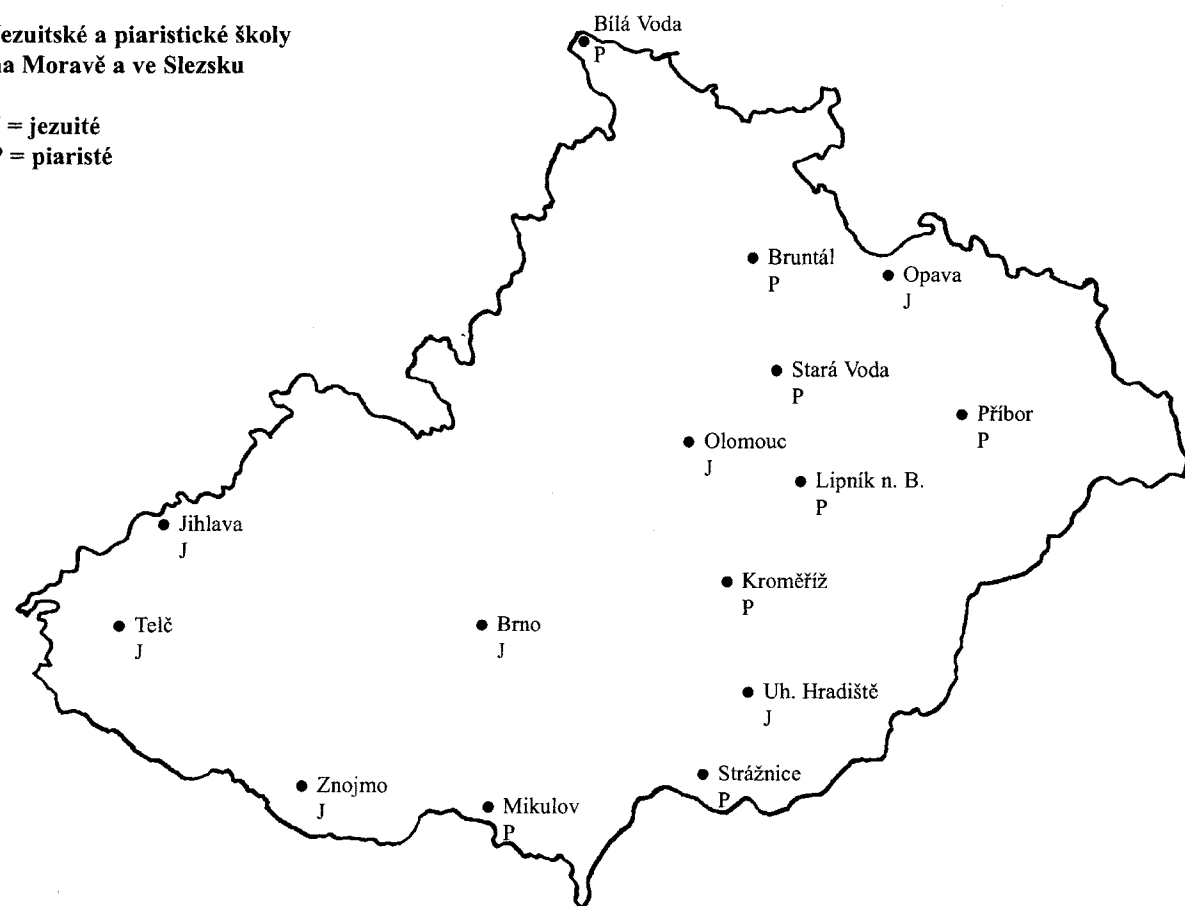
Jezuitské koleje s gymnáziem vznikly po Olomouci (1569) a Brně (1578) postupně také v Jihlavě (1624), Znojmě (1624), Opavě (1625), Uherském Hradišti (1644) a v Telči (1651). Řád původně vícehlasou a nástrojovou hudbu ve svých kostelích zcela odmítal a stroze trval jen na jednohlasém gregoriánském zpěvu. Teprve v osmdesátých letech 16. století si jezuité uvědomili, že figurální hudba jim může pomoci v jejich misionářském působení, protože dokáže přilákat do jejich kostelů více lidí než jednohlasý gregoriánský zpěv. Přesto zaznamenali olomoučtí jezuité již roku 1582, že oslavili svátek sv. Anny *katolicky a zbožně s pomocí všech kategorií hudebníků*. Změnu postoje řádu k hudbě výstižně ilustruje poměr řádu k varhanám. Zatímco ještě v roce 1584 přikázal generál řádu Aquaviva olomouckým jezuitům, aby šetrným způsobem odstranili ze svého kostela varhany, postavené z peněz dobrodinců, protože hra na varhany odporuje řádovým předpisům, o rok později povolil všem provinciím používat varhany o větších svátcích. V roce 1626 se olomoučtí jezuité chlubili, že mají ve svém kostele dokonce troje varhany, z nichž jedny byly dovezeny až z Krakova.

Hudební výchově věnoval řád velkou péči již v 16. století. Roku 1597 byl ředitelem kůru jejich kostela v Olomouci jejich žák Jan Sixt z Lerchenfelsu, který se později stal proboštem v Litoměřicích. Ze Sixtova pera pochází *Magnificat* (Litoměřice 1626), které je považováno za jeden z prvních projevů homofonie a generálního basu v české hudbě. Až do poloviny 17. století jsme však o hudbě u jezuitů bohužel velmi nedostatečně informováni. Z roku 1593 pochází zpráva o vícehlasém zpěvu při Božím Těle a z roku 1594 první zpráva o hlaholu trubek při udělování bakalářských hodností. 1596 při návštěvě knížete Báthoryho byla provedena slavná mše, při které kromě varhan hrály také trumpety a jiné nástroje. V roce 1602 použili jezuité figurální hudbu a trumpety i při misiích v Brumově. Trumpety a tympany se pak staly charakteristickou zvukovou okrasou při všech jejich interních i veřejných slavnostech.

Hudba byla u jezuitů také nezbytnou součástí jejich reprezentace a propagace. Z výročních

Jezuitské a piaristické školy na Moravě a ve Slezsku

J = jezuité
P = piaristé



zpráv olomoucké koleje uvedme zvláště významné slavnostní události, na které řád vynaložil obrovské finanční prostředky a při nichž bylo jistě velkoryse postaráno o hudební stránku:

- 1609 přivítání krále Matyáše v Olomouci
- 1621 oslava obnovení bohoslužeb v řádovém kostele po návratu do Olomouce
- 1622 celotýdenní oslavy svatořečení zakladatele řádu sv. Ignáce
- 1637 návštěva polského knížete Kazimíra s nevěstou Cecilíí, dcerou císaře Ferdinanda II.
- 1638 návštěva polského krále Vladislava IV.
- 1639 oslava intronizace olomouckého biskupa arcivévody Leopolda Viléma
- 1640 oslava svátku sv. Ignáce.

Jaká hudba při těchto příležitostech zazněla, nemáme tušení. Že byla u jezuitů prováděna hudba na úrovni své doby, můžeme soudit podle 17 skladeb, které si v době svých studií na jezuitském gymnáziu v Opavě v letech 1656–1660 opsal Pavel Vejvanovský. Jeho opisy jsou totiž

nejstarší památkou barokní hudby na Moravě a potvrzují vysokou úroveň hudby na jezuitských gymnáziích v 17. století. Jsou mezi nimi nejen duchovní skladby, jako byly litanie a nešporní žalmy, ale také skladby instrumentální. Ve všech skladbách je použito generálního basu a sólově exponovaných vokálních i nástrojových hlasů. Mezi instrumentálními díly najdeme sonátu se sólovou trumpetou, a dokonce sonátu pro dvoje housle se skordaturou. Tato sonáta dokazuje, že technika hry na housle s přeladěnými strunami byla na Moravě v polovině 17. století dobře známa již před Heinrichem Biberem.

Hudby si řád vysoce vážil, ale jeho vztah k ní byl ryze účelový. Patrně všichni členové řádu procházeli během studia intenzivní hudební výchovou, ale po kněžském svěcení byli jen málokdy pověřováni hudebními úkoly. Na druhé stra-

ně bylo hudební nadání často doporučením člena řádu pro misijní práci. Nejproslulejší skladatel řádu Domenico Zipoli psal dokonce skladby pro indiány jezuitských redukcí v paraguayských pralesích. Hudební, matematické a astronomické nadání předurčilo jezuitu Karla Slavička (1678–1735) z Jimramova pro misijní činnost u císařského dvora v Pekingu. Hned při první audienci u císaře roku 1717 musel Karel Slaviček odpovědět císařovi na některé hudebněteoretické otázky a předvést mu svůj spinet. A císař vyslovil uspokojení nad tím, že mu řád poslal nejen dobrého hudebníka, ale současně i matematika. Olomoucká kolej měla vždy dostatek dobrých hudebníků. Když roku 1642 uprchli někteří olomoučtí otcové před Švédy do Trnavy, poznamenal tamní kronikář, že mezi nimi byli vynikající zpěváci a instrumentalisté.

Hlavními interprety hudby byli v jezuitských kolejích chovanci speciálních hudebních seminářů. Mnozí z nich se později stávali členy řádu nebo kněžími, ale jiní odcházeli do nejrůznějších laických povolání. Semináře byly jakési internáty s přísnou disciplinou, oddělené od ostatních studentů. Část chovanců byla udržována z příspěvků rodičů na stravu, část z fundací. Protože všichni fundátoři nevyžadovali, aby z úroků jejich kapitálu byli udržováni hudebníci, nebyli asi všichni seminaristé povinni vykonávat hudební povinnosti. Celkový počet chlapců v semináři proto býval vyšší než počet skutečných hudebníků. Počet hudebníků v seminářích se v jednotlivých kolejích v jednotlivých letech velmi různil. Ze zlomků seznamů jezuitských seminaristů na Moravě se dovídáme, že počet hudebníků v seminářích se pohyboval v Olomouci v letech 1678–1739 mezi 13–29, v Brně v letech 1676–1767 mezi 11–26, v Uherském Hradišti v letech 1697–1742 mezi 6–31.

Zejména dobrých diskantistů a altistů bývalo v seminářích jen několik a proto byli vysoce ceněni. Uvedená čísla jsou z našeho pohledu velmi nízká, ale víme, že barokní chrámová hudba vystačila i se sólovým obsazením. V Brně, a patrně i jinde, pomáhali někdy seminaristům v hudbě také řádoví novíci, kteří byli schopni sestavit dokonce samostatný hudební soubor. Řád kladl na

hudební vzdělání svých členů velký důraz. Odráží se to v řádových seznamech, kde je hudební nadání členů uváděno jako součást jejich kvalifikace.

Hudební výchově seminaristů bývala každý den vyhrazena určitá doba. Bohužel z moravských kolejí se nedochoval denní řád, ze kterého bychom se více poučili. Ze zlomků brněnského semináře se dovídáme jen o mimořádných událostech, jako byly nemoci nebo úmrtí chlapců nebo jejich kázeňské prohršky. Pravidelné záznamy se týkají lepší stravy o svátcích, jako byly dvojité porce, víno a teplý tvarohový moučník (scriblitae), vycházky ve dnech rekreace apod. Před zpěvem rorátů v adventní době dostávali seminaristé zvláštní přiděl teplého piva s máslem a různým kořením. Učitel hudby (prefekt) býval někdy laik (např. v Telči), se kterým byla uzavírána smlouva na tři roky. Častěji býval prefektem některý starší, hudebně nejvyspělejší seminarista, který vyučoval jak zpěvu, tak hře na hudební nástroje. Bývali to často studenti vyšších ročníků nebo posluchači teologie, po roce 1730 i řádoví kněží. Bylo zvykem, že hoši, kteří zvládli základy hry na některý nástroj, se dále zdokonalovali individuálně u některého ze starších spolužáků. V čele semináře stál rektor, který byl členem řádu. Měl na starosti především hospodářské, organizační a administrativní záležitosti semináře, ale sám se na hudební činnosti aktivně nepodílel. Seminář měl vlastního laického kuchaře, vrátného a sluhu.

Hudební seminaristé byli hoši ve věku od 12 do 24 let. Nejvíce ceněni byli diskantisté (12–13 let) a altisté (12–16 let), kterých bývalo nejméně. Tenoristé a basisté mívali 18–24 let. Mnozí seminaristé ovládali hru na několik nástrojů. To velmi usnadňovalo pohotovému obsazení běžné figurální skladby pro 4 vokální a 3–6 instrumentálních hlasů. Např. roku 1698 v Olomouci ovládal Jan Růžička (z Jaroměřic nad Rokytnou?) trombon, klarinu, cink a violoncello a roku 1734 Jiří Sýkora ze Slavičína zpíval tenor a hrál na housle, violu d'amour, altovou violu, violon, varhany a kytaru. Pozdější ředitel kůru ve Žďáru nad Sázavou František Ninger byl roku 1736 v olomouckém semináři varhaníkem, violonistou a houslistou. Z 24 hudebníků olomouckého semináře sv. Fran-

tiška Xaverského roku 1734 byli dva diskantisté, dva altisté, dva tenoři a dva basisté, dva flétnisté, dva hobojisté, dva fagotisté, dva hornisté, 7 hráčů na trumpetu, 15 houslistů, 7 violonistů, 3 varhanci, a po jednom hráči na altovou violu, violu d'amour, violoncello a kytaru.

Obsazení bývalo zpravidla sólové, jen při velkých slavnostech bývaly hlasy a nástroje zdvojeny. Prameny málokdy specifikují výpomocné hudebníky, ale předpokládáme, že se rekrutovali z řad noviců, studentů a hudebníků jiných kostelů. Např. při svatořečení sv. Františka Borgiáše roku 1671 se podařilo olomouckým jezuitům sestavit 8 sborů trubačů (zpravidla 3–4 trubači a tympanista v jednom sboru) a soubor 50 hráčů na smyčcové nástroje. K lesku slavnosti přispěla i hudba vojenské pěchoty s bubny a píšťalami. Při oslavě narození arcivévody Leopolda Josefa 25. listopadu 1700 vystupovalo na jevišti v olomoucké koleji 82 hudebníků. Domníváme se však, že tak velký hudební soubor se podařilo sestavit jen při výjimečných příležitostech.

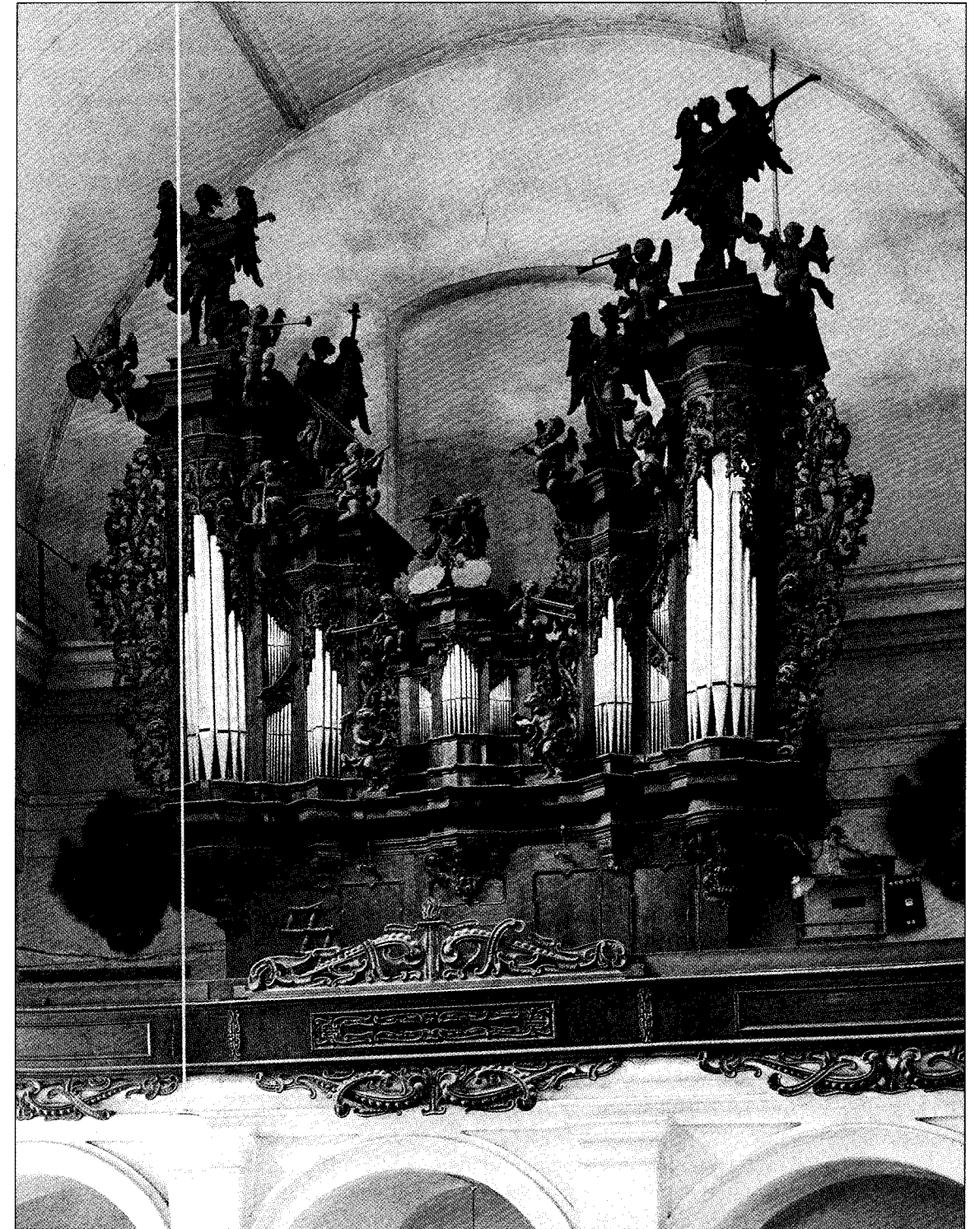
Někteří chlapci strávili v semináři osm a více let, což muselo mít velký význam pro jejich hudební kvalifikaci. Hudba u jezuitů se vyznačovala nejen pečlivým nastudováním, což v té době nebylo samozřejmostí, ale též temperamentním podáním, které je vlastní mladým lidem. Zvláště zdatní bývali jezuitští trubači. Dobrým vysvědčením o úrovni hudební výchovy v uherskohradištském semináři je skutečnost, že v něm v letech 1722–1725 studoval František Xaver Richter, později vynikající skladatel ve Štrasburku. Ředitel kůru kláštera benediktinů v Rajhradě, skladatel Maurus Haberhauer, zase získal hudební vzdělání u jezuitů v Brně. V Jihlavě studovali Jan Ladislav Dusík, Jan Václav Stamic a Pavel Vranický. Na jezuitském gymnáziu v Opavě vystudoval Pavel Vejvanovský.

Jezuité jsou známi jako horliví pěstitelé školního divadla. Jejich žáci se museli od nejnižších tříd učit krásnému, řečnickému přednesu textů, k jehož praktickému cvičení sloužila interní nebo veřejná divadelní představení. Do těchto vystoupení byly vkládány hudební vložky, pantomimy a tance. Vrcholem byla tzv. melodramata, což byly hry s hudbou. Náměty se týkaly většinou Kristova

utrpení a životů svatých. Vyskytovaly se však i náměty z antické historie. O hudbě ve školských hrách se dovídáme zpravidla jen ze synopsí. Některá melodramata však měla hudební složku rozvinutou do recitativů, árií a sborů téměř jako opera. Na Moravě se nedochovala hudba ani k jednomu jezuitskému melodramatu.

Z Olomouce známe jen texty nebo obsahy melodramat z let 1670–1754. Melodramata se hrála převážně na Květnou neděli, Zelený čtvrtek, Velký pátek (večer po 20. hodině u Božího hrobu) a na svátek Božího Těla. Sólové party, které byly v těchto produkcích nejdůležitější, stačili olomoučtí jezuité obsadit většinou vlastními zpěváky, ale někdy si museli půjčit zpěváky z jiných kostelů, zvláště od premonstrátů z Hradiska a od augustiniánů-kanovníků. Nejlepší diskantisty a altisty dodávala jezuitům katedrála. Melodramata byla přístupná veřejnosti. V Olomouci se konala na nádvoří koleje nebo v aule, která podle kronikáře pojmulu na 600 diváků. Od roku 1679 máme v olomoucké koleji doloženo provádění „sladké“ vánoční hudby u jesliček, vystavených ve studovně posluchačů teologie. Tato hudba však byla přístupná pouze studentům teologie a členům řádu. Melodramata moravských jezuitských kolejí známe pouze z tištěných synopsí. Hudba k těmto představením se nedochovala a její skladatelé jsou většinou neznámi. Jediným známým autorem je choralista olomoucké katedrály Josef Raymund Keller (1705?–1774), který napsal roku 1734 hudbu k melodramatu *Aegrotus incurabilis peccator desperatus* pro mariánskou družinu univerzity. Jezuitské hry byly zpravidla latinské. Jen ojediněle se mezi nimi vyskytly hry české, jakou byl např. *Příběh svatého... pacholety Víta, dědice českého*, dávaný v Brně roku 1609.

Církevní průvody a slavnosti se v baroku neobešly bez jásavých intrád trumpet a burácení tympanů. A právě jezuité měli vždy mezi svými seminaristy a studenty vynikající trubače a tympanisty. To vyvolávalo protesty privilegovaných polních trubačů, kteří viděli ve studentech nečistou konkurenci a zásah do svých privilegií. Když si roku 1717 zemští a polní trubači v Brně stěžovali, že jezuité dovolují svým studentům troubit při procesích, hájil se rektor tím, že nikdo nemá



26 Varhanní skříň neznámého mistra (snad Jana Davida Siebera) z roku 1713 v bývalém jezuitském kostele sv. Michala ve Znojmě. Zatím co zábradlí kůru je zdobeno ještě tzv. boltcovým ornamentem, odpovídajícím době kolem roku 1670, varhanní skříň má již vrcholně barokní akantovou výzdobu. Foto J. Sehnal.

právo bránit jejich studentům v troubení při procesích, v kostelích, ve školách, zkrátka všude, kde se jedná o bohopoctu nebo o vyučování.

Repertoár pěstovaný jezuitů se nelišil od repertoáru jiných církevních institucí a odpovídal současnému hudebnímu vývoji. Zdá se dokonce, že úzké spojení s centrem řádu v Římě umožňovalo jednotlivým kolejím rychle se informovat o nových hudebních směrech v Itálii a získávat odtud hudební novinky. Patrně prostřednictvím olomouckých jezuitů se dostávaly do biskupské kapely v Kroměříži skladby kapelníka Collegia Germanica v Římě Giacoma Carissimioho, které nebylo dovoleno vydávat tiskem a které po skladatelově smrti roku 1674 papež Klement X. dokonce zakázal z Collegia vynášet nebo opisovat. Ze stejného zdroje měl asi Pavel Vejvanovský díla vídeňského jezuita slovinského původu Jana Krstnika Dolara (cca 1620–1673), jehož jeden příbuzný Sebastian Dolar studoval v Olomouci v letech 1637–1638.

Výše zmíněný hudební inventář z Uherského Hradiště z roku 1730 zaznamenává 185 skladeb od soudobých autorů. Kromě ve své době oblíbených skladatelů, jako byli Isfried Keiser, Valentin Rathgeber, Antonio Lotti, Benedetto Marcello, kroměřížský varhaník Anton Bernkopf, varhaník olomoucké katedrály Karel Josef Einwald a drážďanský Jan Dismas Zelenka, obsahoval inventář nejvíce skladeb od řádových skladatelů, jako byli František Christen (13 skladeb), Václav Majer (16 skladeb), Daniel Votavský (5 skladeb). Skladby jezuitských autorů se bohužel nikde nedochovaly. Zdá se, že jezuité častěji než jiné církevní instituce vlastnili tištěné hudebniny, které byly po celé 18. století poměrně drahé. V 18. století šlo zejména o tisky z nakladatelství Johanna Jakuba Lottera v Augsburgu. Vysvětlujeme si to tím, že jezuité měli více prostředků na nákup tištěných not než např. ředitelé kůrů diecézních kostelů, kteří si museli opatřovat noty pouze opisováním.

Hlavní důraz byl u jezuitů kladen na hudbu chrámovou, ale i oni pěstovali spíše z propagačních a reprezentativních důvodů hudbu instrumentální, byť v menším měřítku než např. premonstráti nebo augustiniáni poustevníci. Jezuitští seminaristé se každoročně podíleli na oslavě prv-

ního máje, kdy v časných ranních hodinách uspořádali ve dvoře nebo v zahradě malý, slavnostní, ale především hlučný koncert. Vyhrávání na prvního máje byl obecný zvyk, stejně jako oslava svátku patronky hudby sv. Cecilie 22. listopadu s hostinou. Světskou hudbu, která v pramenech není nikdy blíže určena, hráli k tabuli při návštěvách vzácných osobností v refektáři. Domníváme se, že v tomto případě šlo o dobovou taneční hudbu, řazenou do suit.

Zatím co nejrozšířenější barokní kancionál jezuitů Václava Matěje Šteyera vycházel v Praze, na Moravě se jezuité v kancionálové produkci neangažovali. Kromě již zmíněného zpěvníčku olomouckého Bartoloměje Christelia nutno připomenout *Zdoroslavička* uherskohradištského jezuita Felixe Kadlinského (1613–1675). Kadlinský zřejmě přeložil sbírku *Die Trutznachtigall* svého německého řádového spolubratra Friedricha Spee a též většinu nářevů i s doprovodem generálního basu převzal ze Speeovy německé předlohy. Ačkoliv písně ve *Zdoroslavičkově* nebyly původně určeny pro zpěv lidu v kostele, dvě se později uchytily i v kancionálech.

Také jezuitští studenti měli svůj písňový repertoár. Jedinou známou památkou tohoto druhu je rukopisný sborníček *Cantilenae diversae*, který si pro sebe sepsal před polovinou 18. století neznámý student, snad seminarista. Pro brněnský původ památky svědčí žertovná píseň o Husovicích, což byla tehdy vesnice u Brna, která zásobovala svými zemědělskými produkty právě seminář. Sborníček obsahuje 6 latinských a 17 německých písní. Autor je uveden pouze u jedné písně, a je jím benediktin Václav Gunther Jacob, ve své době nejvíce vydávaný pražský skladatel. I když ostatní písně jsou anonymní, je pravděpodobné, že i některé z nich pocházejí od příslušníků duchovního stavu. Nepřímo by tomu nasvědčovaly dvě písně zesměšňující Martina Luthera. Dvě písně se týkají bezprostředně problémů studentského života. Proti vžitému názoru, že studenti zpívali hlavně rozpustilé písně, jsou náměty v *Cantilenae diversae* většinou mravoučné nebo naivně žertovné. Podle jezuitských analů se začaly šířit v devadesátých letech 17. století i v lidových vrstvách na Moravě erotické písně (*cantiones venerae*,

amatoriae) a knihy *oslavující nemravnou Venuši*, proti nimž řád ostře vystupoval. Nic podobného však ve zmíněném rukopisu nenalzáme. Patrně od jezuitského autora pochází píseň *Brünn ist hin*, oslavující triumf obránců Brna nad Švédy roku 1645, která vyšla i s melodií v Brně tiskem jako leták na počátku 18. století (1701?).

Z nepochybně rozsáhlých jezuitských hudebních archivů se po zrušení řádu dochovalo jen pár kusů. Vysvětlujeme si to tím, že několik let po zrušení jezuitského řádu roku 1773 vstoupily v platnost josefínské církevní reformy, které omezily pěstování figurální hudby a tím se staly jezuitské hudební archivy nepotřebné. O staré figurální skladby nikdo neměl zájem a proto většinou skončily ve starém papíru. Stejný osud stihl i hudbu k melodramatům a různým slavnostem, která měla příležitostný charakter. Bohužel i sekundární prameny, jako jsou seznamy hudebníků, not a hudebních nástrojů z majetku jezuitského řádu na Moravě jsou na rozdíl od Slovenska a Maďarska vzácné. Jediným dosud známým seznamem hudebnin z jezuitského majetku je katalog hudebnin semináře sv. Františka Borgiáše v Uherském Hradišti z roku 1730. Z těchto důvodů je možno rekonstruovat obraz hudby u jezuitů na Moravě jen srovnáním s hudbou jezuitských kolejí v zahraničí.

Druhým řádem, který sehrál významnou úlohu ve vzdělání moravské inteligence, byli piaristé. Jejich zásluhy o hudební výchovu jsou ještě větší než zásluhy jezuitů, neboť jejich působení na střední vrstvy obyvatelstva bylo širší. Také piaristé věnovali ve svém školském systému důležité místo hudbě a při některých kolejích založili hudební semináře pro hudebně nadané chlapce z chudých rodin. Kromě Mikulova (1631) vznikly postupně další koleje ve Strážnici (1633), Lipníku nad Bečvou (1634), Kroměříži (1687), Staré Vodě (1690), Příboře (1694), Bílé Vodě (1724) a v Bruntále (1731).

Vedle mikulovského semináře byly nejvýznamnější pěvecké semináře v Kroměříži a v Bílé Vodě. Kroměřížský seminář byl fundován několika kapitály biskupa Karla Liechtensteina-Castelcornu v celkové výši 17 600 zl. Otevřen však byl až roku 1708 pro 12 chlapců a preceptora. V Bílé

Vodě fundoval roku 1727 kolej se seminářem pro 6 fundatistů biskup Jakub Arnošt z Liechtensteina-Castelcornu. Hlavním úkolem seminaristů bylo zajišťovat hudbu v řádovém kostele. Mikulovští seminaristé byli navíc zavázáni vypomáhat v hudbě v kolegiálním kostele sv. Václava, kroměřížští seminaristé zase v kolegiálním kostele sv. Mořice.

O rozsahu a významu činnosti piaristických hudebních seminářů si můžeme učinit představu z matriky kroměřížského semináře. V Kroměříži bylo od roku 1708 do roku 1807 vychováno 315 hudebníků, z toho 272 z Moravy a Slezska. Většina chlapců pocházela z chudších řemeslnických rodin. Na první pohled by se zdálo, že oněch 6–12 chlapců v semináři nestačilo zajistit řádný chod figurální hudby. V praxi však mohla každá kolej sestavit s pomocí dalších hudebně nadaných žáků mnohem větší hudební soubor, podobně jak jsme to viděli u jezuitů. Např. v Bílé Vodě účinkovalo v roce 1750 při komedii nižších tříd 32 houslistů.

Odchovanci piaristů se výborně uplatňovali jako učitelé a ředitelé kůrů i jako hudebníci v kapelách šlechty. Absolventy kroměřížského semináře byli např. Václav Gurecký, Tomáš Norbert Koutník (1698–1775) z Chocně, výše zmíněný Jan Antonín Sedláček, syn napajedelského a později kojetínského rektora Tomáše Kuzníka Antonín Kuzník (1748–1804), který se stal později (1783?) hudebníkem biskupa v Basileji a Anselm Hackenwälder (1730–1772), ředitel kůrů u brněnských augustiniánů. V bělovodské koleji se u Antonína Brosmanna vzdělával po dva roky (1784–1785?) mladý hudebník hraběte Sedlnického Gottfried Rieger, později vedoucí postava hudebního života v Brně. Dobu strávenou po boku Antonína Brosmanna považoval Rieger za nejšťastnější ve svém životě. Kroměřížským piaristickým seminářem prošla dále řada instrumentalistů, kteří se později uplatnili v šlechtických kapelách i v zahraničí (Josef Saliger a Antonín Schwab v Itálii, Antonín Kurtzweil v Portugalsku).

Představený semináře nazývaný praeses nebo regens odpovídal nejen za hudební výchovu, ale i za školní prospěch seminaristů. Také denní řád v piaristických seminářích se řídil přísnými pravidly. Zatím co u jezuitů byli členové řádu po vy-

svěcení na kněze pověřování hudebními povinnostmi jen výjimečně, u piaristů byli hudebně vzdělaní členové řádu často ustanovováni do funkcí učitelů hudby a ředitelů kůru. Z těchto důvodů vyniklo mnoho piaristů i jako skladatelé. K nejvýznamnějším patřili Antonín Brosmann (1731–1798), rodák z Fulneku, řádovým jménem Damasus a s. Hieronymo, Václav Kalous (1715–1786) ze Solnice, řádovým jménem Simon a s. Bartholomaeo, Jan Floder (1737–1773), řádovým jménem Joannes Carolus a s. Romano, Antonín Mašát (1692–1747) z Pacova, řádovým jménem Remigius a s. Erasmo a Jan Kopecký (1696–1758), řádovým jménem David a s. Joanne. I když všichni jmenovaní nebyli rodáci z Moravy, působili řadu let též v kolejích na Moravě a jejich skladby se dochovaly v moravských hudebních archivech, např. od Brosmanna přes 130, od Kalouse přes 100. Kromě nich však měl řád desítky dalších skladatelů, od nichž se nedochovalo ani jedno dílo a snad stovky dalších členů, kteří se uplatnili jako ředitelé kůru, varhaníci a učitelé hudby na řádových školách. Díla piaristických skladatelů se těšila všeobecné oblibě proto, že byla psána dobovým hudebním stylem a vycházela vstříc potřebám běžných hudebních kůrů.

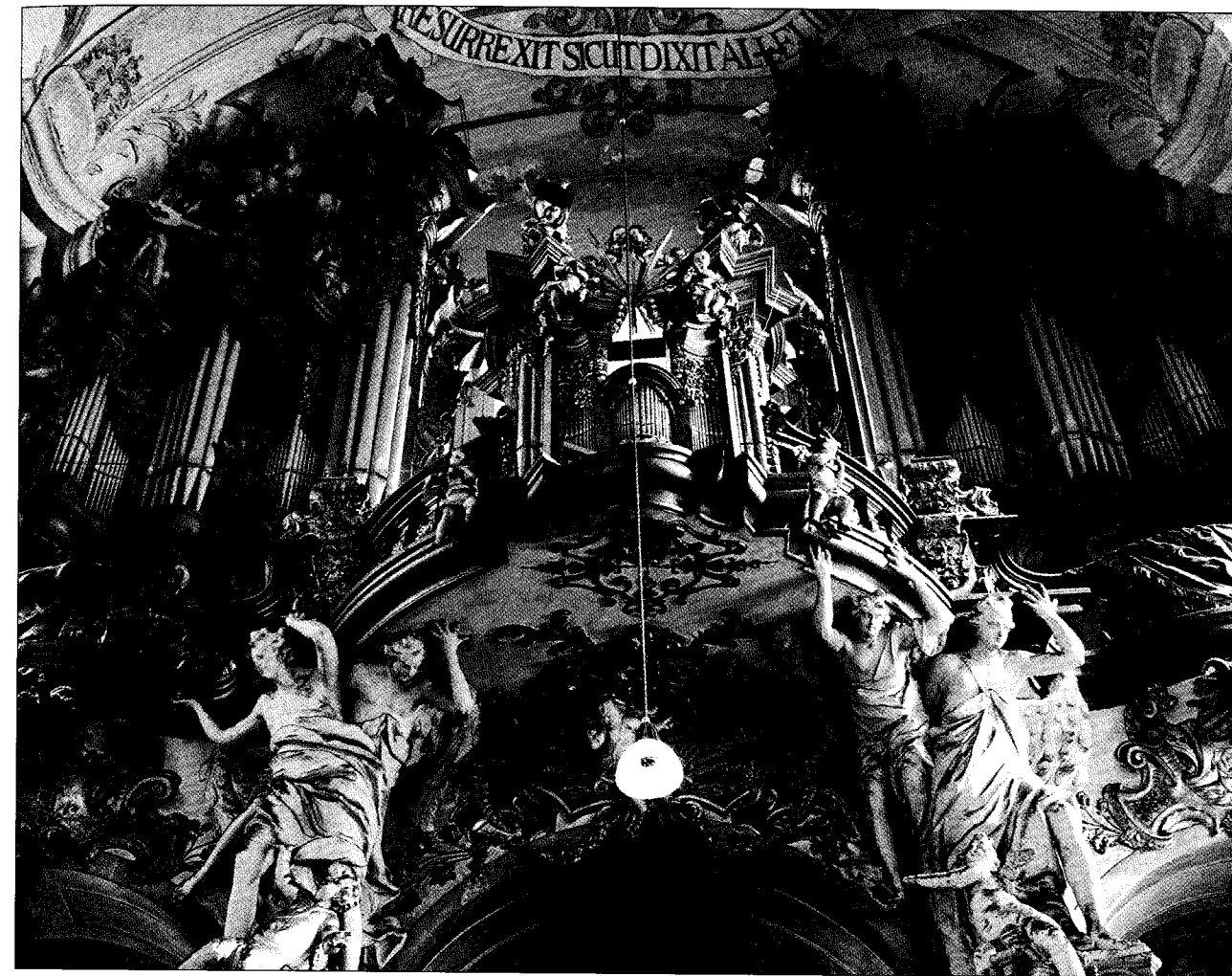
Výše jmenovaní skladatelé působili v řadě kolejí nejen na Moravě, ale i v Čechách ve Slaném, Ostrově nad Ohří, Kosmonosích, Benešově, Rychnově a v Rakousku v Hornu a ve Vídni. Sledujeme-li osobnosti, zastávající hudební funkce v jednotlivých kolejích, zjistíme, že se každý druhý nebo třetí rok střídaly. Mezi kolejemi proto existovala plynulá výměna hudebníků. Z těchto důvodů je překvapující, že při tak časté fluktuaci učitelů dosahovali piaristé v hudební výchově výborných výsledků.

Řád potřeboval též učebnice hudby. Víme, že koleje v Litomyšli a Kosmonosích si pořídily 1. vydání slavného spisu *Musurgia universalis* od jezuita Athanasia Kirchera (Řím 1650) a z lipnické koleje se dochovaly výpisky z učebnice skladby *Gradus ad Parnassum* od Johanna Josepha Fuxe. O Antonínu Brosmannovi je známo, že sepsal pro své žáky učebnice zpěvu a hry na různé hudební nástroje, a též díla hudebněteoretická. Z nich však se dosud nepodařilo objevit ani jedno.

Také piaristé pěstovali až do školské reformy roku 1775 divadlo jako prostředek výchovy, propagace a reprezentace. První zprávu o něm máme z Mikulova roku 1640, kdy ve hře dávané k sňatku knížete Maximiliána Dietrichsteina účinkovalo na 100 osob. Roku 1641 řádová generální kapitula školní hry zakázala, ale v roce 1658 je znovu jednou ročně povolila. Postupně však přestalo být toto nařízení dodržováno a divadelní představení se konala několikrát do roka. Podobně jako u jezuitů byl důraz více kladen na řečnický správný přednes latinských textů než na pohybovou stránku, která se omezovala na stereotypní gesta. Texty k hrám skládali profesori jednotlivých kolejí. Náměty byly biblické, antické, historické, pašijové, příležitostně oslavné, podobně jako u jezuitů. Oba řády si totiž na divadelním poli konkurovaly, a zvláště jezuité na úspěchy piaristů žárlili. Většina her byla latinských, mateřský jazyk se připouštěl jen v nejnižších třídách, po polovině 18. století i ve vyšších třídách. V duchu doby dbali i piaristé více na dekorace, kostýmy a divadelní efekty než na obsah hry.

Divadelní představení piaristů se těšila velké oblibě nejen u měšťanů a šlechty, ale i u prostého lidu, pro který představovala přes určitou statickou a malou srozumitelnost jedinečnou podívanou, která byla navíc zdarma. Ruští důstojníci, kteří v roce 1748 navštívili v Příboře nějaké veselé představení tamních piaristů, byli udiveni, že piaristé na svá představení nevybírají vstupné a prohlašovali, že se s podobným divadlem dosud nikde nesetkali.

Teatrálnost patřila v baroku k běžným životním projevům a hrála i závažnou roli při církevních slavnostech. Uvedme příklad procesí, které provedli roku 1696 na Svatý Kopeček piaristé z Lipníka. Poutníci dorazili pěšky těsně před nešporami, přibližně kolem 15. hodiny odpoledne. V části průvodu šli chlapci a děvčata převlečení za různé biblické postavy a nesli v rukou různé obrazy. Kostýmovaná mládež se rozestavila do dvou řad po celé délce kostela. Bylo zde možno vidět mučedníka sv. Viktora, jehož ostatky premonstráti nedávno získali a další římské mučedníky, jak drží v jedné ruce vavřín, v druhé palmový list. Nejmenší chlapci nesli jen praporky. Děv-



27 Monumentální prospekt varhan Jana Bohumíra Halbicha z roku 1730 v jezuitském kostele Panny Marie Sněžné v Olomouci, rekonstruovaných firmou Varhany Krnov v roce 1976.

čata byla zase přestrojena za kající Maří Magdalenu a za různé ctnosti. Po celé nešpory stála mládež nehnutě v postoji, který měl charakterizovat danou postavu. Zatím co věřící byli touto podívanou k slzám dojatí, přítomní jezuité ji kritizovali, protože se považovali v tomto oboru za lepší. Po nešporách se mládež převlékla do občanských šatů, ale druhý den předvedla stejnou podívanou při mši. V následujícím roce přišlo piaristické procesí z Lipníka podobným způsobem. Tentokrát kráčeli v jeho čele dva diskantisté a altista, kteří drželi v jedné ruce meč a v druhé srdce. Oba chlapci zpívali za hudebního doprovodu českou píseň, mezi jejímiž slokami se troubily intrády.

I v piaristických školních dramatech se uplatňovala hudba. Skládali ji většinou členové řádu, výjimečně také skladatelé stojící mimo řád. Podobně jako z jezuitských melodramat zachovaly se i z piaristických her jen jejich stručné obsahy, tzv. synopse nebo periochy. Hudba se dochovala pouze k jedinému dramatu *Amoris divini dilectio*, které mělo premiéru roku 1694 v Mikulově a roku 1700 bylo provedeno ještě v Prievidzi. Rukopis partitury se dochoval v centrálním piaristickém archivu v Budapešti, kam se dostal z knihovny piaristů v Nitře. Drama mělo úvod, složený z instrumentální přehry a dueta, a tři akty. Každý akt uzavíral sbor, složený se zřetelem k hlasovým možnos-

tem žáků hlavně ze sopránů, altů a tenorů. Nejvíce hudby obsahoval první akt (4 árie, mezihru a sbor), nejméně třetí akt (árie a závěrečný sbor). Autorem sborů na konci jednotlivých aktů byl neznámý benediktin Albert Turner, autorem osmi árií komorní hudebník Leopolda I. Franz Daniel Thalmann. Torzo hudební sbírky z Lipníka zase svědčí o zájmu piaristů o instrumentální hudbu, neboť obsahuje řadu symfonií.

Nejinak tomu bylo v Kroměříži, kde se chovanci piaristického hudebního semináře v letech 1727–1730 podíleli na provádění oper na dvoře kardinála Schrattenbacha. Jejich specialitou byly latinské opery. Prefekt semináře Jan Kopecký uvedl roku 1727 na počest kardinálových narozenin vlastní latinskou operu *Endymio* a roku 1728 další od neznámého autora *Yta innocens*. Obě opery sklídily neobyčejný úspěch. Kardinálovi italští hudebníci proto začali na piaristy žárlit, vyvolali roztržku mezi kolejí a kardinálem a dosáhli dokonce odvolání Kopeckého a rektora koleje. Kroměříští seminaristé předvedli své hudební umění také v kolejích ve Strážnici, Mikulově a Litomyšli.

Všechny koleje disponovaly v době svého rozkvětu velkým množstvím skladeb. Hudebnin z piaristických kolejí se nám zachovalo více než z kolejí jezuitských. Pocházejí až z doby po roce 1750, ale co do počtu jsou jen torsem původních fondů. Za zmínku stojí torso hudební sbírky piaristů z Lipníka nad Bečvou z druhé poloviny 18. století a zlomek sbírky z piaristické koleje v Kroměříži. O to cennější jsou informace o hudebním repertoáru ze starých inventářů. Z nich se dovídáme, že ve Strážnici měli piaristé roku 1675–1685 skladeb, v Kroměříži roku 1691–1695 skladeb a v Bílé Vodě roku 1740–1745, o dva roky později 290 skladeb. Podrobně je rozepsán pouze strážnický inventář z roku 1675. Obsahoval všechny potřebné druhy liturgické hudby včetně chrámových sonát. Autoři zde jmenovaní byli současní skladatelé, známí ze sbírky biskupa Liechtensteina v Kroměříži: Jindřich Alois Brückner, Vinzenz Fux, Alessandro Grandi, Libertino, Albrecht Mazák, Jan Pecelius, Philipp Jakob Rittler, Johann Heinrich Schmelzer. Piaristické sbírky se časem jistě velmi rozrostly. Z Moravy se bohužel

nedochoval tak bohatý inventář jako z Prievidze (roku 1693–1695 položek) a z Podolínce (roku 1702–1707 položek) nebo z Kosmonos, který roku 1739 dosáhl 720 skladeb. Zvláště litujeme, že neznáme repertoár koleje mikulovské.

Piaristé často úzce spolupracovali s místními hudebníky. Např. ve Strážnici řídil hudbu v jejích kostele ve čtyřicátých letech 18. století zámecký hejtman Václav Ertl. Z jednotlivých kolejí máme také zprávy o tom, jak piaristé podporovali kostelní zpěv lidu v českém jazyce. Nejčastěji se k tomu naskytla příležitost o vánocích, kdy se žáci rozešli k rodičům a nebylo dost hudebníků pro figurální hudbu. Proto se roku 1681 zpívaly u strážnických piaristů *cantilenae Bohemicae* dokonce při slavné mši na Hod boží vánoční a podobně tomu bylo o dvacet let později také v Příboře.

Výměna notových materiálů mezi jednotlivými kolejami byla velmi čilá. Díky piaristům proniklo mnoho české hudby i na Slovensko a do Rakouska. Nejintenzivnější styky se Slovenskem byly do roku 1721, kdy byla i uherská provincie spravována provinciálem z Mikulova. Pokračovaly však i po tomto datu až do počátku 19. století. Kroměřížská kolej v nich sehrála nejdůležitější úlohu.

Pro hudební výchovu obyvatelstva v 17. a 18. století na Moravě měly školy jezuitů a piaristů stěžejní, a stále ještě nedocenený význam. Poskytovaly totiž budoucí inteligenci současně se základním vzděláním i vzdělání hudební. Zvláště intenzivně byli v hudbě vzděláváni chovanci seminářů a hudebních fundací. Ale i žáci, kteří v hudbě příliš nevynikali, si ze školy odnášeli pozitivní vztah k hudbě. Ve školním divadle se žáci seznamovali i s výrazovými prostředky opery. Někteří členové zmíněných řádů se uplatnili i jako skladatelé. Více to platilo o piaristech než o jezuitách, kteří měli k hudbě spíše pragmatický vztah. Skladby piaristických autorů, zvláště Brosmanna a Kalouse, se těšily ve své době všeobecné oblibě, protože odpovídaly svými technickými nároky i hudebním výrazem aktuálním potřebám kostelních kůrů.

3.4 Hudba ostatních duchovních řádů

Obecně lze říci, že kromě žebavých řádů záleželo všem řeholním institucím od konce 17. stole-

tí na reprezentativní chrámové hudbě. Vzhledem k různé dochovanosti pramenů a jejich probádání jsou naše vědomosti o hudbě jednotlivých řádů nestejně. I když vedení hudby bylo v těchto řádech svěřováno hudebně zdatným členům řádu, většinu zpěváků a instrumentalistů tvořili spíše žáci a novici. Ve většině klášterů se setkáváme s žáky a studenty, ať už navštěvovali školu v klášteře nebo někde v blízkém okolí. Nejčastěji se nazývají slovem *alumni*, což znamenalo žáky a studující v nejširším smyslu slova. Většina alumnů se později stala kněžími nebo řeholníky, ale někteří se věnovali laickému povolání.

Nejstarší řád na Moravě, benediktini v Rajhradě, má bohatě dokumentovanou hudební minulost. Z roku 1725 pochází nejstarší hudební inventář. Z roku 1771 nový, bohatší tematický inventář z druhé poloviny 18. a první poloviny 19. století se dochovala vzácná hudební sbírka, čítající přes 2200 skladeb.

Inventář z roku 1725 obsahoval 459 skladeb, z toho 81 mší, 22 rekvíí, na 300 různých motet a jiných církevních skladeb. Z tohoto inventáře je patrné, že barokní figurální hudba v Rajhradě se rozvinula již v druhé polovině 17. století, protože v něm nacházíme jména skladatelů, jako byli Vincenzo Albrici, Heinrich Brückner, Bartoloměj Bulovský, Giovanni Peranda, Giovanni Felice Sances a Johann Heinrich Schmelzer, kteří tu měli po jedné až čtyřech skladbách. Přes to si klášter ještě na počátku 18. století půjčoval od brněnských jezuitů diskantistu, altistu a trubače.

Protože Rajhrad byl expoziturou kláštera v Břevnově, projevil se v jeho repertoáru pražské vlivy výrazněji než kdekoli jinde na Moravě. V roce 1725 měl klášter 54 skladeb od pražského benediktina Gunthera Jacoba (1685–1734) a 28 skladeb od pražského laika Josefa Brentnera (1689–1742). Poměrně početně byl zastoupen rajhradský varhaník Ignác Lukáš Antonín Beer (10), který se stal roku 1730 ředitelem kůru u minoritů v Brně. Po pěti skladbách tu měl kroměřížský varhaník Anton Bernkopf (1675?–1747), prostějovský rodák, premonstrát Josef Leopold Václav Dukát (1684–1717) a vídeňský Johann Georg Reinhardt. Inventář obsahoval též pastorely, české a německé písně (*plurimi Cantus tam germa-*

nici quam Boemici) a šest hudebních hříček pod názvem *Coledae* od Gunthera Jacoba.

Z položek inventáře z roku 1725 však se nedochovala ani jedna. Tuto skutečnost lze vysvětlit jednak změnou vkusu po polovině 18. století, jednak tím, že v následujících letech po sepsání inventáře byl v Rajhradě postaven podle návrhu Giovanniho Santiniho nový konventní kostel. Do tohoto kostela postavil brněnský varhanář Anton Richter dvoje varhany: malé do presbytáře (1730) a velké na figurální kůr (1734). Z obou varhan se dodnes dochovaly jen jejich barokní skříně.

Bohatost a pestrost rajhradského repertoáru v druhé polovině 18. století vysvětluje z tematického inventáře z roku 1771, zachycujícího také přírůstky až do roku 1828. Tematický ho nazýváme proto, že obsahuje notované začátky skladeb, takže je badatel může přesně identifikovat. Bohužel ne všechny položky tohoto inventáře se dochovaly. Podle inventáře dosahoval rajhradský hudební archiv v první čtvrtině 19. století počtu kolem 1800 skladeb. Jen mši vlastnil klášter 390. Po stránce slohové byl repertoár rajhradského kůru v poslední čtvrtině 18. století pozdně barokní, raněklasický a klasický. Jako autoři tu figurují nejčastěji František Xaver Bixi, Karl Ditters, Antonio Caldara, J. Furbe, Maurus Haberhauer (37 mší), Joseph Haydn, Václav Kalous, Wolfgang Amadeus Mozart, František Navrátil, Josef Ondřej Novotný, Matthias Öttl, Johann Adam Scheibl, Georg Zechner.

U benediktinů byla pěstována též instrumentální hudba. Na počátku 19. století měl rajhradský hudební archiv 216 symfonií od autorů, jako byli Karl Ditters, Joseph Haydn, Leopold Hofmann, Ignaz Holzbauer, olomoučtí Joseph Raymund Keller a Anton Neumann, pražský předchůdce F. X. Bixiho u sv. Víta v Praze Antonín Laube, Josef Václav Stamic, Georg Christoph Wagenseil a Jan Zach. Komorní hudba byla zastoupena 170 položkami a 41 partitami pro dechové nástroje. Také tu bylo 73 koncertů pro různé nástroje s doprovodem orchestru. I když se jednotlivé věty instrumentálních skladeb, zvláště symfonií a koncertů, v 18. století používaly i při liturgii, byly zmíněné instrumentální skladby určeny především pro pobavení mnichů v refektáři.



28 Skříň varhan na Svatém Kopečku u Olomouce započatých Janem Davidem Sieberem a dokončených roku 1725 Antonínem Richterem.

Jako ve všech benediktinských kláštěrech bylo i v Rajhradě zvykem slavit životní jubilea řádových členů gratulačními kantátami. Vypovídají o tom názvy *Applausus harmonice concinatus* nebo *Musicalis Opera de onomasi pro Fr. Mauro Haberhauer*. Dochovaly se tu i obě žertovné hudební hříčky F. X. Brixioho *Schola latino musica* a *Luridi scholares*, karikující způsob tehdejší hudební výchovy ve škole. Škoda, že se nedochovala *Operetta o sedlskej svobodě* od Jana Antoše a hanácká opera *Z veselosti vejskejme*, které by významně obohatily naše vědomosti o tzv. hanáckých operách. Z ředitelů kůru v Rajhradě byl nejvýznamnější Maurus Haberhauer (1746–1799), který byl velmi plodným skladatelem chrámové

hudby a symfonií. Funkci varhaníků však zastávali v Rajhradě laici, kteří současně vykonávali v kláštěře úřednické funkce. Jako skladatelé vynikli v letech 1726–1735 varhaník Jan Brixides (1712?–1772) a ještě později Matěj Rutka, jehož varhanní sóla dosahují nápaditostí úrovně sonát Josepha Haydna. V Rajhradě prováděli hudbu především studenti, kterým klášter poskytoval ubytování a stravu. Jejich jména, třídu, kterou navštěvovali a hudební kvalifikaci nacházíme na hudebních partech, které pro klášter opisovali. V letech 1778–1781 byl v Rajhradě trubačem později evropsky proslulý skladatel singšpílů Wenzel Müller (1759–1835), kterému opat kláštera umožnil studium u Karla Ditterse na Jánském Vrchu.

Cisterciáci zůstali dlouho věrní nedoprovázenému gregoriánskému chorálu a figurální hudba se u nich začala prosazovat velmi pomalu až po třicetileté válce. Poněvadž velké cisterciácké kláštery na Moravě Velehrad a Žďár nad Sázavou byly za Josefa II. zrušeny, jejich hudební sbírky se nedochovaly a řádové archiválie jsou na zprávy o hudbě poměrně chudé. Z těchto důvodů máme o hudebním životě u moravských cisterciáků poměrně málo zpráv. Velehradský klášter dosáhl vrcholu svého kulturního rozkvětu za opata Josefa Malého (1727–1748), klášter ve Žďáře za opata Václava Vejmluvy (1705–1738). Zatímco velehradský klášter až do svého zrušení 1794 vzkvětal, žďárský klášter se z pohromy, způsobené požárem roku 1737, již nevzpamatoval.

Zájem o figurální hudbu v 18. století se v obou kláštěrech projevil stavbou nových varhan. Na Velehradě postavil nové varhany na figurálním kůru (nad vchodem do kostela) již roku 1700, v chorálním kůru roku 1712 Jan David Sieber. Figurální varhany rozšířil v letech 1745–1747 Sieberův žák Anton Richter na nástroj se dvěma manuály a pedálem s 31 rejstříky. Velehradské varhany byly v té době třetími varhanami co do velikosti na Moravě. Ve Žďáře, kde západní kůr nikdy nebyl, umístil Jan David Sieber varhany do levého transeptu někdy po roce 1709. Tyto varhany se dochovaly v téměř původním stavu dodnes. Jejich skříň se vyznačuje originálním architektonickým řešením, které navrhl pravděpodobně sám Giovanni Santini.

Vysoké náklady na varhany od nejlepších mistrů dokazují zájem cisterciáků o figurální hudbu. Je ostatně zajímavé, že Dlabáčův *Künstlerlexikon* (Praha 1815) zná nejvíce řádových hudebníků právě z cisterciáckých kláštěrů. Organizace figurální hudby byla u cisterciáků asi podobná jako u jiných řádů. Na Velehradě byli od poloviny 18. století udržováni 4 diskantisté. O ostatních hudebnících nejsme blíže informováni. Zdá se však, že se na figurální hudbě aktivně podíleli nejen žáci, navštěvující klášterní školu, ale také mniši, protože při rušení kláštera ve Žďáře mělo 11 z 55 mnichů ve svých celách hudební nástroje, nejčastěji housle, ale někteří též klávesové nástroje. Obsazení na figurálním kůru bylo u cisterciáků

skrovné, jak bylo v té době zvykem. Dokazují to prostorové možnosti na žďárském kůru, kam se vešlo nejvýše kolem 15 hudebníků a zpěváků. Na Velehradě bylo místa více, ale o tamních hudebnících téměř nic nevíme.

Kromě řady kantorů a sukcentorů, kteří řídili chorální zpěv mnichů, známe jména i dalších hudebníků, zvláště některých ředitelů kůru. Jako skladatelé se uplatnili dva velehradští mniši Kristián Hirschmentzl (1638–1703) a Bernard Strouhal (žil ještě roku 1779). Slezan Hirschmentzl proslul kromě spisovatelské činnosti též kompozicí drobných skladbiček v lidovém stylu a latinských písní pro pobavení mnichů. Pro společné zpívání mnichů pod lipou během májových odpolední složil Hirschmentzl drobné dílko *Orpheus in Sylvis*. Ředitel kůru na Velehradě (od 1767?) Bernard Strouhal byl jako skladatel na Moravě velmi oblíben, protože jeho chrámové skladby se dochovaly na různých moravských kůrech. Cisterciáci pěstovali též duchovní kantáty a oratoria, která známe jen z tištěných textových knížek. V letech 1734–1737 komponoval oratoria pro žďárský konvent kantor z Petrova v Brně Jiří František Slavíček (zemř. 1746). Jejich hudba se bohužel nedochovala. Hudební sbírka ze Žďáru nad Sázavou reprezentuje spíše repertoár kůru tamního farního kostela než kláštera, i když vznikala pod vlivem hudby v kláštěře. Klášterní vliv se v ní projevuje zejména výskytem pražských autorů Antonína Laubeho, Antonína Reichenauera a Josefa Antonína Sehlinga, kteří se v té době na Moravě vyskytovali jen málo.

V souvislosti s cisterciáky stojí za zmínku ženská větev tohoto řádu. Také cisterciáčky se po třicetileté válce nadchly pro figurální hudbu a sestry se v ní dopracovaly obdivuhodné soběstačnosti. Rudolf Hurt zjistil, že abatyše na Starém Brně dala již v druhé polovině 17. století sestry vyučovat ve zpěvu a hře na hudební nástroje a roku 1696 si dala postavit malé, ale výborné varhany od slavného mistra Abrahama Starka až z Lokte (dochovaly se ve Sněžném). V roce 1697 měly cisterciáčky již ředitelku figurálního kůru, 4 sopranistky, 2 altistky a jednu tenoristku(!). V roce 1755 dokázaly tři sestry zpívat dokonce bas(!), 11 sester umělo hrát na housle, 3 sestry na trompetu

a jedna sestra na trombon. V roce 1782 byly mezi sestrami tři trubačky na lesní roh a jedna hráčka na trumšajt neboli trombu marinu. Tromba marina byl smyčcový nástroj s jedinou strunou, jehož tón byl díky vychvěvné kobylce velmi pronikavý a připomínal zvuk trompety. V ženských kláštřích bylo již v 17. století často používáno těchto nástrojů místo trompet. Figurální hudba se nejvíce uplatňovala při jmeninách sester a nejvíce jí holdovaly mladší sestry. Vizitátoři sestrám vytýkali, že kvůli figurální hudbě zanedbávají chorální zpěv a že i do chorálních mší vkládají alespoň figurální vložky. Z majetku cisterciáček známe bohužel pouze dvě skladby, dochované ve sbírce starobrněnských augustiniánů.

Velmi významným řádem po hudební stránce byli premonstráti. S výjimkou konventu v Nové Říši byly ostatní premonstrátské kláštery na Moravě Hradisko, Louka a Zábřovice Josefem II. zrušeny a jejich notový materiál beze stopy zmizel. Také premonstráti se figurální hudbě dlouho bránili. Zlom nastal až po roce 1677, kdy ji řádový generál povolil s určitými omezeními. Také u premonstrátů se intenzivněji pěstování figurální hudby projevilo především ve stavbě nových, větších varhan. V bývalém konventním kostele v Louce se dochovaly nejstarší hratelné varhany na Moravě. Postavili je roku 1675 českobudějovičtí varhanáři Nikolaus Christeindl a Bernard Wollers a kolem poloviny 18. století k nim znojemský varhanář Florián Ignác Casparides přistavěl ještě pozitiv. O hudbě v Louce v 17. a v 18. století existují jen obdivné zmínky ve starší literatuře. Christian d'Elvert uvádí jména 20 vynikajících hudebníků z louckého konventu, pocházejících z různých moravských měst. Jeden z nich, ředitel kůru, brněnský rodák Blasius Graff (1683–1728) sklídl pochvalu samého císaře Karla VI. za mši a jakousi serenádu, kterou provedl na jeho počest se svými 36 hudebníky roku 1723 v kostele sv. Kříže ve Znojmě. Člen louckého konventu Prokop Diviš (1698–1765), vynalezl někdy před rokem 1753 za svého působení na faře v Příměticích nejen bleskosvod, ale také podivuhodný hudební nástroj, kterému dal název *Denis d'or*. Podle d'Elverta musel být tento nástroj po zrušení kláštera odevzdán c. k. umělecké-

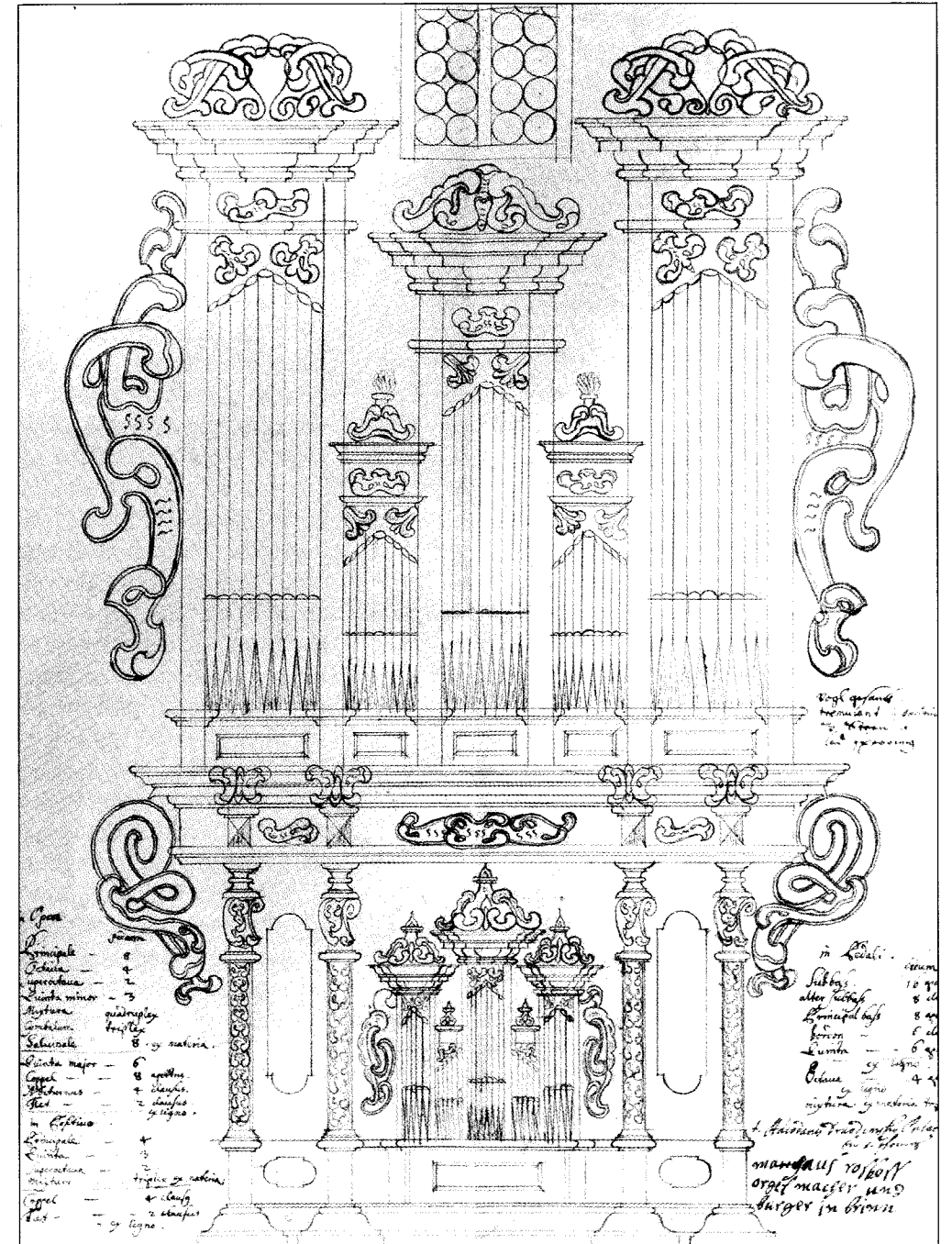
mu kabinetu ve Vídni. Císař Josef II. jej pak věnoval bývalému varhaníku louckého kláštera Wiesnerovi, který tehdy působil v kostele Am Hof ve Vídni. Wiesner se totiž naučil hře na *Denis d'or* ještě od Prokopa Diviše a kromě něho nikdo jiný hru na tento nástroj neovládal. Tím bohužel stopy po záhadném Divišově hudebním nástroji končí.

O hudbě v Zábřovicích, o jejíž úrovni koncem 16. století jsme se již zmínili výše, víme z doby baroka jen málo. Velké varhany, jejichž nádherná skříň je dochována, byly postaveny asi znojemským varhanářem těsně před zrušením konventu. Zato v Nové Říši se dochovaly nejen vzácné varhany od Bedřicha Semráda z roku 1764, ale i cenná hudební sbírka z konce 18. a první poloviny 19. století, čítající 640 chrámových i světských skladeb. Rozhodujícím způsobem se o ni zasloužil v letech 1800–1830 ředitel kůru a skladatel Mainhard Schuberth (1800–1888). Mezi skladateli převládají Beethoven, Diabelli, Dittersdorf, Joseph Haydn, Jansa, Jelínek, Jírovec, Kammell, Koželuh, Kramář, Jan Adam Míča, Mozart, Mysliveček, Pichl, Pleyel, Pugnani, Rossini, Karel Stamic, Salieri, Vaňhal, Pavel Vranický, Weber. Pozornosti si zaslouží 28 skladeb varhaníka Jana Fryčka (nar. asi 1758 – zemř. po 1820). V Nové Říši se narodili a tamní klášterní školu navštěvovali skladatelé Pavel Vranický (1756–1808) a Antonín Vranický (1761–1819).

Obraz hudebního života největšího moravského premonstrátského konventu na Hradisku u Olomouce se podařilo rekonstruovat jen díky dochovaným diářiím. Figurální hudba se na Hradisku začala rozvíjet po roce 1666, a v devadesátých letech byla již v plném rozkvětu. Zasloužili se o to Chrysostomus Geisler (1637–1688) a v letech 1677–1693 Ambrosius Malder (zemř. 1706). Zvýšený zájem o figurální hudbu se projevil také postavením nových varhan v devadesátých letech 17. století Jakubem Ryšákem z Opavy. Roku 1706 tu postavil nové vynikající varhany Jan David Sieber. Jejich skříň se dochovala u Sv. Michala v Olomouci, kam byly varhany přestěhovány po zrušení kláštera roku 1793.

Hudbu na Hradisku prováděli opět hlavně studenti – *alumni musici*, kteří studovali u jezuitů

29 Návrh Matouše Pavla Roskoše na varhany v kostele sv. Tomáše v Brně z roku 1680.



v Olomouci a kterým se na Hradisku dostávalo veškerého zaopatření. Většina studentů později vstupovala do řádu. Na přelomu století udržoval klášter 16–21 hudebních alumnů ve věku od 9 do 24 let. Nejmladší hoši zpívali soprán nebo alt, starší působili jako zpěváci nebo instrumentalisté.

Mezi alumnými byli přijímáni přednostně hoši s hudebním vzděláním, nikoliv úplní začátečníci. Klášter posílal zvláště nadané chlapce a členy řádu na hodiny k olomouckým dómským hudebníkům a v některých případech dokonce do jiných klášterů, zvláště do Perneku a do Vídně. Nejvíce

byli ceněni dobří diskantisté. Představeným alumnů býval některý ze starších alumnů nebo některý člen řádu, ne starší 30 let. Hudbu tedy prováděli převážně mladí lidé, což muselo mít mnoho předností.

Varhaníkem býval i na Hradisku nejčastěji laik, který současně vyučoval hudební teorii. Jako skladatelé vynikli varhaníci Ignaz Reinold (1695–1703) a Karel Josef Einwald (1703–1715). Reinold působil před příchodem na Hradisko v kláštorech Klosterneuburg a Heiligenkreuz, kde získal velké hudební zkušenosti. Einwald začal svou hudební kariéru jako diskantista na Svatém Kopečku a později se vzdělával u blíže neznámého varhaníka z Hradiska. Klášter mu pak umožnil nějakou dobu studium u vídeňského dvorního varhaníka Johanna Georga Reinhardta. I když Einwald dal roku 1716 přednost místu dómského varhaníka v Olomouci, vyjádřil svou vděčnost klášteru tím, že svou sbírku deseti offertorií *Vocalis decalogus* věnoval roku 1720 hradištskému opatu Ondřeji Bönischovi. Mezi řediteli kůru na Hradisku se kupodivu nevyskytl žádný skladatel. Z premonstrátských skladatelů byl na Hradisku vysoce vážen pouze strahovský Jiří Melcelius (1624–1693), jehož skladby se dochovaly v Kroměříži. Kompozicí slavnostní opery nebo spíše oratoria *Filia Sion* k šestistému výročí založení kláštera roku 1751 byl pověřen kapelník katedrály Josef Gurecký.

Liturgie se na Hradisku konala buď chorálně nebo figurálně. Chorál zpívali členové konventu a proto jej každý řeholník musel ovládat. Kdo měl špatný hlas nebo nebyl schopen naučit se zpívat chorál, byl již z noviciátu nemilosrdně propuštěn. Denní zpěv v chóru kladl na mnichy zvláště v zimě vysoké fyzické nároky a z toho důvodu se na Hradisku i v Zábrdovicích udržovala ještě koncem 17. století praxe alternatim, která umožňovala zpěvákům, aby si oddechli.

Figurální hudbu prováděli hudební alumní s eventuální výpomocí některých kleriků. Mše s figurální hudbou se konala na Hradisku až osmdesátkrát ročně. Nešpory se zpívaly většinou jen chorálně, ale o velkých svátcích (až dvacetkrát za rok) se Magnificat provádělo figurálně. Intrády pro 2–4 trumpety s doprovodem tympánů zahajo-

valy a ukončovaly všechny slavné mše a nešpory. Kromě mše s figurálně zpracovaným ordinariem se na Hradisku setkáváme se mší, během které se zpívala nějaká moteta. Anály charakterizují hudbu při této mši slovy *missa, sub qua musica* a jen jednou ji specifikují slovy *aliquot motettae*. Místo zpěvu graduale se hrávaly chrámové sonáty, při kterých se kolem roku 1700 hojně uplatňovaly loutny a jiné drnkací nástroje. Obsazení figurálních mší bylo i na Hradisku skrovné: 2 diskantisté, altista, tenorista, basista, 2 houslisté, 2 trubači, tympanista, varhaník, violonista. Největší doložený počet hudebníků je zaznamenán na svátek sv. Cecilie roku 1724. Tehdejší kronikář o tom napsal: *Bylo nás celkem 36 hudebníků. Řídil jsem já k velkému potěšení sebe a všech ostatních.*

V klášteře však měla místo též světská instrumentální hudba. Instrumentální skladby zněly často v refektáři na počest životních výročí hodnotářů kláštera nebo vznešených hostů. Trubačské intrády zdravily vzácné hosty, zahajovaly stolování a provázely slavnostní přípitky u opatské tabule. Vysoce postavené osobnosti církevního nebo politického života byly vítány i několika sbory trubačů, rozestavených na akusticky působivých místech. Jestliže nebylo dost domácích trubačů, byli zváni na pomoc trubači olomouckého věžného a blízké šlechty.

Velmi oblíbená byla i divadelní představení s hudbou. Malá hra se nazývala *actiuncula*, velká *comoedia*. Divadla se hrála v refektáři nebo v zimě v ohřívárně. O jejich oblibě svědčí to, že v roce 1700 jich bylo provedeno jedenáct. Obsah komedií, jak byly větší hry nazývány, byl čerpán převážně z Nového Zákona, ale mezi jednotlivé akty byly vkládány humorné výstupy nebo žerty, jejichž terčem byli hanáčtí sedláci a jejich nezřízená záliba v pití piva. Texty ke komediím psali členové konventu, hudbu obvykle varhaník kláštera, zejména Bernard Reinold. Menší hry byly složeny a nastudovány často v neuvěřitelně krátkém termínu, v jednom případě dokonce během tří dnů. Specialitou kláštera byly hanácké opery, o nichž bude pojednáno níže.

Klášter Hradisko udržoval styky s hudebníky v Olomouci, v Perneku, ve Vídni a s hudebníky moravské šlechty, kteří jim zprostředkovávali po-

znání novinek. Roku 1694 se premonstráti chlubil tím, že se jejich alumní jako první na Moravě naučili od komorníka preláta v Perneku hrát na hoboj. V roce 1702 zase poslal opat alumna Karla Tenscherta do Vídně, aby si osvojil hru na tehdy nový nástroj lesní roh. Podle kronikářovy formulace se zdá, jakoby šlo o první výskyt lesního rohu na Moravě. Podle toho by byla Morava v poznání lesního rohu opožděna o dvacet let za Čechami. Zvláštní oblibě se na Hradisku těšila harfa. Již v roce 1688 poslal opat Ambrože Maldera na dva měsíce do Vídně, aby se tu naučil hře na harfu u tehdy proslulého harfeníka Ernesta Knechta. Knecht pak byl v devadesátých letech několikrát na Hradisku srdečně přijat a hostěn. Z Vídně přijeli na návštěvu do kláštera kapelník od sv. Štěpána Johann Michael Zacher (1693), první basista dvorní kapely Friedrich Götzinger (1724, 1725), dvorní varhaník Johann Georg Reinhardt (1718?) a v té době „nikoliv poslední mezi vídeňskými skladateli“ Benedikt Anton Aufschneider (1700). Aufschneider se odvděčil opatu Hradiska Norbertu Želeckému dedikací své sbírky sonát pro smyčcové nástroje *Dulcis fidium harmonia* (Augsburg 1703). Mezery v análech kláštera nám bohužel nedovolují poznat další styky Hradiska s významnými hudebníky 17. a 18. století, zejména s císařskou kapelou.

Hudební inventář z doby zrušení kláštera roku 1784 neznáme. Dochoval se jen sumární seznam nástrojů a not ze Svatého Kopečku, který premonstráti z Hradiska spravovali. Podle tohoto seznamu bylo v roce 1784 na Svatém Kopečku kromě velkých varhan a pozitivu 41 hudebních nástrojů a 2032 různých skladeb. V tomto počtu bylo 350 mší, 242 árií, 405 symfonií (ceněných po 3 krejcarech) a 605 drobných skladeb (ceněných po jednom krejcaru). Z tohoto obrovského hudebního bohatství se dochovalo jen 80 skladeb v hudební sbírce brněnských augustiniánů. Jsou mezi nimi unikátní díla od Antonia Caldary, Johanna Josepha Fuxe, Matthiase Öttla, Georga Reinhardta a Marca Antonia Zianiho. Právě tyto skladby dosvědčují úzké kontakty Hradiska s císařskou kapelou.

V Brně byl nejvýznamnější hudební církevní institucí klášter augustiniánů poustevníků



30 Starobrněnská varhanní tabulatura z poloviny 17. století. Je to nejstarší památka varhanní hudby na Moravě, pomineme-li zlomky varhanních skladeb ze 16. století, nalezené v knižních vazbách. Skladby jsou zapsány italskou tabulaturou, která používala většího počtu notových linek, aby se vyhnula pomocným linkám. Odd. dějin hudby MZM, A 8763.

u sv. Tomáše. Základ hudebního života v klášteře položila roku 1653 hraběnka Sibylla Polyxena Montani, rozená z Thurnu a Vallessassiny fundací 15 000 zl., určenou na vydržování šesti hudebně nadaných chlapců. Nadace byla v dalších letech ještě rozšířena a počet jejich chovanců později často překračoval číslo 12. Věk chlapců se pohyboval od 10 do 21 let a někteří z nich si udrželi soprán kupodivu až do svých 17 let. Nejslavnějším chovancem této fundace se stal později Leoš Janáček. Kromě fundatistů se na hudbě v klášteře podíleli ještě žáci, novici a někteří mniši. Do funkce ředitelů kůru byli ustanovováni nejčastěji mladí kněží krátce po vysvěcení ve věku 25–27 let, málokdy starší.

Intenzita a pestrost hudby v augustiniánském kostele a klášteře byla obdivuhodná. Od roku 1700 stály u sv. Tomáše varhany o třech manuálech s 38 nebo 39 rejstříky od Jana Davida Siebera, které patřily k největším varhanám v českých zemích. A v letech 1756–1758 musel být kůr kostela sv. Tomáše rozšířen, aby se naň vešel větší počet účinkujících. Podle sumárních inventářů z let 1747–1771 vlastnil klášter na 45 nástrojů

všech tehdy užívaných druhů. Byl mezi nimi i baryton, podobný viole da gamba s resonančními strunami, pastýřská trouba, používaná o Vánocích a dokonce klarinety (již roku 1741), které mniši nazývali vojenské píšťaly (*fistulae militares*), protože se tehdy začaly používat v hudbě pěchoty. Také počet hudebnin byl úctyhodný. Počet mší se v polovině 18. století pohyboval mezi 200–330. Motet a árii vlastnil konvent na 500. Velmi oblíbené byly vánoční pastorely, jejichž počet dosáhl v roce 1771 čísla 188. Zvláštní kategorií mezi skladbami tvořily loretánské litanie, kterých bylo 493 a antifony Salve Regina, kterých bylo 134. Tyto skladby byly totiž potřebné k pobožnostem u milostného obrazu Panny Marie, chovaného ve zvláštní kapli kostela sv. Tomáše. Tento obraz daroval augustiniánům Karel IV. a v roce 1645 mu obhájci Brna připisovali zásluhu o záchranu města před Švédy. Od roku 1733 se před obrazem konaly pravidelně pobožnosti se zpěvem loretánských litaní a Salve Regina a v roce 1736 byl obraz slavnostně korunován kardinálem Schratzenbachem. S korunovaci byly spojeny slavnosti, trvající celý týden, srovnatelné s oslavami svatořečení Jana Nepomuckého. Tehdy účinkoval na kůru *osmkrát větší sbor* než obvykle, což odhadujeme na 64 zpěváků a hudebníků.

Také světská hudba měla u brněnských augustiniánů dlouhou tradici. Již v roce 1666 vytýkal vizitátor mnichům, že se v době nočního klidu scházejí v celách, kde pijí a hrají na loutny. Výtka byla namířena spíše proti porušování nočního klidu než proti hudbě. V roce 1741 klášter vlastnil již 77 symfonií a v roce 1771 stoupl tento počet na 438. I když jednotlivé věty symfonií byly použitelné i jako chrámové sonáty, muselo být jejich uplatnění v klášteře mnohem širší. Inventář uvádí ještě rubriku *Parthiae et Symphoniae*, což mohly být buď taneční suity nebo cykly drobných poslecho- vých skladeb pro dechovou harmonii, ve které se mohly uplatnit výše zmíněné klarinety. Z 21 kusů této skupiny stoupl jejich počet do roku 1771 na 350. Dechová harmonie se stala v té době nesmírně populárním druhem hudby a zásluhu na tom měly především vojenské kapely. Při návštěvě kardinála Troyera roku 1752 koncertovala kapela Hassianova pluku dokonce v prostorách kláštera.

Podobně jako premonstráti pěstovali také augustiniáni poustevníci zábavnou hudbu v refektáři nebo při návštěvách hostů a při životních výročí členů konventu. Ukázkou tohoto druhu hudby je v jejich hudební sbírce komická hříčka Karla Loose *Opera Bohemica de camino a caementariis luride aedificato* (Česká opera o komínu zedníky nedbale postaveném) se známou písní *Komínku, komínku*. Pochopitelně tu zněla i komorní a symfonická hudba.

Z not brněnských augustiniánů se velká část skladeb dochovala v dosud existující hudební sbírce, která svými více než 3 000 položkami patří k nejcennějším historickým hudebním fondům na Moravě. Většina skladeb pochází z let 1750–1840. Důvodem, proč se nedochovalo více skladeb starších byly pravidelné skartace, které prováděl každý nový ředitel kůru po svém nástupu do funkce. Víme, že méně používané hudebniny vyřadil z archivu roku 1816 i ředitel kůru Cyril Napp. Některé z Nappem vyřazených not se dostaly neznámou cestou do sbírky Cecilské jednoty v Ústí nad Orlicí, kde tvoří její nejstarší a nejcennější část. První polovina 18. století je u augustiniánů zastoupena výše zmíněným souborem hudebnin ze Svatého Kopečka.

K nejstaším památkám sbírky patří rukopisný svazek varhanních skladeb z první poloviny 17. století. Je nejstarším rukopisem varhanních skladeb na našem území a roku 1887 vzbudil zájem samotného Leoše Janáčka. Jde o soubor drobných anonymních skladbiček pro varhany, tzv. versetů, notovaných ještě italskou varhanní tabulaturou. Tato notace se lišila od naší moderní notace jen větším počtem linek pro noty, ležící nad nebo pod osnovou. Další pozoruhodnou varhanní památkou je tisk *Toccate d'intavolatura di cimballo et organo* (Roma 1637) od Girolama Frescobaldiho. Je to nejstarší tisk skladeb Frescobaldiho v našich zemích a podle přípisu na titulním listu patřil původně Pavlu Vejvanovskému. To dokumentuje jednak skladatelův zájem o varhanní hru jednak jeho zatím neobjasněné styky s řádem augustiniánů poustevníků. V augustiniánské sbírce je též několik vzácných rukopisných traktátů ze 17. století věnovaných hře na varhany a kompozici. Nejpozoruhodnější z nich je *Directorium undt*

Manier z doby před rokem 1683 od císařského varhaníka Alessandra Pogliettiho, které je jediným známým opisem předlohy uložené v klášteře Kremsmünsteru. Pogliettiho učebnice představuje jeden z nejstarších návodů hry na varhany a cembalo ve střední Evropě.

Také u augustiniánů zastávali varhanickou funkci laici, ale i mezi konventuály se občas našli znamenití varhaníci, jakým byl ředitel kůru Josef Havránek (1711?–1718?). Nejznámějším svatomašským varhaníkem byl laik Jan Brixides (od 1752 do 1772?), který byl velmi plodným skladatelem chrámové hudby. Z ředitelů kůru se skladatelsky uplatnili Jeroným Haura (1704?–1750), rodák z Týna nad Vltavou, Petr František Kopřiva (1744–1791) a Pavel Marek (1748–1806). Haura, který byl ředitelem kůru v letech 1736?–1738 a 1743, je autorem jedné z nejlidovějších moravských pastorel *Applausus pastoricus*, která hýjí typickými prvky valašské hudby. Z alumnů augustiniánského kláštera dosáhl nejvyššího společenského postavení Josef Puschmann, který tu v padesátých letech 18. století studoval a který se roku 1777 stal kapelníkem katedrály v Olomouci.

Augustiniáni poustevníci měli též klášter v Jevíčku. O tamní hudbě však kromě postavení nových varhan v roce 1766 Františkem Sieberem nemáme zpráv. Ze sporu, který v roce 1727 vypukl v Jevíčku mezi městskou a klášterní školou se dovídáme, že hudba jevíčských augustiniánů měla dobrou úroveň. Rektor městské školy, varhaník Jan Hantzke spolu s kantorem a druhým městským varhaníkem Kristiánem Pichlerem si stěžovali, že klášter různými výhodami přetahuje žáky z městské školy do své a že jim odvádí nejen diskantisty, ale i dospělé zpěváky z řad měšťanů, čímž hudba v městském kostele velmi trpí. Augustiniáni totiž dávali přednost žákům, kteří již uměli číst a psát a proto jim mohli poskytnout vyšší vzdělání než městská škola. Také stravování žáků v klášteře prý bylo lepší. Měšťané si dokonce začali zvat hudebníky z kláštera na svatby. A klášterní varhaník, jímž byl místní pekař Mikuláš Továrek, ač byl žákem Hantzkeho, si začal přivydělávat vyučováním čtení a hře na varhany.

Augustiniáni kanovníci měli své kláštery v Olomouci, Fulneku a Šternberku. Protože

všechny tyto kláštery byly za Josefa II. zrušeny, máme o jejich hudbě jen drobné zprávy. Jisté je, že od konce 17. století byli představení jmenovaných klášterů nakloněni nejen figurální, ale též instrumentální hudbě. Z Fulneka známe z padesátých let 17. století varhaníka Mikuláše Smíška a jeho zetě Jana Irmlera, který později přešel k šternberským augustiniánům. Šternberský probošt musel mít obzvláštní zájem o světskou hudbu, protože roku 1693 požádal premonstráty na Hradisku, aby mu ve Vratislavi objednali šalmaje. Když nástroje došly, byly nejdříve na Hradisku impregnovány amygdalovým olejem a pak byli s nimi posláni čtyři hudební alumní do Šternberka, aby ukázali tamním hudebníkům, jak se na šalmaje hraje.

Ve Fulneku postavil augustiniánům roku 1766 krásné nové varhany Johann Georg Schwarz z Libavé a v době zrušení roku 1784 měl klášter na 36 nástrojů a 500 hudebních skladeb, které všechny zmizely beze stopy. Ač se v janáčkovské literatuře často píše o světáckém životě fulneckých augustiniánů, sumární inventář nic takového nenaznačuje, protože kromě 6 symfonií neobsahuje světskou hudbu. Probošti olomouckých a šternberských augustiniánů byli během svých návštěv na Hradisku pravidelně poctěni hudbou. O existenci figurální hudby v klášteře Všech svatých v Olomouci i ve Šternberku svědčí okolnost, že hradištsí premonstráti jim kolem roku 1700 přenechávali své nadpočetné diskantisty a dokonce i trubače. Altisté, tenoristé a basisté olomouckých augustiniánů vystupovali od roku 1726 často jako zpěváci v jezuitských pašijových melodramatech.

Křížovníci na Hradišti u Znojma začali provozovat figurální hudbu za probošta Thomase Cornelia de Schlessin v letech 1653–1675, kdy byl koupen nový pozitiv a některé nástroje. Vrcholu dosáhla zde hudba za probošta Jana Františka Josefa Rivoly v letech 1708–1734. Hradištsí bylo po hudební stránce nejvíce ovlivňováno hudbou křížovnického kostela sv. Františka v Praze. V knihovně na Hradišti se dochoval nesmírně cenný inventář not pražských křížovníků z let 1737–1738. Tamtéž se nalézá tisk *Moralia* od J. Galluse a další tisky od Galla Dresslera a Johanna Kaspara

Ferdinanda Fischera. Torzo dochované hudební sbírky z Hradiště (62 skladeb) pochází až z druhé poloviny 18. století a obsahuje chrámová díla od obou Haydnů, Antonína Brosmanna, Františka Navrátila, Maura Haberhauera, Aegidia Schenka, Peregrina Gravaniho, Jana Antonína Sedláčka, Georga Zechnera. O konkrétní hudební praxi na Hradišti však není nic bližšího známo.

Hudební minulost minoritů, kteří měli v 17. a 18. století své konventy v Brně, Opavě, Jihlavě a Krnově, je dosud neprobádaná. Řád, který dal české hudbě Ferdinanda Bernarda Artophaea, Bohuslava Matěje Černohorského a Česlava Vaňuru, jistě nebyl ani na Moravě z hudebního hlediska bezvýznamný. Potvrzuje to jednak dochovaná sbírka kostela sv. Ducha v Opavě z 2. poloviny 18. století a velké varhany v kostele sv. Janů v Brně od Sieberova žáka Antona Richtera z roku 1732. Ač měli brněnští minorité vlastní hudebníky již od roku 1726, jejich hudební sbírka, čítající kolem 400 skladeb, pochází převážně až z 19. století a o hudebním repertoáru 18. století vypovídá jen málo. Starší skladby byly zřejmě vyřazeny v době cyrilské hudební reformy v druhé polovině 19. století.

Řády paulánů na Vranově u Brna, servitů v Jaroměřicích nad Rokytnou a ve Veselí nad Moravou, trinitářů v Zašově se do hudebních dějin Moravy v 17. a 18. století nijak významně nezapsaly. V kostele v Jaroměřicích nad Rokytnou, spravovaném servity, zajišťovali hudbu od roku 1733 členové hraběcí questenberské kapely (minimálně 4 zpěváci, varhaník a dva houslisté), kteří byli povinni provést za rok 74 figurálních mší, litaní a dalších skladeb. V proslulém poutním kostele paulánů na Vranově prováděli hudbu při slavných mších zřejmě hudebníci, které si přiváděla jednotlivá procesí. Větší varhany tu postavil brněnský varhanář Jan Výmola až roku 1776. Ve Veselí věnovala roku 1728 servitům hraběnka Maximiliána Želecká 6 000 zl. na vydržování osmi figurálních hudebníků, ale o jejich činnosti se nedochovaly žádné zprávy. Dobrým hudebníkem byl poslední varhaník servitského kostela ve Veselí nad Moravou fráter Donát Tonnabauer (nar. kolem 1730), který snad i komponoval.

Vlastní hudebníky si nevydržovali ani dominikáni. Např. brněnští dominikáni, v jejichž kostele postavil roku 1716 J. D. Sieber a A. Richter poměrně velké varhany, uzavřeli roku 1725 smlouvu s kantorem od sv. Jakuba a s městským vězňem, aby v jejich kostele podle potřeby prováděl mše, nešpory a další hudbu. Podobně tomu asi bylo u dominikánů v Olomouci. Moravské růžencové bratrstvo při dominikánském kostele sv. Michala si platilo v letech 1731–1781 jen varhaníky a předzpěváky a o velkých svátcích pozvané hudebníky. U znojenských dominikánů překvapuje, že si dali roku 1755 postavit velké varhany od Floriána Ignáce Casparida a prostorný kůr i varhany dali vyzdobit celou galerií andílků s hudebními nástroji. To by nepřímě svědčilo o jejich zvýšeném zájmu o figurální hudbu. Bohužel žádné další zprávy o ní nejsou známy.

Nejinak tomu bylo u dominikánek u sv. Anny v Brně. Po zrušení kláštera roku 1783 byly jejich poměrně velké varhany, postavené patrně koncem 17. století, přeneseny do Veverské Bítýšky. Dominikánky u sv. Anny, podobně jako blízké cisterciáčky na Starém Brně, musely mít ve figurální hudbě velké zálibení. Několik hudebnin z jejich majetku se totiž dostalo do hudební sbírky augustiniánů. Jsou na nich podepsány některé sestry, z nichž Akvitanie Podleská (nar. 1754 v Berouně) byla sestrou slavné české zpěvačky Tekly Podleské (1764–1852). Hudebně aktivní byly i dominikánky u sv. Kateřiny v Olomouci, protože jedna skladba z jejich majetku se rovněž dochovala u augustiniánů.

Hudebně významným řádem byli milosrdní bratři. Posláním tohoto řádu byla péče o nemocné ve vlastních nemocnicích, které byly zřízeny u každého konventu. Na Moravě vznikly postupně konventy s nemocnicemi ve Valticích (1605), v Prostějově (1733), na Starém Brně (1747) a v Letovicích (1750). Zvýšený zájem o chrámovou hudbu lze pozorovat u milosrdných bratří od druhé poloviny 18. století. Je zajímavé, že i když řád hojně využíval služeb externích hudebníků (např. v Prostějově), měl ve svých řadách vynikající instrumentalisty a skladatele a některým svým členům umožňoval studium u tak významných osobností jako byli Joseph Haydn a František



31 Varhany Václava Pantočka z roku 1721 v bývalém františkánském kostele sv. Antonína Paduánského v Dačicích. Foto J. Sehnal.

Ignác Tůma. Haydnovým žákem byl např. Blasius Smrček (1746–1814), který řídil přibližně v letech 1773–1776 jako novic kůr ve Valticích. V této funkci ho vystřídal v letech 1776–1785 Concor- dius Pirstinger (1745?–1785), Theophil Šrámek (nar. 1750) a Werner Hymbr (1733–1805).

Z Valtic se dochoval bohužel jen hudební in- ventář sepsaný Blasiem Smrčkem 1776(?), zazna- menávající 25 nástrojů a 459 skladeb. Kromě du- chovní hudby (118 mší, 99 offertorií, 58 litaní ad.) uvádí 83 symfonií od Johanna Christiana Bacha, Karla Ditterse, Floriana Leopolda Gassmanna, Josepha Haydna, Leopolda Hofmanna, Körzla, Václava Pichla, Josefa Václava Stamice, Jana Kř. Vaňhala, Georga Christopha Wagenseila. Tak vysoký počet symfonií vybízí k otázce, k čemu milosrdní bratři tyto skladby vlastně potřebovali. Používali je pouze v liturgii jako chrámové sonáty?

Poměrně nejlépe jsme informováni o hudbě v brněnském konventu, ze kterého se dochovala hudební sbírka, která je snad vedle sbírky z Kuksu jedinou dochovanou sbírkou milosrd- ných bratří ve střední Evropě. Vznikla převážně v letech 1775–1782, kdy zde byl převorem vyni- kající chirurg a znamenitý fagotista Verecundus Faltus (1733–1782). Sbírka čítá na 500 skladeb s převahou děl raněklasických a klasických v če- le s Josephem Haydnem, Donbergerem, Reutte- rem, Aegidiem Schenkem, Sonnleitnerem, Vaňha- lem a Zechnerem. Unikátem je ve sbírce Salve Regina od Antonia Vivaldiho. Sbírka je mimořádně cenná i tím, že obsahuje skladby řádových skladatelů Sancta Černého, Wenera Hymbra, Abundia Mikyše a dalších. Také u milosrdných bratří se pěstovaly školské hry, oratoria a sepol- kra, ale kromě několika libret nevíme o nich a je- jich interpretech nic bližšího.

Konventy v Prostějově a v Letovicích měly s figurální hudbou zřejmě problémy. Např. v Pro- stějově měl konvent v roce 1748 sice 17 nástrojů, ale jen 31 skladeb. Je pravděpodobné, že se situa- ce změnila po roce 1756, kdy byly postaveny v je- jich kostele nové varhany s 15 rejstříky a když se v osmdesátých letech stal převorem skladatel Werner Hymbr. Naproti tomu konvent v Letovi- cích vlastnil ještě v osmdesátých letech jen pěti-

rejstříkový positiv, dvoje housle a violon. Situace se tu nezměnila ani po roce 1781 za převora Theophila Šrámka, chirurga a vynikajícího violon- isty.

Samostatnou kapitolu v chrámové hudbě 17. a 18. století tvoří hudba františkánů. Jejich řádo- vá pravidla jim totiž povolovala pouze gregorián- ský chorál, bez jehož znalosti nesměli být jejich klerici připuštěni k svěcení. Z nástrojů byly povo- leny jen varhany, regál nebo monochord (k udá- vání tónu). Nebylo dovoleno hrát na varhany ne- přetržitě a např. žalmy zásadně nesměly být do- provázeny. Vícehlasá a nástrojová hudba byla přísně zakázána. Figurální hudba byla výjimečně tolerována, jestliže byli v kostele přítomni vysocí světští nebo duchovní hodnostáři a jestliže hudbu prováděli cizí hudebníci. V refektáři byla figurál- ní hudba povolena jen během třídní rekreace před dobou postní a adventní.

Tato pravidla byla na Moravě a v Čechách do- držována velmi svědomitě na rozdíl od soused- ních zemí Rakouska, Slovenska a Maďarska, kde se františkáni od poloviny 18. století přizpůsobili soudobé figurální hudbě. Z moravských konventů nemáme o podobném přizpůsobení doklady. Charakteristickou hudbu františkánů na Moravě představovaly vedle obligátního gregoriánského chorálu jednohlasé, výjimečně dvojhlasé skladby s doprovodem generálního basu, které byly ja- kýmsi kompromisem mezi vícehlasou figurální hudbou a chorálem. Určité zpestření představova- lo jen střídání sólisty a sboru. S chorálem spojo- val tuto hudbu jednohlas, přednášející text srozu- mitelně a bez zbytečného opakování slov. S figu- rální hudbou zase generální bas, mensurovaná melodika (v taktu), využívající obrátů soudobé hudby a běžných rétorických figur. Některé sku- tečnosti naznačují, že ještě v první polovině 17. století nebyla tato umělecká askeze u františ- kánů obvyklá, ale že si ji řád uložil až ve druhé polovině 17. století. Z františkánského kostela v Kroměříži se totiž dochovalo několik figurál- ních skladeb z poloviny 17. století.

Typické památky asketické františkánské hud- by se dochovaly zejména z konventů v Olomouci (1698), Moravské Třebové (z doby 1725–1750) a Dačicích (kolem r. 1770?). Poněvadž jde ves-

měš o knihy foliového formátu, je zřejmé, že z jedné knihy zpívalo současně několik zpěváků. Pro starší františkánské mše 17. století bylo typic- ké, že byly celé vystavěny na jediné melodii, kte- rá se v každé části opakovala tolikrát, kolikrát to vyžadovala délka textu. Podle potřeby textu byly jednotlivé tóny melodického modelu děleny na menší nebo spojovány v delší.

Františkánské skladby, které se odpoutaly od principu jednoho melodického modelu, jsou hu- debně zajímavější a vyznačují se někdy obdivu- hodnou melodickou nápaditostí. Kromě mešního ordinaria byly tímto způsobem zhudebňovány i ji- né latinské texty, zejména litanie a protimorový mariánský hymnus *Stella coeli extirpavit*, jehož hlavními šířiteli byli právě františkáni. Františká- ni vkládali tento hymnus pravidelně do mše mezi Credo a Sanctus. Hudební kodexy dačického kon- ventu obsahují též lidově laděné skladby s čes- kým textem, zvláště pro vánoční dobu.

Ze 17. a 18. století známe mnoho jmen františ- kánských ředitelů kůru a varhaníků, ale jen jed- noho skladatele. Ve zmíněných kodexech nejsou totiž uváděna jména autorů skladeb, což souvise- lo s pokorou, která byla základní ctností řádu. Za význačného varhaníka a skladatele označil kroni- kář brněnského konventu Filipa Pohla, který zem- řel roku 1718 v Brně. Není vyloučeno, že Pohl byl autorem mše, která je nejen v dačickém kodexu, ale i v kodexech ze Slovenska nazývána *Missa Brunensis*. S figurální hudbou, jakou na Sloven- sku komponovali františkáni Paulín Bajan, Gau- dentius Dettelbach nebo Pantaleon Roškovský, však se na Moravě nesetkáváme. Připomeňme, že františkán Jiří Zrunek (1736–1789), autor slavné Vánoční mše, dříve omylem připisované Edmun- du Paschovi, se narodil ve Vnorovech a studoval u piaristů ve Strážnici a v Kroměříži.

Řeholníci všech řádů si v hodinách rekreace ne- bo v masopustní době rádi zazpívali něco světské- ho. Doklady o tom máme od benediktinů v Raj- hradě, augustiniánů poustevníků v Brně a od cis- terciáků na Velehradě. Jako skladatelé jsou známi cisterciák Kristián Hirschmentzl a augustinián Jeroným Haura. Náměty těchto písní byly od roz- jímavých, lyrických až po dlouhé epické, často hu- morné. V době Karla VI. byly často opěvovány hr-

dinské činy jeho vojevůdce Evžena Savojského. V mnohých kláštorech se zpívala např. píseň *Nova laeta perfaceta*, která líčila dobrodružné přepade- ní Cremony Evženem Savojským v roce 1702 a která se zpívala na melodii trubačského rázu.

Církev nevynakládala v žádné době na svou hudbu tolik prostředků jako v 18. století. I když chrámová hudba byla na prvním místě hudbou funkční a užitkovou, zůstávala jediným druhem umělecké hudby, který byl zdarma dostupný kaž- demu člověku. Figurální hudbě na Moravě věno- valy zvláštní péči hlavně benediktini, premonstrá- ti, cisterciáci, oba augustiniánské řády a některé řády ženské. Těžiště hudebního provozu spočíva- lo na bedrech studentů a noviců a repertoár kláš- terních kostelů se v zásadě nelišil od repertoáru diecézních kostelů. Zvláštní druh figurální jedno- hlasé hudby s doprovodem generálního basu vy- vinuli františkáni.

3.5 Hudba šlechty

V 17. a 18. století byla hudba většinou chápá- na jako součást určité společenské funkce. To pla- tilo jak o hudbě chrámové, tak o hudbě světské. I v aristokratickém prostředí plnila hudba služeb- nou funkci. Sloužila převážně k doprovodu spole- čenských akcí, jako byl tanec, hostina nebo různé slavnostní události. Hudbu pouze pro poslech pěstovali převážně jen jednotlivci z osobní záliby v soukromí. Pánská aristokracie dávala přednost hře na loutnu, zatím co dámy hrávaly častěji na spinet nebo cembalo. S poslechem hudby, kterou hráli jiní za účelem estetického zážitku, bylo možno se občas setkat jen v kláštorech. Forma koncertu, kde publikum soustředěně naslouchá hudbě, se objevila u moravské šlechty prokazatel- ně až v druhé polovině 18. století. Zdá se, že tak tomu bylo na dvoře olomouckého biskupa Leopold Egka v letech 1758–1760.

Postoj velké části moravské šlechty k umělec- kým hodnotám charakterizuje epizoda, která se odehrála při návštěvě boskovického hraběte Dietrichsteina v létě roku 1693 v klášteře Hradis- ko. Když si hrabě prohlédl klášter, sakristii a kos- telní pokladnici, utrousil: *A nač je kostelu takový poklad?* Pisatel kroniky k tomu poznamenal: *Pan hrabě si asi myslel, že by bylo lépe, kdyby se ty*



32 Biskup Karel Liechtenstein - Castelcorneo (1664-1695). Vpravo v pozadí olomoucká katedrála a Svatý Kopeček. Rytina G. Tscherninga.

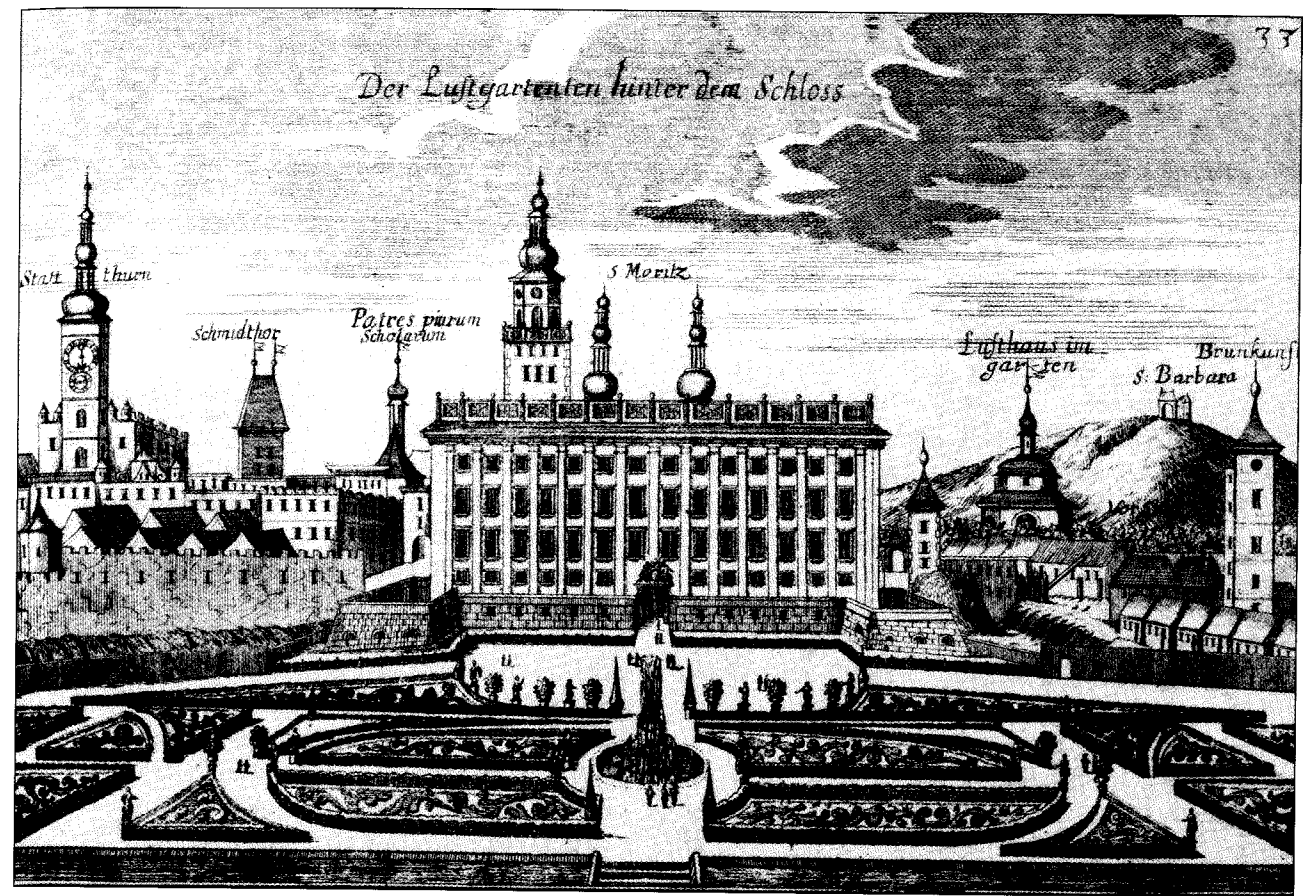
peníze vynaložily na koně a lovecké psy a že je lepší stavět hospody než zdobit kostely. Také umělecká hudba byla mnohými šlechtici považována za zbytečný přepych. Více šlechtu zajímal lov, hazardní hry a hostiny, což pěkně ilustrují deníky hraběte Jana Jáchyma z Žerotína ve Velkých Losinách z let 1704–1716. Vyržování hudebníků, zvláště Italů, pouze kvůli hudebnímu potěšení bylo v očích běžného šlechtice vyhadzováním peněz. Světskou hudbu představovala od 17. století také opera, ale operní provoz byl i v sólistické neapolské opeře tak nákladný, že si tento druh divadla mohlo dovolit jen několik movitých a pro operu skutečně zapálených jedinců.

Je omylem se domnívat, že v každé šlechtické rezidenci byla hudební kapela. Ani nejbohatší ro-

dy, jakými byli na Moravě Dietrichsteinové a Liechtensteinové, si žádný významnější hudební soubor nevydržovaly. A tam, kde nějaký hudební soubor existoval, byl složen zpravidla z hudebníků, kteří na zámku současně vykonávali nejrozličnější nehudební funkce. Hlavním podnětem pro zřízení kapely byla buď potřeba vnější reprezentace, jako tomu bylo např. u olomouckých biskupů, nebo osobní zájem pána o hudbu, jako tomu bylo u hraběte Questenberga v Jaroměřicích nad Rokytnou nebo u hraběte Rottala v Holešově. V této souvislosti ještě připomeňme, že Questenberg i Rottal měli zájem spíše o operu a divadlo než o čistou instrumentální hudbu. Jejich kapely plnily víceméně úkoly divadelního orchestru.

Podobně jako v chrámové hudbě převládalo i v šlechtických kapelách komorní obsazení. Světově proslulá kapela olomouckého biskupa Karla Liechtensteina-Castelcornea v Kroměříži hrála běžně v obsazení 6–10 hráčů a jen ve výjimečných případech dosáhla počtu kolem 20 hudebníků. Dittersdorf při svém nástupu na Jánském Vrchu roku 1770 měl k dispozici 12 hudebníků. Podobně tomu bylo i v jiných kapelách. Početnější, sborové obsazení smyčcových nástrojů, zvláště houslí, čtyřmi nebo šesti hráči, bylo výjimečné. Nebylo ani nutné, protože hudba se prováděla v menších prostorách, než jsou dnešní koncertní sály a před menším obecenstvem.

Většina hudebníků ve službách moravské šlechty byli komorníci a sluhové, kteří se rekrutovali z řad poddaných. Jako sluhové byli povinni nosit livrej, což byla uniforma pro služebnictvo v barvách jejich pána. Zatím co ještě na počátku 18. století bylo nošení livroje považováno téměř za čest, po polovině 18. století začali hudebníci považovat livrej za ponížení a usilovali o právo nosit civilní oblek. Ze služebního postavení nebyli vyňati ani kapelníci, titulovaní někdy ředitelé hudby. Pavel Vejvanovský, nazývaný u dvora familiárně *Paul Trompeter*, musel někdy doprovázet vozy s vínem z Tyrolska nebo zajišťovat transport koní. František Václav Míča byl hrabětem nejčastěji titulován jen *Commerdiener* nebo *der Mitscha*, ač jeho povinnosti byly převážně hudební. Kapelník biskupa Egka Anton Neumann se lišil od ostatních komorníků jen značně vyšším



33 Biskupská rezidence v Kroměříži v době kolem roku 1690. Pohled z Podzámecké zahrady (Lustgarten), která byla upravena jako francouzský park. Dvě malé věže, vyčnívající za zámek patří kostelu sv. Mořice. Rytina z alba Die Fürst-Bischöfliche Residentz-Stadt Cremosier od G. M. Vischera (Wien 1691).

platem. Snad nejvyšší prestiže požíval v Holešově Ignaz Holzbauer, který byl v matrikách titulován *componista ducalis*. Dittersdorf byl na Jánském Vrchu sice kapelníkem, ale současně i vrchním polesným biskupova panství. Teprve kapelník kardinála Colloreda Franz Götz byl roku 1788 přijat jako koncertní mistr, ale později se podepisoval jako ředitel hudby.

Přes řadu výhod, které hudebníkům poskytovala služba u šlechty, dávali kvalifikovaní hudebníci přednost zaměstnání v církevních službách, především v olomoucké katedrále, neboť se zde cítili svobodnější, měli jasně vymezené povinnosti a zajištěný příjem až do smrti. Je proto příznačné, že všichni kapelníci olomoucké katedrály byli dříve ve šlechtických službách a o místo kapelníka katedrály se ucházel i poslední arcibiskupský

kapelník Franz Götz. Vyššího postavení, než bylo místo kapelníka olomoucké katedrály, nemohl hudebník v 17. a 18. století na Moravě dosáhnout.

Seznamy hudebníků jednotlivých kapel se nedochovaly, a možná ani neexistovaly. Jména hudebníků historik pracně zjišťuje v matrikách, účtech a zlomcích korespondence. Také hudební archivy šlechtických kapel na Moravě se většinou nedochovaly. Výjimku tvoří hudební archivy některých olomouckých biskupů a hudební sbírka ze Strážnice, která však vznikla asi mimo Moravu a s rodem Magnisů nemá nic společného. Kromě několika výjimek (Tovačov, Brtnice, některé biskupské kapely) neznáme bohužel ani inventáře bývalých kapel. Hlavní příčinou nedostatku pramenů je skutečnost, že hudební soubor byl vždy úzce závislý na osobní zálibě určité osobnosti

a po její smrti většinou zanikl. Např. hudební život v Holešově ustal náhle roku 1740, když zemřela Cecílie Rottalová, manželka hraběte. K zániku holešovské kapely však mohl přispět i státní smutek vyhlášený po smrti císaře Karla VI. a válka s Pruskem. Po smrti Jana Adama z Questenberku roku 1752 se nejlepší hráči jaroměřické kapely rozešli po celé Evropě a inventář kapely a divadla byl postupně likvidován. Kromě několika skladeb Františka Václava Míči zmizely hudebniny jaroměřické kapely beze stopy. Štejný osud potkal i collaltovskou sbírku z Brtnice.

Hudebníci šlechtických kapel se rekrutovali především z daného panství a z velkých měst, jako byla Praha, Brno nebo Olomouc. Někteří feudálové se starali o vzdělání svých hudebníků tím, že jim umožnili pobyt a studium ve Vídni. Tak postupovali např. hrabě Questenberg a kardinál Schrattenbach. Zvláštním způsobem podporoval výchovu hudebního dorostu ve Veselí nad Moravou hrabě František Jan Chorynský. V devadesátých letech 18. století začal vyplácet odměny řemeslnickým učňům, kteří se zavázali, že se během učení budou věnovat i hře na nějaký hudební nástroj.

Kapely nežily v izolaci, ale udržovaly styky s hudebníky významných kostelů, klášterů na Moravě, v Rakousku i v Itálii. Noty byly většinou opisovány, protože tištěné hudebniny byly drahé. I v druhé polovině 18. století bylo asi levnější koupit si opis skladby v některé opisovačské dílně ve Vídni. Mezi hudebníky existovala neustálá výměna a půjčování hudebních materiálů. Hudební nástroje se objednávaly převážně z Vídně a z Norimberka. Od 18. století se smyčcové nástroje kupovaly také od brněnských a olomouckých houslařů.

Nejvýznamnější hudební kapely na Moravě měli olomoučtí biskupové v Kroměříži a v Olomouci. Patřily k nejstarším kapelám na Moravě a udržely se až do 19. století. O biskupských kapelách hovoříme v množném čísle proto, že nešlo o jednu instituci, která se vyvíjela plynule po dobu několika staletí, ale o několik hudebních souborů, mezi kterými někdy neexistovala žádná souvislost. Nový biskup nemusel automaticky přebírat všechny úředníky a zaměstnance svého

předchůdce, ale přiváděl si zčásti nové služebnictvo. Někteří biskupové se převážně zdržovali mimo svou diecézi a ne všichni měli o hudbu zájem. Zdá se, že přibližně do konce 17. století působila biskupská kapela jak v zámku, tak v kostele. Teprve asi od čtyřicátých let 18. století si biskupové vydržovali hudebníky pro své osobní potěšení.

Nejvýznamnějším hudebním souborem v 17. století v českých zemích, jemuž se mezi Vídní a Drážďanami žádný jiný nemohl rovnat, byla kapela biskupa Karla Liechtensteina-Castelcorno (1664–1695) v Kroměříži. Biskup sám nebyl aktivní hudebník, ale ze svého předchozího působiště Salcburku, kde byl 10 let kapitulním děkanem, si přinesl jasnou představu o tom, co všechno patří k reprezentaci církevního a světského hodnostáře. Jako biskup byl nejvyšším představitelem církve na Moravě a díky rozsáhlým biskupským statkům patřil současně k hospodářsky a politicky nevlivnějším osobnostem v zemi. Polní trubači a dobrý hudební soubor měli přispět k zvýšení jeho společenské autority mezi moravskou šlechtou.

Poněvadž byl biskup Karel šetrný, sestavil si kapelu převážně ze snadno dostupných, levných místních sil: z komorníků, úředníků, choralistů a varhaníků sv. Mořice, učitelů městské školy, městských věžných, žáků a snad i některých měšťanů. V čele kapely stál patrně od počátku vlády biskupa Liechtensteina trubač Pavel Vejvanovský (1639?–1693), rodák z Hlučína a syn biskupského úředníka na hradě Hukvaldy. Vejvanovský získal všeobecné i hudební vzdělání u jezuitů v Opavě a později se na náklady biskupství zdokonalil v hudbě ještě ve Vídni. Znal dobře česky, německy, latinsky a asi též italsky, ač v Itálii nikdy nebyl. Podepisoval se celý život s poddůstojnickou hodností polní trubač, ač asi podmínky k dosažení tohoto titulu nesplnil. Nevyučil se totiž u žádného polního trubače a snad se nezúčastnil ani předepsaného polního tažení. Měl na starosti veškerou hudbu u dvora a na sklonku života i u sv. Mořice. O jeho privilegovaném postavení u dvora svědčí skutečnost, že v roce 1672 byl mezi 76 zaměstnanci kroměřížské rezidence pátým a v roce 1690 mezi 86 dokonce třetím

34 Podpis Pavla Vejvanovského.

nejlépe placeným zaměstnancem s platem 180 zl. ročně.

Pavel Vejvanovský byl nejvýznamnějším českým skladatelem 17. století vedle Adama Michny a byl prvním českým skladatelem, který kromě duchovní hudby komponoval i nástrojovou hudbu světskou. Z jeho díla se dochovalo na 130 skladeb a množství skic a zlomků z let 1666–1692. Nejvíce skladeb složil Vejvanovský v letech 1666–1667 a pak v letech 1670–1690. Na první dojem se skladby Vejvanovského příliš neliší od děl jeho vídeňských současníků. Vejvanovský měl příležitost poznat již v mládí to nejlepší, co se hrálo u císařského dvora ve Vídni a dokázal se tomuto stylu přizpůsobit. Při podrobnějším zkoumání však je jeho hudební sazba očividně prostší. Ačkoliv byl Vejvanovský moderně orientován, setkáváme se v jeho skladbách s akordickými spoji, které nelze vysvětlit na základě tonální harmonie. Zatímco Jan Trojan se pokusil odůvodnit tento způsob hudebního myšlení modalitou moravské lidové písně, Hartmut Krones je vysvětluje konzervativním způsobem výuky hudební teorie na jezuitských školách. Dokazuje, že Vejvanovský dokonale ovládal a respektoval zákonitosti melodického a harmonického myšlení na základě modálních hexachordů. Výsledkem modálního myšlení jsou pro nás překvapivé akordické spoje. Tento starou hudební teorii vysvětlitelný rys nacházíme i v dílech Adama Michny a Heinricha Bibera.

Konkrétní vliv moravské lidové hudby lze u Vejvanovského jen obtížně prokázat. V několika sonátách se vyskytující citace ukolébavky *Hajej, můj andílku* nemá s českou lidovou hudbou nic společného. Pochází totiž z německé (rakous-

ké?) vánoční písně *Joseph lieber, Joseph mein*, která se vyvinula koncem 16. století z latinské písně *Resonet in laudibus*. Tato píseň patřila již v polovině 17. století v Salcburku k hudebnímu koloritu Vánoc, podobně jako u nás *Narodil se Kristus Pán*. Je pravděpodobné, že Vejvanovský poznal koledu *Joseph lieber, Joseph mein* během zatím spíše předpokládané než prokázané služební cesty do Salcburku někdy v letech 1668–1670. Přípomínkou této melodie se pak chtěl v Kroměříži biskupovi zalíbit.

V tvorbě Vejvanovského zaujímají významné postavení instrumentální skladby. Jde jednak o sonáty, jednak o karnevalové taneční suity. U vynikajícího trubače, jakým Vejvanovský nesporně byl, zaujmou především skladby s trumpetami. Z nich se *Sonata Bemollis* stala světoznámou a snad ovlivnila i H. Bibera. Ač je z dnešního pohledu psána v g-moll, byla složena pro přirozenou trompetu v C s využitím krajních tónových možností tohoto nástroje. Jinak se nedá říci, že by Vejvanovský kladl na trompetu vyšší nároky než jeho současníci, ale dokázal využít její barvy ve spojení s ostatními nástroji na svou dobu ojedinělým způsobem.

Většina sonát v Liechtensteinově sbírce byla míněna jako sonáty chrámové. Přes to jsme v případě sonát Vejvanovského poněkud na pochybách o jejich určení. V některých sonátách se totiž setkáváme s tak náhlými kontrasty rychlých a pomalých úseků, že se to zdá odporovat vznešenému charakteru sonaty da chiesa. To platí i o sonátě nazvané *Paschalis*, tedy Velikonoční. Tyto sonáty navozují představu nějaké dějové akce, snad pantomimy, ale o ničem podobném nemáme z Kroměříže 17. století nejmenších zpráv. Podivuhodné je několikrát opakování krátkého, rychlého, jakoby utkvělého motivu na různých, modálním systémem podmíněných tónech, které vzdáleně připomíná obdobnou kompoziční techniku Leoše Janáčka. Zvláštní postavení v díle spíše živelného než přemýšlivého Vejvanovského zaujímá *Sonata tribus quadrantibus* pro housle, trompetu, trombon a generální bas. Tato sonáta je totiž proniknutá matematickými vztahy, které jsou utajeny v poměrech počtu taktů, not jednotlivých partů, jejich délek atd. Tato kabalistika není



35 Heinrich Biber jako vicekapelník salzburškého arcibiskupa roku 1681. V dolní části je vidět zlatý řetěz s medailí, kterou Biberovi daroval roku 1677 císař Leopold I.

při poslechu sonáty nikterak patrná, je poznatelná jen z grafického obrazu jejího notového zápisu.

U Vejvanovského překvapuje asymetrické myšlení. Zatímco jeho současníci se pod vlivem árie a tanců uchylovali i při zhudebnění liturgické prózy k periodické písňové melodice, Vejvanovský respektoval symetrickou stavbu melodie jen ve svých tanečních skladbách. K rozvinutí melodie ho nepřinutila ani rýmovaná protimorová modlitba *Stella coeli extirpavit*. Kupodivu nevyužil ani jednu variaci nad ostinátním (opakovaným) basem, což byl jeden ze základních kompozičních principů jeho doby. Ve svých mších a motetech zhudebňoval Vejvanovský liturgickou prózu převážně homofonně. Kontrapunktu používal velmi střídě na malých plochách, a zřejmě se v něm necítil příliš doma. Zato emocí odůvodněnou koloraturu, rétorické figury, koncertantní sóla trumpet a houslí dokázal uplatnit stejně obratně jako jeho vídeňští vrstevníci. Většina

skladeb Vejvanovského vznikala podle aktuální potřeby. Tak tomu bylo např. u mše ke cti sv. Václava, kterou napsal pro olomouckou katedrálu roku 1690 po smrti kapelníka Rittlera. Vejvanovský si na ní velmi zakládal, ale právě toto dílo se nedochovalo.

Vejvanovský se snažil po celý život se vzdělávat. Svědčí o tom drahé tisky skladeb Orlanda di Lasso a Girolama Frescobaldiho z jeho majetku, opisy a partitury děl jeho současníků, které si pro sebe celý život pořizoval. Jako vedoucí kapely se Vejvanovský rozhodujícím způsobem zasloužil o vznik slavné Liechtensteinovy hudební sbírky. Je otevřenou otázkou, zda tato dnes světoznámá sbírka nebyla původně z velké části jeho osobním majetkem.

Přibližně dva roky (1668–1670) působil u Liechtensteinova dvora nejproslulejší houslista 17. století Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704), rodák ze Stráže pod Ralskem, která patřila biskupovu bratru Maximiliánovi. Před příchodem do Kroměříže působil Biber v kapele knížete Johanna Seyfrieda Eggenberka v zámku Eggenberk u Štýrského Hradce a znal se asi již tehdy s Pavlem Vejvanovským. V Kroměříži zastával funkci komorníka a prvního houslisty. Vytvořil tu dvě virtuózní houslové sonáty a snad i některé ze sonát, které později vydal pod názvem *Sonatae tam aris quam aulis servientes* (Salzburg 1676). Koncem léta roku 1670 ho biskup poslal k houslaři Jakobu Stainerovi do Absamu v Tyrolsku jednat o koupi hudebních nástrojů. Biber však do Absamu nedorazil, ale zůstal v Salcburku, kde přijal místo komorníka u tamního arcibiskupa Maximiliana Gandolpha z Khuenburka.

Olomoucký biskup spatřoval v Biberově svévolném odchodu projev hlubokého nevděku a proto mu po šest let oddaloval vystavit propouštěcí list. Ve snaze udobřit si biskupa a snad i z přátelství k Pavlu Vejvanovskému posílal Biber do Kroměříže své nové skladby. Díky tomu vlastní kroměřížský archiv jako jediný na světě Biberovy notové autografy. V Salcburku se Biber postupně vypracoval na umělce evropského formátu jako skladatel a nedostižný houslový virtuos. Znalost skordatury, což byla technika hry na



36 Sněmovní sál Arcibiskupského zámku v Kroměříži, dokončený roku 1772 - hlavní působiště biskupské kapely.

housle s přeladěnými (skordovanými) strunami si přinesl zřejmě ze své vlasti. Roku 1684 se Biber stal v Salcburku arcibiskupským kapelníkem a roku 1690 byl povýšen do šlechtického stavu. Salcburk mu poskytl několikanásobně lepší umělecké, společenské a hmotné podmínky než Kroměříž. V roce 1700 měl Biber roční příjem jen v penězích 720 zl. a bylo mu podřízeno více než 70 zpěváků a instrumentalistů. Olomoucký biskup rovnocennou náhradu za Bibera nenašel. V letech 1674–1678 byl biskupovým kaplanem v Kroměříži Philipp Jakob Rittler, který dříve působil spolu s Biberem v Eggenberku.

Biskupská kapela měla k dispozici na 60 nástrojů všech typů od předních výrobců, jako byli Jakob Stainer z Absamu u Innsbrucku nebo

Nicolo Amati z Cremony. Také o Pavlu Vejvanovském jsou dochována svědectví, že byl znalcem hudebních nástrojů. Z Liechtensteinova instrumentáře se bohužel nedochoval ani jeden kus. Zato biskupova hudební sbírka se dochovala v kostele sv. Mořice v relativní úplnosti až do naší doby a je chloubou hudebního archivu Arcibiskupského zámku v Kroměříži. O její záchranu se zasloužil roku 1928 arcibiskupský archivář Antonín Breitenbacher. Její cena spočívá v tom, že je největší dochovanou hudební sbírkou svého druhu z druhé poloviny 17. století ve střední Evropě. Z původních 1397 skladeb se dodnes dochovalo 1152. Světový význam sbírky spočívá v tom, že obsahuje díla významných skladatelů vídeňského kulturního okruhu, která se většinou



37 Portrét mladého hraběte Jana Adama Questenberka. Státní zámek Jaroměřice nad Rokytnou, i.č. 481.

nikde jinde nedochovala. Na prvním místě jsou to díla dvorních kapelníků císaře Leopolda I. Giovanniho Valentiniho, Antonia Bertaliho, Giovanniho Felice Sancese a Johanna Heinricha Schmelzera. Se skladatelem taneční hudby pro císařský dvůr Heinrichem Schmelzerem (1620?–1680) byl biskup od roku 1673 dokonce v důvěrném písemném styku. Biskupovi věnoval též řadu svých děl dvorní varhaník Alessandro Poglietti. Potřeboval totiž jeho podporu ve sporu, který vedl před biskupským soudem se svými příbuznými o své nemovitosti ve Vyškově a v Dědicích. Poglietti zahynul tragicky roku 1683 při útěku z Turky obležené Vídně. Turci ho před očima jeho ženy Alžběty rozsekali na kusy. Podle Roberta Rawsona působil v Kroměříži jako gambista nějakou dobu před svým odchodem do ciziny Gottfried Finger. Z dalších vídeňských skladatelů ve sbírce si zaslouží zmínku ještě kapelník vdovy po císaři Ferdinandu III. Vinzent Fux a ředitel kůru v *Kirche am Hof* ve Vídni slovinský jezuita Jan

Krstník Dolar. Mimořádně cenná jsou díla kapelníků salcburského dómu Andrese Hofera a zmíněného Heinricha Bibera, protože jde většinou o unikáty. Z římských skladatelů je početně zastoupen kapelník jezuitského kostela San Apollinare v Římě Giacomo Carissimi, jehož skladby se jinde dochovaly jen vzácně.

Liechtensteinova sbírka má též velký význam pro českou hudbu 17. století. Vedle skladeb Pavla Vejvanovského obsahuje unikátní díla Adama Michny z Otradovic (1600–1676), pražských skladatelů premonstráta Jiřího Melcelia a augustiniána Jana Pecelia, cisterciáka v Heiligenkereuzu Alberika Mazáka, dosud blíže neznámého Bartoloměje Bulovského, Jindřicha Aloise Brücknera a některých dalších, méně významných autorů. Je pochopitelné, že těžiště sbírky spočívá v duchovní hudbě, jako jsou mše, žalmy nebo celé nešpory, moteta, litanie a mariánské antifony, ale neméně významná je instrumentální hudba, čítající 412 položek. Polovinu z toho tvoří sonáty, které byly většinou určeny pro kostel jako sonáty chrámové. Je možné, že se hrály i v zámeckých komnatách, ale konkrétní doklady o tom nemáme. Biskup sám měl zájem spíše o tvorbu světskou než duchovní, což dobře ukazuje jeho korespondence se Schmelzerem. Neobyčejně mu záleželo na hudbě pro bály, které pořádal každoročně v posledním týdnu masopustu pro moravskou duchovní i světskou šlechtu v některé ze svých rezidencí, nejčastěji ve Vyškově, Olomouci nebo Kroměříži. Při této příležitosti se rád pochlubil svou kapelou a tanečními novinkami od vídeňského dvora, které mu dodával Schmelzer. Dobové tance *allemanda*, *sarabanda*, *courenta*, *gavota*, *giga* a další byly řazeny do cyklů, nazývaných *Ballo* nebo *Balletto*. Také Vejvanovský komponoval pro tyto slavnosti, jak svědčí název jedné z jeho suit *Balletti per il Carnuale*. K pobavení rozjařené aristokratické společnosti sloužily i Biberovy programní hříčky *Battalia*, *Pauern Kirchfahrt*, houslová sonáta *Representatio Avium*, napodobující hlasy zvířat a ptáků, a *Serenada*, v jejíž střední části vybízí ponocný panstvo, aby se odebralo na lože.

Liechtensteinova kapela byla ve své době široce známá. O místo v ní projevil roku 1678 po-

38 Taneční sál zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou. Hudebníci hráli v místnosti nahoře při otevřených oknech. Prostor pro kapelu byl 6,2 x 5,5 m. Okna jsou umístěna těsně nad podlahou místnosti.



zdější kapelník u sv. Víta v Praze František Xaver Wentzeli a roku 1675 Georg Muffat. Muffatův zájem o místo v Kroměříži dokumentuje v hudební sbírce jeho jediná, velkolepě pojatá houslová sonáta, datovaná v Praze. Patrně pro biskupa komponoval své houslové sonáty Heinrich Döbel z Gdaňska. Biskupští trubači byli tak vyhlášení, že si je nejen půjčovala šlechta ke svým rodinným oslavám, ale byli zvaní i k státním aktům, jakým

byla např. roku 1688 korunovace Josefa I. v Bratislavě. Význam Liechtensteinovy kroměřížské kapely vynikne, když si uvědomíme, že pražští arcibiskupové nikdy vlastní kapelu neměli. Vynikající pověst o ní byla známá v českých zemích, Rakousku i Slezsku. Kroměřížská kapela byla vzorem pro kapely hraběte Julia Salma v Tovačově a pro další šlechtické kapely na Moravě, o nichž zatím víme jen málo. Pravděpodobně by-



39 Autograf přede hry ke kantátě *Operosa terni colossi moles* od Františka Václava Míči z roku 1735. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien IV 27714.

la ve styku i s kapelou hraběte Imricha Jakušiče v Pruském. Za Liechtensteinova nástupce Karla Lotrinského (1695–1710) biskupská kapela zanikla, protože tento hodnostář byl současně biskupem v Osnabrücku a tam se převážně zdržoval. Z kroměřížského zámku si tam odvezl i přibory a z kláštera Hradiska si vyžádal diskantisty.

Kardinál Wolfgang Hannibal ze Schrattenbachu (1711–1738) pobýval z pověření císaře často v cizině. V letech 1719–1722 byl vícekrálem v Neapoli. Nadchl se pro tamní operu a vydržoval si prý vlastní kapelu složenou ze 43 hudebníků, o jejíž činnosti bohužel nejsme informováni. Při svých pobytech na Moravě však dal provádět italské opery a italská oratoria v Kroměříži, Vyškově a Brně. V Kroměříži a Vyškově pro něho organizoval operní představení jakýsi Abbate Leporati z Neapole s několika blíže neznámými italskými zpěváky. Vydátně při tom pomáhali též chovanci kroměřížského piaristického semináře, který v letech 1723–1730 řídil Jan Kopecký (P. Davide a S. Joanne). Snad proto byly v Kroměříži prováděny dokonce latinské opery. Ve službách Schrattenbacha působil v letech 1734–1738 Carlo Fornarini z Urbina a v letech 1736–1738 (1739?) Carlo Tessarini, slavný houslový virtuos a hudeb-

ník katedrály v Urbinu, který dokonce kardinálovi věnoval svůj Op. 4 *La Stravaganza* (Amsterdam 1735?). V letech 1729–1731 byl Schrattenbachovým hudebníkem Václav Matyáš Gurecký, který pro kardinála složil operu *Griselda* a několik oratorií. Schrattenbachovi hudebníci prováděli opery neapolského typu od G. Bonnonciniho, G. Giacomelliho, J. A. Hasseho, L. Lea, E. Peliho a N. Porpory. Bohužel kromě tištěných libret se žádné další doklady o hudbě na Schrattenbachově dvoře nedochovaly.

Ani z doby Schrattenbachových nástupců Jakuba Arnošta Liechtensteina (1738–1745) a kardinála Julia Troyera (1745–1758) nemáme hudební památky. Snad má na tom vinu požár Kroměříže roku 1752, při kterém shořela velká část kroměřížského zámku. O kardinálu Troyerovi však víme, že v jeho službách byli již hráči na klarinet, což byl v té době nový nástroj, užívaný především ve vojenské pěchotní hudbě.

Biskup Leopold Egk z Hungersbachu (1758–1760) měl čistě instrumentální, služebnickou kapelu, která asi již neměla povinnost účinkovat v kostele. Řídil ji komorník Anton Neumann. Jedním z hornistů byl Karl Franz (1738–1802), později proslulý virtuos na lesní roh a na baryton v kapele knížete Esterházyho a kardinála Batthyániho v Bratislavě. O repertoáru Egkovy kapely jsme bohužel informováni jen z tematického inventáře z roku 1759. Inventář obsahuje 124 symfonií převážně předklasického typu od A. Neumanna, I. Holzbauera, G. Chr. Wagenseila, C. A. Campioniho, Le Roye a G. B. Sammartiniho, 56 trií, a 33 partit pro harmonii, což byl komorní soubor dechových nástrojů. Pro dějiny hudby je významné, že Egkův inventář přináší nejstarší doklad o existenci první symfonie Josepha Haydna zv. Lukavické (Hob. I:1).

Biskup Maximilian Hamilton (1760–1776) byl velký ctitel hudby a založil roku 1771 v Olomouci první veřejnou koncertní instituci na Moravě. Ze sumárního soupisu jeho not víme, že zdědil hudební sbírku Egkovu a že ji rozmnožil zejména o díla K. Ditterse, J. Haydna, L. Hofmanna, J. A. Štěpána a G. Chr. Wagenseila a také o skladby pro harmonii. Asi do roku 1762 zůstal v jeho službách Anton Neumann, později ho vystřídal

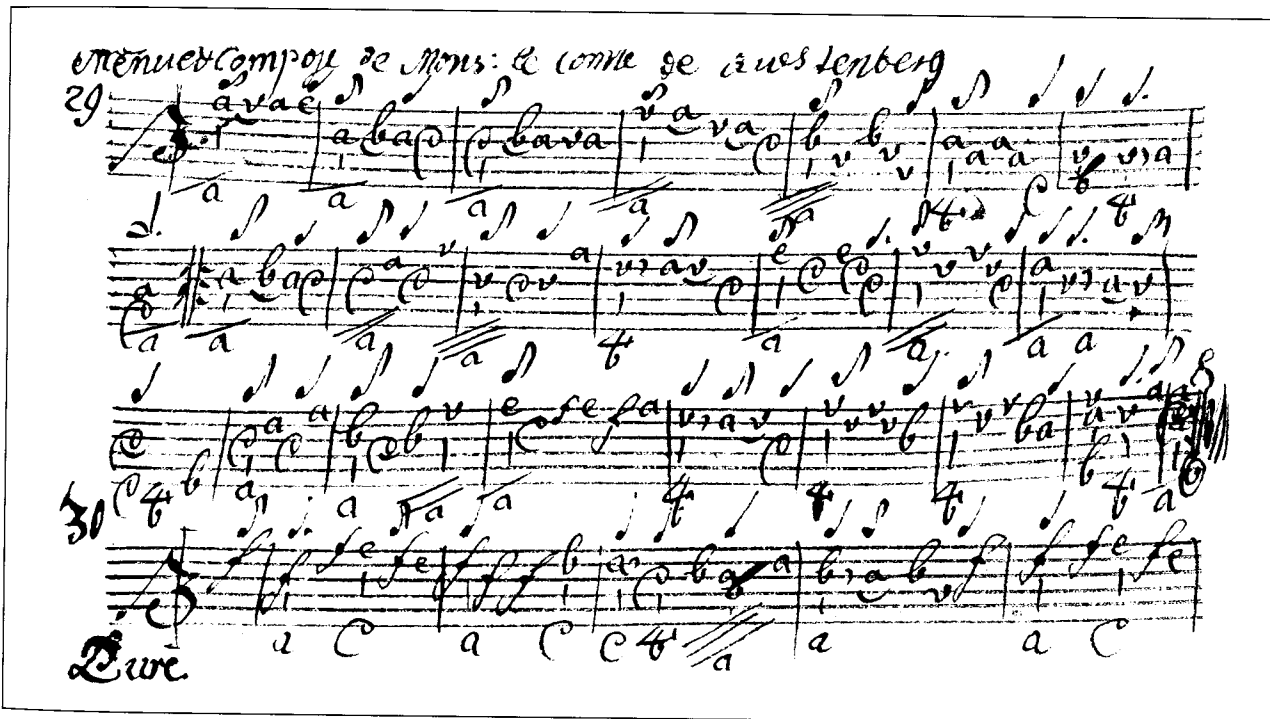
méně významní hudebníci. Hamilton dokončil nákladnou opravu kroměřížského zámku po požáru a vydával na reprezentaci svého dvora takové sumy, že se jeho úředníci obávali, že přivede biskupské hospodářství na mizinu.

Dochovala se až sbírka prvního olomouckého arcibiskupa Antona Theodora Colloreda-Waldsee (1777–1811). Colloredo převzal část služebnictva včetně hudebníků po Hamiltonovi a ustanovil roku 1780 za ředitele hudby Ignaze Küffela, který předtím působil v Salcburku a v Esterháze. Pro nespořádaný život však ho roku 1782 propustil a místo ředitele hudby obsadil až roku 1788 bývalým členem Dittersdorfovy kapely na Jánském Vrchu houslovým virtuózem Franzem Götzem (1755–1815), který byl v té době kapelníkem brněnské opery.

Colloredovi hudebníci prováděli jak v kroměřížské tak v olomoucké rezidenci instrumentální hudbu převážně vídeňského klasického stylu, charakterizovanou jmény K. Ditters, J. Haydn, F. A. Hoffmeister, L. Hofmann, L. Koželuh,

W. A. Mozart, I. Pleyel, J. Puschmann, J. A. Štěpán, J. K. Vaňhal, A. Zimmermann. Z místních skladatelů hráli skladby svého kapelníka Franze Götze, hospodářského úředníka Moritze Hantkeho, Kuzníka a Antona Rollera. Z hlediska zastoupených druhů a forem šlo především o symfonie, koncerty pro housle, cembalo nebo klavír(?) s doprovodem orchestru, smyčcová kvarteta a kvinteta, klavírní sonáty a harmonie. Vokální hudba, jako byly árie, kantáty, opery, oratoria, mše, tvořila v repertoáru nepatrnou menšinu.

Již za doby biskupa Hamiltona panoval v kroměřížském zámku mimořádný zájem o klavírní hudbu a koncerty, zejména od slepého učitele klavíru na císařském dvoře Josefa Antonína Štěpána. Pozoruhodné jsou zvláště klavírní koncerty z jeho vrcholného tvůrčího období po roce 1780, předjímací romantický klavírní styl. Jméno klavíristy, který je v Kroměříži interpretoval, se nepodařilo zjistit. Ne zcela doloženou interpretkou klavírní a cembalové hudby měla být do svého provdání roku 1798 dcera obchodníka s železem Josefa



40 Menuet hraběte Jana Adama Questenberka v tabulatuře pro loutnu z majetku hraběte Kazimíra Václava Werdenberka v Náměšti nad Oslavou z roku 1713. Tabulatury pro loutnu, jež většinou mají povahu unikátů, se vyznačovaly malým, podlouhlým formátem. V loutnovém repertoáru převažovaly nenáročné taneční skladby. Oddělení dějin hudby MZM, A 13268.

Působíště šlechtických kapel na Moravě a ve Slezsku v 17. a 18. století. Uvedena jsou jen místa, ve kterých byla hudební činnost zatím prokázána.



Terezie Rösnerová (nar. 1774). O Colloredově kaple je známo, že udržovala hudební styky s kapelou biskupa Schaffgotsche na Janském Vrchu, s vídeňskými opisovačskými manufakturami, ale též s ruským vyslanectvím ve Vídni.

Také někteří vysocí hodnostáři olomoucké kapituly byli ctiteli hudby. Na prvním místě to platí o prelátovi olomoucké kapituly a proboštu na Petrově v Brně hraběti Janu Matyáši z Thurnu a Vallessassiny (1683–1746), který byl považován za obzvláštního znalce a příznivce hudby. V jeho pozůstalosti bylo 46 hudebních nástrojů, z toho 24 smyčcových, řada oper a oratorií, množství duchovních skladeb a přes 400 skladeb instrumentálních. O činnosti Thurnových hudebníků však nic nevíme a z jeho not se nic nedochovalo. Menší hudební soubor měli i olomoučtí kanovníci Alexandr Rudolf (1651–1727) a jeho

bratr Ferdinand Leopold (1647–1702), dědici Norska a vévodové Šlesvicka a Holštýnska.

Druhou nejvýznamnější kapelou na Moravě v první polovině 18. století byla kapela hraběte Jana Adama z Questenberku (1678–1752). Monografie, kterou jí věnoval Vladimír Helfert, zahájila v českých zemích výzkum hudby 18. století. Hrabě Questenberg byl vzdělaný a na svou dobu osvícený aristokrat, který před rokem 1699 procestoval západní Evropu a Itálii. Od roku 1702 se jako tajný rada často, od roku 1723, kdy byl jmenován komořím, trvale zdržoval ve Vídni a již zde se obklopoval hudebníky a vášnivě si zamiloval divadlo a operu. Za svého působení ve Vídni prožil nejslavnější éru dvorní kapely a italské opery, kterou podporoval císař Karel VI. Když byl hraběti v roce 1734, snad kvůli finančním skandálům jeho manželky Marie Antonie, zaká-

zán pobyt ve Vídni, přestěhoval své hudebníky do svého zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou, který vybudoval po vzoru panovnických rezidencí ve Vídni a ve Versailles. Zde pak rozvinul neuvěřitelně bohatou operní a divadelní činnost. Divadelní sály dal postavit nejen v Jaroměřicích, ale i na svých panstvích v Rappolttenkirchenu u Tullnu a v Bečově u Karlových Varů.

Hrabě hrál od mládí skvěle na loutnu a své umění několikrát předvedl i u císařského dvora. Jeho první žena zase hrála na cembalo. Svou dceru Karolinu dal ve Vídni učit na cembalo Gottliebem Muffatem a udržoval osobní styky s členy dvorní kapely A. Caldara, Franceskem a Ignaziem Contim, Nicolou Porporou a Giuseppem Bonnoncinim. Bonnonciniho dokonce pozval na návštěvu do Jaroměřic. Některé návrhy pro svou operní scénu si dal vypracovat od slavného dvorního divadelního architekta Giuseppe Galliho da Bibieny, se kterým se přátelsky stýkal. Dával přednost sólistické opeře neapolského typu a vídeňskému singšpilu. Proto mu zůstal kontrapunktický styl císařova kapelníka J. J. Fuxe cizí a s tímto skladatelem se nikdy nesblížil. O to více překvapuje hypotéza, že snad byl v písemném kontaktu s Johannem Sebastianem Bachem.

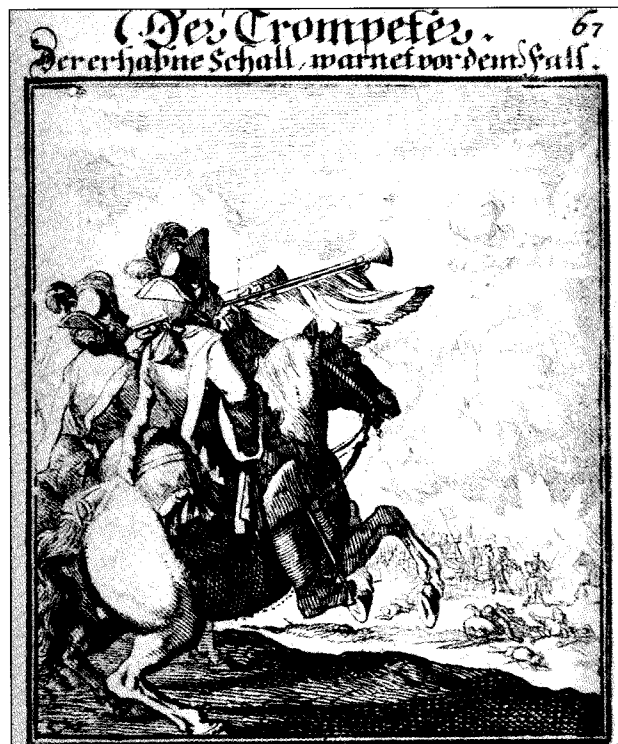
Již ve Vídni si Questenberg založil menší kapelu ze svých služebníků, mezi nimiž nacházíme představitele hudebního rodu Míčů a Freyů-Svobodů, kteří později hráli vedoucí roli v hudebním životě Jaroměřic. Nejdůležitější člen rodu Míčů František Václav Míča (1694–1744) se stal nejpozději roku 1732 maestrem kapely v Jaroměřicích. Jeho hlavním úkolem bylo nastudování oper nebo jejich úprava pro provozní podmínky v Jaroměřicích a komponování příležitostných skladeb k životním výročím v hraběcí rodině. Míča opery nejen osobně řídil, ale někdy v nich zpíval tenorové role. Z Míčova díla známe jen torzo. Neúplně je dochována opera *L'origine di Jaromeriz in Moravia* se dvěma komickými intermezzy (1730), která byla uvedena dokonce česky pro poddané, kantáty *Bellezza e decoro* (1729), *Nel giorno natalizio* (1732), *Der glorreiche Nahmen Adami* s českou částí *Čtyři živlové* (1734) a *Operosa terni colossi moles* (1735). Z Míčových duchovních skladeb, prováděných

též v Brně a Olomouci, se dochovalo jen sepolkro *Abgesungene Betrachtungen* (1727), které se dávalo i česky pod názvem *Zpívaná rozjímání*.

Vladimír Helfert považoval Míču za nevýrazného eklektika italské neapolské opery. Dnes, po zkušenostech s uvedením některých Míčových děl, je jaroměřický maestro hodnocen příznivěji jako autor svěží invence, který ani ve skladatelské technice nezaostával za svými slavnějšími italskými současníky. Některé stereotypní postupy tehdejší opery neapolského typu přejal pochopitelně také, ale jeho hudba se ukazuje ještě dnes obdivuhodně životná. Františku Václavu Míčovi bylo po druhé světové válce připisováno autorství svěží *Sinfonie in Re* s první větou ve vyzrálé sonátové formě, s jakou se v té době nikde v Evropě neseťkáváme. Většina badatelů se přiklonila k názoru, že autorem této skladby není František Václav Míča, ale jeho synovec Adam František Míča (1746–1811). Definitivně však není tato otázka rozřešena dodnes.

Hrabě Questenberg disponoval v Jaroměřicích orchestrem o téměř 30 hráčích, souborem lesních rohů, zpěváky a zpěvačkami, sborem dospělých, sborem dětí. Měl také taneční ensembl, který střídavě řídili Johann Baptist Danese a Franz Joseph Scotti. Všichni hudebníci, zpěváci a tanečníci se rekrutovali buď z livrejovaného služebnictva nebo z občanů Jaroměřic a z poddaných panství. Intenzita operního provozu v Jaroměřicích byla ohromující. V letech 1722–1744 zde bylo nastudováno více jak 200 scénických děl. Každoročně bylo na scénu uvedeno kolem 30 děl, např. v roce 1738 to bylo 18 oper a 16 komedií. Proto není divu, že za příčinu předčasné smrti kapelníka Míči bývá někdy pokládáno nadměrné pracovní přetížení.

Partitury oper získával hrabě nejen z Vídně, ale i z Benátek, Říma a Neapole. Hrály se tu opery tehdy slavných autorů, jako byli Antonio Caldara, Baldassare Galuppi, Geminiano Giacomelli, Johann Adolph Hasse, Leonardo Leo, Giovanni Battista Pergolesi, Domenico Sarri a Leonardo Vinci. Kromě toho byla na programu díla dnes téměř zapomenutých, ale v té době velmi populárních italských skladatelů, jako byli Eustachio Bambini, Giovanni Antonio Bioni, Antonio



41 Polní trubači v poli. Rytina z knihy Ch. Weigela Abbildung der gemein-nützlichen Haupt-Stände (Regensburg 1698).

Constantini, Matteo Lucchini. Hrabě byl ve stálém styku s dvorní kapelou ve Vídni, Sporckovou operou v Kuksu, s Prahou, Brnem a Holešovem, jehož divadlo si roku 1739 bral za vzor.

Hudební kultura a operní provoz, který na svém zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou rozvinul hrabě Questenberg, neměla v českých zemích ani v Rakousku obdobu. Opera existovala pocho-pitelně u císařského dvora a do některých velkých měst zavítala na určitou dobu některá italská operní společnost, jak tomu bylo v Praze a v Brně. S více než dvacetiletým soustavným operním provozem v pouhé hraběcí venkovské rezidenci se však v té době nesetkáváme nikde v Evropě.

Po Míčově smrti převzal řízení hudebních záležitostí v Jaroměřicích Karel Müller (1729–1803), který byl později pověřen likvidovat inventář kapely. O kvalitě Questenberkových hudebníků svědčí to, že někteří z nich se později dobře uplatnili ve světě. Peregrin Gravani se stal kantorem u Sv. Jakuba v Brně, Josef Nagel našel místo v Goettingen-wallersteinské kapele, Jan

Palsa vystupoval úspěšně v Kasselu, Paříži, Berlíně a Londýně, Jan Pfaff v královské kapele v Kodani, Karel Pfaff v Colmaru, Václav Apolinář Růžička ve Vídni. Plodný skladatel chrámové a instrumentální hudby ve Vídni Leopold Hofmann (1738–1793) byl synem Questenberkova vídeňského hofmistra a poradce v uměleckých záležitostech Georga Adama Hofmanna. Svědectví o jedinečném operním provozu v Jaroměřicích podávají pouze některá tištěná libreta a hraběcí korespondence. Kdysi obrovské množství hudebního materiálu je až na několik výše zmíněných Míčových partitur ztraceno.

Třetí nejvýznamnější kapelou na Moravě v první polovině 18. století byla kapela hrabat Rottalů v Holešově. Podle drobných zmínek pěstovali zde hudbu již Jan Kryštof (1635–1699) a Jan Zikmund Rottal (zemř. 1717), ale největšího rozkvětu dosáhla hudba za vlády hraběte Františka Antonína Rottala (1690–1762). Ve vedení kapely se postupně vystřídali syn kapelníka olomouckého dómu Reymund Albertini, Johann Georg Orsler a v letech 1736–1740 (1742?) Ignaz Holzbauer. O bohatém hudebním životě v Holešově svědčí jen libreta oper, které se tu hrály v letech 1733–1739. Jako skladatelé jsou v nich jmenováni Giuseppe Matteo Alberti, Eustachio Bambini, Johann Adolph Hasse, Ignaz Holzbauer, Johann Georg Orsler, Giovanni Porta a Jan Ferdinand Seidl. V létě tu vypomáhali zpěváci operních společností Angela Mingottiho (1733–1736), Filippa Neriho del Fantasia (1736–1737) a Alessandra Manfrediho (1737–1740), které tehdy hostovaly v Brně. Občas vystupovali v operách i někteří členové hraběcí rodiny.

Snad v důsledku státního smutku po smrti Karla VI. operní provoz v Holešově ustal a smrtí hraběnky Cecilie 1742 asi definitivně skončil. Někteří Rottalovi hudebníci však našli brzy uplatnění jinde. Reymund Albertini a tenorista Karel Beer vstoupili ještě roku 1740 do služeb hraběte Leopolda Dietrichsteina. Do Brna odešli houslitě Karel Čáda a Ignác Mara. Ignaz Holzbauer odešel do Vídně a stal se později kapelníkem slavného mannheimského orchestru. Johann Georg Orsler byl nějakou dobu kapelníkem knížat Liechtensteinů ve Valticích a 1758 přijal místo prvního

houslisty ve dvorní kapele ve Vídni. Zpěváci Václav Pischl a Jan Ferdinand Seidl se ucházeli o místa choralistů v olomoucké katedrále. I tyto skrovné údaje svědčí o kvalitním obsazení Rottalovy kapely. Divadelní kostýmy a dekorace Rottalovy opery měly být roku 1761 údajně darovány kroměřížským piaristům.

Jánský Vrch se stal proslulým hudebním centrem až v druhé polovině 18. století za vlády vřatislavského biskupa Filipa Gottharda Schaffgotsche (1716–1795). Schaffgotsch byl zvolen biskupem vřatislavskou kapitulou na nátlak pruského krále Bedřicha II. proti vůli papeže. Svým dvojakým postojem za slezských válek však si krále znepřátelil a ten mu roku 1766 nařídil, aby opustil Vratislav a trvale se usadil na Jánském Vrchu u Javorníka. V roce 1769 se Schaffgotsch seznámil v Opavě s úspěšným skladatelem Karlem Ditterssem (1739–1799) a požádal ho, aby pro něho sestavil kapelu. Dittersdorfovi se podařilo v krátké době úkol splnit. Kapela, složená převážně z pražských hudebníků, měla v roce 1772 dvanáct, v osmdesátých letech patnáct placených členů. Zahnut biskupovou přízní najal Ditters několik zpěváků a zpěvaček a roku 1771 vybudoval v zámku malé operní divadlo. Na této scéně uvedl mimo jiné premiéry nejméně deseti svých oper. Libreta k nim psal kněz Salvatore Ignazio Pinto (1714–1786), kterého si biskup přivedl na Jánský Vrch z Říma. V roce 1773 jmenoval biskup Ditterse hejtmanem v Jeseníku a pomohl mu k dosažení šlechtického titulu von Dittersdorf.

Divadelní a operní představení na Jánském Vrchu ustala v roce 1785. Biskupovy příjmy se tehdy drasticky ztenčily v důsledku dosazení nucené státní správy na jeho panství. Přes to pokračovala divadelní představení v omezené míře v sále střešnice v Javorníku a ve stejné době sklízela Dittersova díla obrovské úspěchy ve Vídni a v Berlíně. Zatímco ještě v roce 1790 biskup jmenoval Dittersdorfa viceprezidentem zemského soudu v Javorníku a důlním hejtmanem ve Zlatých Horách, v roce 1791 se od něho odvrátil. Ditters upadl do sporů se svými věřiteli a ti ho u stárnoucího, nemocného biskupa tak pomlouvali, že ztratil veškerou jeho přízeň. Roku 1794 byl zbaven obou úřadů, pro dluhy musel prodávat



42 Tympanista a biskupští trubači v intronizačním průvodu biskupa Jakuba Arnošta Liechtensteina roku 1740. Odd. dějin hudby MZM, B 391.

svůj majetek a po biskupově smrti roku 1795 byl propuštěn. Zbytek svého života strávil od roku 1797 na zámku svého zetě barona Ignaze von Stillfrieda v Červené Lhotě u Jindřichova Hradce a zemřel roku 1799 v zámečku Nový Dvůr na stejném panství. Z členů kapely na Jánském Vrchu vynikli houslista a pozdější ředitel hudby kardinála Colloreda v Kroměříži Franz Götz, pozdější kapelník olomoucké katedrály Josef Puschmann, fagotista a skladatel Christoph Schimpke, hobojsista Josef Červenka (1759–1835), který později působil v Eisenstadtu, Bratislavě a Vídni, a konečně slavný skladatel singšpílů Wenzel Müller.

Slavnou hudební éru prožila v baroku i Brtnice u Jihlavy. Již hrabě Anton Franz Collalto (1630–1696) měl vlastní trubače a podle inventáře vlastnil 19 převážně smyčcových nástrojů. V devadesátých letech zaměstnával basistu a dvě zpěvačky. Osobně se znal s dvorním varhaníkem Alessandrem Pogliettim a několikrát byl kmotrem jeho dětí. Svého vrcholu dosáhla zámecká hudba v Brtnici za vlády hraběte Thomase Vinciguerry Collalta (1710–1769). Jeho dcera Cecilie se učila hrát na cembalo ve Vídni u Matthiase Schlögera a hrabě udržoval osobní styky se slavnými zpěváky a zpěvačkami ve Vídni a se skladateli Carlo d'Ordoñezem, Johannem Georgem Orslerem, Nicolou Porporou, Georgem Christophem Wagenseilem a dokonce s Antoniem Vivaldim. Vivaldi složil pro hraběte roku 1741 krátce před svou smrtí 15 zcela neznámých, bohužel nedochovaných koncertů. Kapelu v zámku řídil blíže neznámý skladatel Karel Weltz (zemř. po roce 1769), v zámeč-

kém kostele jeho příbuzný Silvestr Weltz (1712–1777), oba z Brtnice. Také ostatní hudebníci pocházeli z panství. V Brtnici se narodil Josef Malcát (1723?–1760), který se po propuštění z poddanství uplatnil jako hudebník ve Vídni.

Výkonnost brtnické kapely dokazuje neúplně dochovaný tematický hudební inventář, sepsaný někdy po roce 1750, ve kterém je zaznamenáno 1059 instrumentálních skladeb (symfonií, koncertů a komorní hudby) a chrámové hudby od 130 skladatelů, z toho 118 od kapelníka Karla Weltze a 80 od Jana Šrámka. Z ostatních autorů jsou tu zastoupeni A. Caldara, J. A. Hasse, I. Holzbauer, A. Laube, Mikulecký, J. F. Novák, L. A. Predieri, J. L. Oehlschlägel, J. G. Orsler, A. Ragazzi, J. A. Sedláček, J. V. Stamic, C. Tassarini, F. Tůma, A. Vivaldi, G. Chr. Wagenseil, A. Zani, J. G. Zechner. Z tohoto bohatství se nedochovala ani jedna skladba, takže o tvorbě místních autorů, jako byli Weltz, Šrámek, Mikulecký, si nemůžeme učinit

představu. Kromě zmíněných kapel existovaly na Moravě ještě další, o kterých však jsme jen nedostatečně informováni. Neobjasněná je hudba u Dietrichsteinů, u nichž působil Josef Umstatt, a kam se uchýlili někteří hudebníci po rozpuštění kapely v Holešově. Své hudebníky měla také šlechta, která se na zimu sjížděla do Brna a do Olomouce. Podle svědectví Vojtěcha Jírovce, který se kolem roku 1780 zdržoval ve službě hraběte Františka z Fünfkirchenu v Brně, pořádala zdejší šlechta koncerty. Jírovec jmenuje kromě svého pána ještě hrabata Františka a Ferdinanda Troyera, z nichž první hrál virtuózně na lesní roh, druhý na klarinet. Také někteří hudebníci olomoucké katedrály působili dříve ve službách moravské šlechty. Poněvadž pojednání o všech dosud známých šlechtických kapelách by zabíhalo do drobných detailů, přinášíme základní informace o nich ve formě tabulky, ve které jsou zahrnuty i kapely výše zmíněné.

Místo	Doba	Majitel	Doklad
Blansko Brno	konec 17.stol. 18. stol.	hr. Ernst Leopold Gellhorn hodnostáři kapituly na Petrově a šlechta	Inventář z r.1694, obsahující 29 nástrojů jen sporadické zprávy
Boskovice Brtnice Frýdek	1. pol. 18. stol. cca 1670–1769 1749–1798	hr. Johann Leopold Dietrichstein hr. Collaltové hr. Pražmové	kap. Joseph Umstatt 1741–1747 viz výše 1728 kap. Jan Stuchlík, od 1774 Franz Weigert (1726–1804) kap. Stephan Wilkowski viz výše
Hodonín Holešov Hošťálkovy	cca 1642 cca 1660–1740 cca 1710–1787	hr. Friedrich Oppersdorf hr. Rottalové bar. Karl Traugott Skrbenský	1718 kap. Math. Auschieldt 1763–1767, kap. J. Puschmann, 1777–1787, Anton Johann Höflich
Hradec nad Moravicí Jánský Vrch	cca 1770–1778 1769–1794	hr. Karl Wolfgang Neffzern bisk. hr. Philipp Gotthard Schaffgotsch	1771 kap. Matthäus Santer viz výše
Jaroměřice nad Rokytnou Jevišovice Kroměříž Lešná?	1706–1752 před 1736 1664–1831 1774–1790	hr. Johann Adam Questenberg Karel Josef Raduit de Souches olomoučtí biskupové hr. Josef von Bereczko	viz výše štolba Johann Georg Knefrle - skladatel viz výše inventář klavírních skladeb

Místo	Doba	Majitel	Doklad
Linhartovy	cca 1780–1805	hr. Josef Sedlnický z Choltic	hobojisté Wolfgang Bohmann, Josef Souček, Josef Bulík, Gottfried Rieger viz výše viz výše
Mikulov Mírov Moravský Krumlov Náměšť nad Oslavou Nová Horka Olomouc	17.–18. stol. 1664–1695 kolem 1700 1685–1733 1733–1738 1742–1792 1664–1811	kníž. Dietrichsteinové olomoucký biskup kn. Maximilian z Liechtensteina hr. Johann Philipp Werdenberg hr. Wenzel Adrian Enckevoirt hr. Karl Joseph Vetter z Lilie biskupové a hodnostáři kapituly, šlechta	1718 zpěvák hudebníci kap. Anton Wolbert 1784–1792 kap. Anton Bayer viz výše
Potštát	pol. 17. stol.	notář španěl.vyslance Martin Desmaretz	zpráva z r. 1651
Sádek u Třebíče Slezské Rudoltice	cca 1780–1821 1688–1778	hr. František Ignác Chorynský hr. Albert Josef z Hodic	dochované hudebniny hudebníci, zvl. Antonín Gruška 1748, Karl Hanke (1772–1778?), Heinrich Klein (1773–1776) hudební sbírka
Strážnice Telč	konec 18. stol.? 1669–1685	hr. Franz Anton Magnis hr. Kryštof Filip z Liechtensteina-Castelcorno	drobné zprávy hudební inventář 1696
Tovačov	cca 1670–1696 cca 1750–1760 cca 1756–1802	hr. Ferdinand Julius ze Salmu hr. Arnošt Leopold Ignác ze Salmu hr. Žerotínové	kapelník Johann Ignaz Beyer (1751–1758) rektor František Navrátil
Valašské Meziříčí Valtice Velké Hoštice	polovina 18. stol. 1767–1787?	kn. Jan z Liechtensteina hr. Ignác Dominik Chorynský	1748 kap. Georg Orsler kap. 1767–1777 Joseph Puschmann, 1781–1787 František Silvestr
Velké Losiny	cca 1700–1732	hr. Jan Jáchym a Jan Ludvík z Žerotína	hudebniny a drobné zprávy
Veselí nad Moravou Vranov nad Dyjí Vyškov	cca 1780–1812 cca 1710–1774 cca 1664–1736	hr. František Jan Chorynský hr. z Althanu olomoučtí biskupové	jména hudebníků drobné zprávy viz výše

Do života šlechtických kapel rušivě zasáhly války s Pruskem. Přes to je zajímavé, že ve Slezsku (Hošťálkovy, Hradec nad Moravicí, Slezské Rudoltice, Velké Hoštice) dochází k jejich rozvoji až ve druhé polovině 18. století. Současně však pozorujeme u většiny kapel přechod od orchest-

rální hudby, spočívající především na smyčcových nástrojích, k hudbě pro komorní soubor dechových nástrojů, tzv. harmonii. Hráči na dechové nástroje, jako byly lesní rohy, hoboje, klarinetky a fagoty, byli vždy více ceněni než hráči na smyčcové nástroje.

Nejstarší skladby pro harmonii z let 1760–1762 se na Moravě dochovaly v hudebním archivu v Kroměříži. Kromě několika partit Josepha Haydna pocházejí od zcela neznámých skladatelů, snad vojenských hudebníků. Brzy se ukázalo, že již šestičlenná harmonie dokáže uspokojit hudební potřeby společnosti lépe než bývalý orchestr, a to jak v zámeckých komnatách a v re-fektářích, tak na náměstích a v parcích. Od osmdesátých let 18. století jsme proto svědky nesmírné obliby harmonie ve všech vrstvách obyvatelstva bez ohledu na stavovskou příslušnost. Také v Kroměříži po smrti kardinála Colloreda 1811 již nebyla obnovena kapela, ale nový arcibiskup Trautmannsdorf se spokojil s harmonií.

Někdy je těžké rozhodnout, zda přechod od komorního, převážně smyčcového orchestru k pěti až osmičlenné harmonii byl vyvolán jen dobovou zálibou ve zvuku této nástrojové sestavy nebo také nutností šetřit, jako tomu bylo zřejmě u olomouckých biskupů po státním bankrotu 1811. Jisté je, že koncem 18. století byly dřívější malé kapely, hrající orchestrální hudbu, stále častěji nahrazovány dechovou harmonií, která hrála buď partity (soubory tanců) a pochody nebo úpravy dobových oper a baletů. Zájem šlechty o harmonii povzbudil císař Josef II., když zřídil roku 1782 ve Vídni c. k. harmonii pod vedením Jana Venta. Ve stejné době pojal úmysl založit harmonii ve Valticích i kníže Alois I. z Liechtensteina, který spoléhal na to, že mu bude původní skladby psát W. A. Mozart. K založení osmičlenné harmonie ve Valticích však došlo až roku 1789 a jejím vedoucím byl ustanoven hornista a skladatel Anton Höllmayer. Od roku 1794 ho vystřídal s titulem knížecí komorní a divadelní kapelník dosavadní hobojsista a skladatel Joseph Triebensee (1772–1836), pozdější kapelník pražské opery.

Zvláštní kategorii hudebníků tvořili v 17. a 18. století polní trubači, protože byli svobodní lidé s určitými výsadami. Byli to původně vojens-ší trubači, kteří v armádě sloužili u jezdeckta v hodnosti poddůstojníků. Aby dosáhli čestného titulu polního trubače, který byl spojen s řadou výsad, museli se vyučit u některého řádného polního trubače. Do učení byli přijímáni jen hoši staří nejméně 16 let z řádných, svobodných rodičů,

s dobrými fyzickými předpoklady pro službu v armádě a pro hru na trumpetu. Učení trvalo dva roky a stálo 100 tolarů. Tuto částku za ně obyčejně hradil šlechtic, který je hodlal přijmout do svých služeb. Po úspěšně vykonané praktické zkoušce z hry potřebných trubačských „kusů“ před komisí trubačů dostal učeň pergamenový výuční list, opatřený pečeti a podpisy svého učitele a svědků. Od té doby směl užívat titulu polní trubač, ale nesměl přijímat učně, dokud se do sedmi let nezúčastnil polního tažení. Na něm musel podat důkaz o svém hrdinství, který obvykle spočíval v úspěšném dodání depeše do nepřátelských pozic.

Polní trubači byli svobodní lidé, kteří mohli podle libosti uzavírat smlouvy s jezdeckými pluky na určitou dobu nebo se ucházet o místo ve službách šlechty. U šlechty plnili především reprezentační úkoly: troubili intrády při slavnostech a přípitcích, konali kurýrní a doprovodné služby na koních. Do jaké míry se podíleli na umělecké hudbě, není zcela jasné. Nejlepší trubače, jejichž proslulost v 17. století překračovala hranice Moravy, měli olomoučtí biskupové, kterým z titulu jejich úřadu příslušela knížecí hodnost. Od nástupu biskupa Karla Liechtensteina-Castelcornu roku 1664 až asi do poloviny 18. století bývalo u biskupského dvora šest nebo čtyři a přibližně od doby kardinála Colloreda (1777) dva trubači. Poslední trubače zaměstnával ještě roku 1849 arcibiskup Maximilián Sommerau-Beeckh. Biskupští trubači, jako byl např. Jan Václav Richter (v letech 1669–1684), byli nejen řádně vyučení polní trubači s vojenskou praxí, ale současně bývali žáci latinských škol. Jako polní trubač se podepisoval po celý život i Pavel Vejvanovský, ale zdá se, že neprávem. Když se roku 1670 podepsal na výučním listu trubače Franze Gotfrida Jacobiho jako *hoff. undt feldt Trombeter*, někdo z přítomných polních trubačů slovo *feldt* přeškrtnl. Faktem je, že nevíme, zda se Vejvanovský vyučil hře u některého polního trubače a zda se někdy zúčastnil polního tažení. K dobře vzdělaným trubačům patřili i bratři Jan (1754?–1794) a Karel Maršálové, vychovaní v sirotčinci na Rennwegu ve Vídni, kteří sloužili u arcibiskupa Colloreda. Z hudební sbírky Jana

Maršálka se totiž v Kroměříži dochovaly opisy ouvertur a symfonií.

Trubače měli i někteří další moravští šlechtici, jako byli Collaltové, Dietrichsteinové, Magnisové a Rottalové, ale zpráv o nich máme jen málo. Polní trubači směli hrát jen šlechtě, vysokým důstojníkům a při bohoslužbách. Bylo jim výslovně zakázáno hrát měšťanům nebo vystupovat spolu s měšťskými hudebníky. Přes lesk, který polní trubači poskytovali dvoru svého pána, se zdá, že je šlechta považovala za nákladný přepych a že v 18. století dávala přednost raději hornistům z řad svého služebnictva. Hráči na lesní roh totiž nepožívali žádných stavovských výsad a zpříjemňovali šlechtě její nejmilejší zábavu, kterou byl lov. Kromě toho byl lesní roh nepostradatelným nástrojem v orchestru i v harmonii.

Již v šedesátých letech 17. století se na Moravě setkáváme s titulem zemský trubač, ale šlo asi jen o čestný titul, jehož nositelé ještě neměli stálý příjem. Roku 1702 se moravské zemské stavy rozhodly zřídít sbor zemský trubačů a tympanistů, který měl zajišťovat důstojný hudební rámec pro zasedání zemského sněmu. Příkladem snad byl sbor zemských trubačů ve Štýrsku, který již v 17. století měl 8–11 trubačů. Je zajímavé, že také polní trubači v Čechách usilovali od roku 1671 o vytvoření podobné zemské instituce, ale svého cíle nikdy nedosáhli. Sbor moravských zemských trubačů a tympanistů v Brně se skládal ze čtyř polních trubačů a jednoho tympanisty. Kromě reprezentačních úkolů při zasedáních zemského sněmu a při některých slavnostních bohoslužbách museli zemští trubači plnit i některé nepříjemné úkoly, jako bylo např. doprovázení vojsk, procházejících Moravou.

Zemští trubači dostávali pravidelný plat, ale ten nebyl veliký. Na základě privilegií, údajně potvrzených císařem Zikmundem roku 1426 a dalšími císaři, byli přesvědčeni, že jen oni sami jakožto řádně vyučení polní trubači mají právo hrát na veřejnosti na trumpety a tympany. Proto těžce nesli, že při procesích a bohoslužbách hrají na tyto nástroje také studenti a měšťští hudebníci a žádali úřady, aby jim to zakázaly. Moravské stavy však jim nevyhověly a jejich domnělá privilegia nikdy nepotvrdily. Dobře si uvědomovaly, že pět

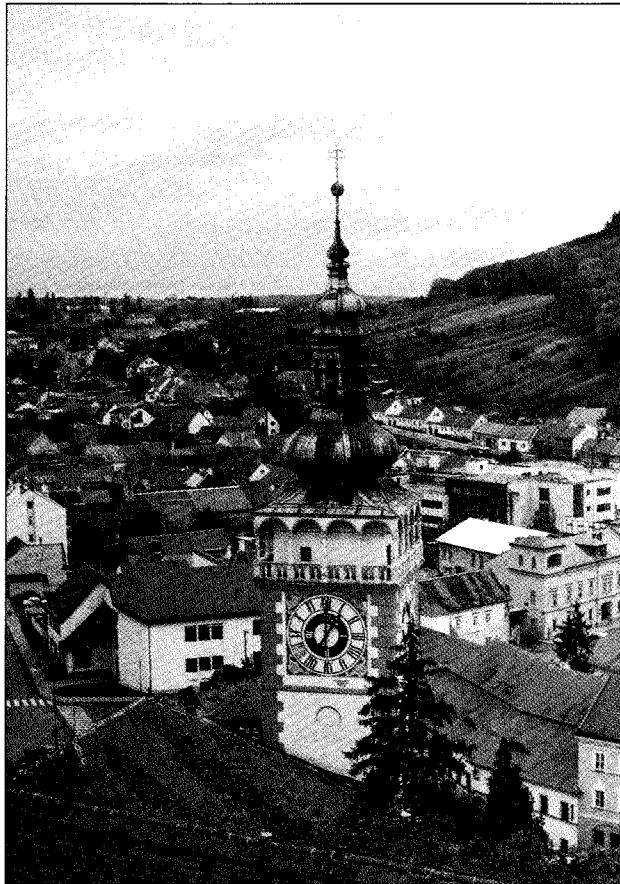
členů sboru zemských trubačů a tympanistů v Brně a jednotliví polní trubači, žijící v různých koutech Moravy, nemohou zastat všechny úkoly na ně kladené. V době baroka bylo totiž na mnoha místech Moravy stále potřeba trubačů k doprovodu procesí, náboženských slavností a figurálních mší. Proto byly stavy ochotny tolerovat hru na trumpety u věžních hudebníků a studentů.

Sbor zemských trubačů byl oficiálně zrušen roku 1784, ale jeho činnost doznívala při stavovských slavnostech až do roku 1821. Domníváme se, že umělecký význam tohoto souboru byl druhořadý, neboť šlo v prvé řadě o vojáky a jejich repertoár se skládal z vojenských signálů, fanfár a intrád. Mnozí z bývalých polních trubačů dali dříve nebo později přednost civilnímu povolání, při čemž nadále užívali svého čestného titulu.

Někdy se soudí, že šlechtické kapely přispěly k hudebnímu povznesení obyvatelstva daného kraje. Na jedné straně je pravda, že např. v Jaro-měřicích se do operního života zámku zapojovalo mnoho lidí z městečka a z panství vůbec, což mohlo mít příznivý vliv na hudebnost questenberských poddaných. Podobný význam pro hudebnost obyvatelstva na Kroměřížsku je přisuzován biskupským kapelám. Jsme však k podobným hypotézám skeptičtí, protože s hudbou v šlechtických rezidencích přicházeli do styku až na výjimky jen její interpreti, úzký okruh panské rodiny, služebnictvo a urození hosté. Z těchto důvodů považujeme figurální hudbu v kostelích za významnější pro hudebnost obyvatelstva Moravy než hudbu pěstovanou v rezidencích šlechty.

3.6 Hudba měšťanů

Také měšťané potřebovali hudbu. Byla nezbytná při jejich rodinných oslavách, jako byly svatby, křtiny, životní výročí, ale v 17. století k ní přistoupily veřejné akty, jakými bylo ustavování městské rady, závody ostrostřelců, zahajování trhů apod. Šlo jednak o hudbu fanfárovou, jednak o hudbu taneční, ale jaká hudba to konkrétně byla, nevíme. Víme jen, že existovala a známe její interprety. Byli jimi věžní trubači, nazývaní také věžní, měšťští pištcí (*Kunst-* nebo *Stadtpfeifer*) nebo turneři. Německé slovo *Thurner* (*Thürmer*) je odvozeno ze slova *Turm* (=věž), protože pů-



43 Věž kostela sv. Václava v Mikulově s ochozem a prostorami pro věžní trubače. Foto J. Sehnal.

vodní povinností těchto lidí byla hlásná a strážní služba na věži a protože mnozí z nich na věži také bydleli. Nejčastěji šlo o věž radnice nebo farního kostela, která byla v nejvyšším patře opatřena ochozem a obytným prostorem.

Pro věžné byly charakteristické nástroje žestové, zvláště trombony a cinky, na kterých mohli o svátcích a jarmarcích vytrubovat i vícehlasé skladby, dále pak nástroje smyčcové, šalmaje a flétny, které byly nezbytné pro hudbu k tanci. Časem, snad až od sklonku 17. století, hráli věžní i na trumpety a tympány, jejichž použití bylo do té doby přednostně vyhrazeno polním trubačům. Všichni věžní byli smluvně zavázáni posílat své lidi k figurálním bohoslužbám a nešporám do farního kostela. V tomto případě šlo hlavně o trombony, trumpety a tympány, později též lesní rohy. Hrát na trumpety a tympány směli pouze v koste-

le a při procesích, dále šlechtě, vysokým důstojníkům a městské radě. Neurozeným jednotlivcům směli hrát na tyto nástroje jen se zvláštním povolením magistrátu.

Povinnosti a pravomoci jednotlivých věžních mistrů byly přesně vymezeny smlouvami. Nejstarší známá instrukce pro městského věžního se dochovala v Kroměříži z roku 1619, a týká se jen jeho povinností v kostele sv. Mořice. Další instrukce pro věžního se dochovaly z Brna (1674, 1803), z Kroměříže (1714), z Nového Jičína (1746) a z Bruntálu (z první poloviny 19. století). Instituce věžních trubačů se organizačně podobala cechu. V čele stál vždy mistr, který byl podle velikosti města povinen zaměstnávat určitý počet učňů a tovaryšů. V Mikulově měl mít věžní v roce 1669 pět pomocníků. V Brně měl věžní roku 1674 čtyři tovaryše (v roce 1693 jen tři), ale ve druhé polovině 18. století zaměstnával sedm tovaryšů a dva učně a v roce 1803 měl nařízeno vydržovat devět tovaryšů. V Litovli byli v 17. století mistr, dva pomocníci a jeden mládenec. V Olomouci platilo kolem roku 1750 nařízení, že věžní musí mít nejméně čtyři tovaryše a dva učně. V Kroměříži měl věžní roku 1702 dva a na konci 18. století čtyři tovaryše.

Dnes si neumíme představit, jak mohli věžní s tak malým počtem pomocníků zastat všechny úkoly na ně kladené. Vysvětlení musíme hledat jen ve skutečnosti, že prostory ve kterých hráli, bývaly poměrně malé a dále v tom, že si podle potřeby najímali další hudebníky. Věžní byl v každém městě ustanovován jen jeden a měl pak monopol na provádění veškeré světské hudby jak v městě, tak v jeho okolí. Bez jeho svolení nesměl ani jedinec ani skupina v městě hrát. Věžní však měl právo najmout si hudebníků kolik chtěl, a ti, kteří chtěli hrát samostatně, směli vystupovat jen s jeho svolením a za to mu odvádět za každou akci poplatek schválený magistrátem.

Jména hudebníků, kteří se dali příležitostně najímat, známe většinou jen z matrik, protože to byli nemajetní lidé. U jejich jmen se vyskytují označení *Spilmann*, *Musicus* nebo *Musikant*. V Olomouci existovali roku 1696 dokonce dva samostatní hráči na šalmaj. Hlavní obživou těchto hudebníků byla zřejmě hra k tanci v hospodách

a u soukromníků při svatbách, křtinách a životních výročích. Mnohé muzikanty však neznáme, protože byli společensky tak bezvýznamní, že u jejich jména není uvedeno povolání. Je pravděpodobné, že tito muzikanti neznali noty a hráli to, co znali z paměti.

Výuční doba věžního hudebníka trvala pět let, což bylo kupodivu déle, než např. výuční doba polního trubače nebo výuční doba varhanáře, která trvala jen dva roky. V čem spočívaly podmínky pro dosažení titulu mistra, nevíme. Nebyly snadné, protože místa věžních byla obsazována doživotně a často se dlouho nenaskytlo volné místo. Řada tovaryšů se proto raději oženila s vdovou po svém mistrovi, aby jeho místo získala. Přes to se v menších městech setkáváme s poměrně velkou fluktuací věžních. Vyučení spočívalo zřejmě ve zvládnutí hry na několik dechových a smyčcových nástrojů a bylo vedeno ryze prakticky bez teoretických základů. Tím si vysvětlíme ironickou poznámku olomouckých dómských choralistů na účet kapelníka Antona Neumanna roku 1772. Neumann prý nestudoval kompozici u žádného klasického skladatele, ale vyučil se jen *turnerství*. To by současně nasvědčovalo, že věžní hudebníci stáli na společenském žebříčku doby na nižším stupni než učitelé a chrámoví hudebníci. U věžních hudebníků se asi nepředpokládala znalost latiny, a pokud vystupovali v kostele, bylo to vždy jen v roli instrumentalistů, nikdy zpěváků.

Města si počínala při obsazování místa věžních samostatně. Tak např. v Novém Jičíně se magistrát rozhodl roku 1715 zrušit funkci věžního, která tu údajně existovala od nepaměti, a jeho plat rozdělit mezi čtyři zaměstnance školy. Ukázalo se však, že školní zaměstnanci kvůli vyhrávání na svatbách a pohřbech zanedbávali výuku mládeže a proto jim byla tato funkce roku 1745 odňata a byl znovu najat věžní. Když však Marie Terezie zakázala roku 1754 trubení a bubnování v kostelích, dal magistrát věžnímu opět výpověď a jeho místo již nikdy neobsadil. Kdo se potom staral v Novém Jičíně o hudbu na svatbách, není známo.

Postupem doby přibývalo věžním trubačům úkolů. Vedle povinností na radniční věži, které spočívaly v hlásní službě, vytrubování hodin a hře

nám blíže neznámých kusů o velkých svátcích a jarmarcích, vedle povinné účasti ve figurální hudbě v kostele a vedle hudby k tanci bývali věžní zvaní i k vystoupením umělecké povahy. Viděli jsme to na příkladu brněnského věžního Abrahama Fischera, který roku 1767 doprovázel v Brně se svými lidmi koncert Mozartových dětí a který pravidelně obsazoval skupinu žesťů v divadelním orchestru. Také účinkování na plesech bylo pro věžní hudebníky samozřejmé. K tomu stále více přistupovaly i úkoly pedagogické. Pomocník olomouckého věžního Rosenkron vyučoval koncem 17. století hře na housle nejen alumnym, ale i některé kleriky kláštera Hradisko.

Monopol věžních trubačů na hudbu ve městech způsobil, že během 18. století vyrostli z některých věžních hudební podnikatelé a ředitelé městské hudby. Takový titul si možná zasloužil již bývalý brněnský věžní a měšťan Gregorius Plotz, který zemřel 18. srpna 1640 v Mikulově a který dal svůj náhrobní kámen u sv. Václava vyzdobit symbolickým reliéfem dvou zkřížených cinků a houslí. Titul měšťana, podmíněný vlastnictvím domu ve městě, dokazuje, že úřad městského věžního byl výnosný. Není pochyb o tom, že věžní mistři v Brně, Olomouci, Jihlavě a Znojmě byli zámožní lidé. Konkrétní svědectví o tom podává seznam hudebních nástrojů v pozůstalosti olomouckého věžního Bernarda Němce (1683–1751). Je v něm zaznamenáno 21 houslí, 3 violy, viola pomposa, 2 violoncella, 4 violony (=basy), 10 zobcových fléten, 12 hobojů, 2 anglické rohy, 4 klarinety, 3 fagoty, 5 cinků, 2 poštovní rohy, 13 trumpet, 8 lesních rohů, 6 trombonů, 8 tympánů. Bernard Němec byl schopen půjčovat tisícové sumy šlechticům, jako byli hraběnka Salmová, kapitulní děkan hrabě Glandorf a baron Šubíř. Byl spřítelem s dietrichsteinským kapelníkem Josefem Umstattem. Pro své tovaryše vymohl právo nosit kord. Jeden z jeho synů studoval u piaristů v Kroměříži, druhý zase vstoupil do řádu augustiniánů v Brně. Ze všeho je patrné, že tento věžní měl vysoké společenské ambice a že k tomu měl i hmotné předpoklady.

Z hudebnin někdejších věžních hudebníků se nic nedochovalo. Olomoucký věžní Bernard Němec vlastnil 42 duchovních skladeb včetně

25 mší a 18 chrámových sonát. Ze světské hudby, která by nás nejvíce zajímala, je v jeho pozůstatostním spise uvedeno 74 partit a kasací, 78 symfonií a 4 svazky sonát. Tyto skrovné údaje opět naznačují, že věšní hudebníci ve velkých městech pěstovali již v první polovině 18. století náročnější uměleckou hudbu. Zda v případě partit šlo o tance k poslechu nebo skutečně k tanci, neumíme odhadnout. Je však překvapující, že inventář nezmiňuje ani slovem intrády, fanfáry a společenské tance, které věšní hudebníci nejčastěji potřebovali. Proto se musíme tázat, zda právě tento druh hudby nebyl hrán z paměti anebo z velké části improvizován.

Pohrdání, které vyjádřili dómští hudebníci k vzdělání věšních hudebníků, nachází určité oprávnění ve skutečnosti, že kromě Antona Neumanna, jehož příslušnost ke stavu věšních hudebníků zůstává nejasná, žádný z věšních hudebníků v 17. a 18. století na Moravě se neuplatnil jako skladatel. Tvorba Jana Leopolda Kunerta totiž spadá až do 19. století. Věžní hudebníky známe hlavně z matrik a z městských účtů. Na rozdíl od věšních hudebníků velkých evropských měst, mezi kterými se vyskytli velcí umělci, jako byli Hassler, Pezel, Staden nebo Telemann, nebyl mezi moravskými věšními nikdo tak významný. Snad to souviselo se společenskou a uměleckou omezeností městského stavu na Moravě. Za zmínku stojí jen olomoucký věšný Georg Finger (zemř. 1697), který byl bratrem nebo otcem významného skladatele Gottfrieda Fingera (cca 1660–1730). Gottfried Finger opustil své rodné město někdy před rokem 1682 a většinu života prožil jako vynikající gambista a skladatel katolického krále Jakuba II. a vysoké aristokracie v Anglii a v Německu. Ač se do Olomouce nikdy nevrátil, k svému rodišti se hlásil.

Zábavná, především taneční hudba, kterou provozovali městští hudebníci, byla v 17. století v podstatě triem dvou houslí a basy. V Mikulově, kde žilo od 17. století hodně židů, existovaly kromě věšního ještě tři tříčlenné křesťanské a čtyři tříčlenné židovské taneční kapely. Židovské taneční kapely se skládaly již v 17. století z houslisty, cimbalisty a basisty, a přibližně od poloviny 18. století z dvou houslistů (primáše a kontráše),

cimbalisty a basisty, čímž tento soubor silně připomínal dnešní cimbálovou muziku. Kromě Mikulova máme židovské taneční kapely doloženy po roce 1750 také v Bzenci, Lipníku nad Bečvou a Hranicích. Zkoušky z hráčské způsobilosti museli mikulovští židé skládat u městského věšního a z jednotlivých akcí odvádět dietrichsteinské vrchnosti poplatky.

V 18. století začal být hudební vkus obyvatelstva ve větších městech ovlivňován zvukem vojenských kapel, které si vydržovali důstojníci pěchotních pluků. Tyto kapely byly po roce 1700 postupně obsazovány dvěma hoboji, dvěma anglickými rohy (pro altovou polohu) a dvěma fagoty a říkalo se jim polní hudba nebo jen hobojisté. Před polovinou 18. století přistoupily k této sestavě dva lesní rohy a anglické rohy byly brzy nahrazeny klarinetami. Tím vznikl osmičlenný soubor, který označujeme plná harmonie. Pojem harmonie však se vztahoval i na menší dechové obsazení o pěti nebo šesti hráčích. Všechny jmenované nástroje byly zastoupeny již v instrumentaři olomouckého věšního Bernarda Němce roku 1751. Kromě 13 hoboju tam byly dokonce 4 klarinety, které byly tehdy novinkou. Z těchto důvodů soudíme, že si harmonie získala na Moravě oblibu ve všech vrstvách obyvatelstva již kolem poloviny 18. století. Přispěl k tomu také její velmi populární repertoár, přístupný i méně vzdělaným posluchačům a nevyžadující tak soustředěnou pozornost jako repertoár symfonický a komorní.

Repertoár harmonie byl jen zčásti původní. Původní repertoár tvořily partity, což byly cykly kratších skladeb tanečního rázu a pochody, které upomínaly na vojenský původ harmonie. Velmi oblíbené byly variace na oblíbené dobové popěvky, ve kterých mohli jednotliví členové souboru předvést své umění. V Rakousku, a též u nás, se těšily největší oblibě úpravy celých oper a baletů nebo jejich částí pro harmonii. U nás se skladby pro harmonii dochovaly jen ve šlechtických a klášterních sbírkách, ale víme, že je prováděli i městští hudebníci. Aranžování skladeb nebo kompozice jednoduchých tanců a pochodů pro harmonii patřilo k odborné kvalifikaci i mnohých chrámových hudebníků.

V druhé polovině 18. století se ve vojenské hudbě objevil pojem turecká hudba. Morava se s ní seznámila po první roku 1741, když panduři barona Františka Trenka táhli do Slezska na pomoc císařské armádě proti Prusům. Pomocný sbor pandurů doprovázela tehdy zvláštní kapela, která svou hlučností a řízností zanechala všude hluboký dojem. Kromě vřestivého zvuku šalmajů se tato hudba vyznačovala hlučnými, řinčivými bicími nástroji, které do té doby nebyly ve střední Evropě obvyklé, neboť měly turecký původ. Šlo o dva velké bubny, tyče se zvonečky a činely. Tyto nástroje se staly charakteristické pro tzv. tureckou hudbu a staly se později i typickou složkou dechové hudby. Z roku 1741 patrně pochází lidové rčení *zahrát někomu pandurskou* ve smyslu hlučně někomu něco vytknout.

Od roku 1791 vydržoval kníže Alois I. Liechtenstein tureckou dvanáctičlennou kapelu ve Valticích a roku 1807 si objednal z Vídně turecké nástroje pro svou kapelu v Čechách pod Kosířem hrabě František Josef Silva-Tarouca. Kolem roku 1800 zaváděli do svých dechových souborů zmíněné „turecké“ nástroje i městští hudebníci, takže na počátku 19. století nebyla turecká kapela na Moravě ničím zvláštním. Je zajímavé, že tyto nástroje vlastnil a půjčoval zájemcům i ředitel kůru na Petrově v Brně Karel Nanke.

Opera byla ve svých počátcích v první polovině 17. století pro svou nákladnost výsadní zábavou nejvyšší šlechty. Po otevření prvního veřejného operního divadla v Benátkách roku 1637 se s operou rychle seznamovaly i ostatní vrstvy obyvatelstva. V Itálii se opera brzy stala nejmilejší zábavou všech společenských vrstev. Poněvadž opera poskytovala umělcům více volnosti, slávy a často i peněz, soustředily se v Itálii kolem ní nejlepší hudební síly a operní hudba začala po umělecké stránce konkurovat hudbě chrámové. Také na Moravě začala operu pěstovat šlechta, ale šlo již o typ, který byl určen pro všechny společenské vrstvy. Měšťanům se dostalo příležitosti seznámit se s operou po první v Brně.

Nevíme, co přivábilo roku 1732 do Brna z Prahy jednu z tehdejších nejlepších italských operních společností společnost Angela Mingottiho. Tři z jejích členů působili v letech 1724–1727

v opeře hraběte Františka Antona Sporcka v Kuku a v Praze. 3. října 1732 požádal impresário Angelo Mingotti zemské hejtmanství o povolení hrát v Brně opery s burleskními intermezzy. Městská rada mu povolila, aby si postavil vedle městské jízdárny pod Špilberkem dřevěné divadlo, vytápěné dvěma železnými kamny. Mingotti hrál v tomto provizorním divadle asi již od listopadu třikrát týdně, ale na podzim roku 1734 se přestěhoval do nově upraveného divadla v Reduť. Jeho společnost musela v Brně prosperovat, protože se tu zdržela až do konce února 1736, kdy Angelo odešel za svým bratrem Pietrem do Štýrského Hradce. V dalších letech sklízeli Angelo a Pietro Mingotti obrovské úspěchy zejména v Drážďanech, Hamburku a Kodani.

Základ Mingottiho společnosti tvořilo osm zpěvaček, o něco méně zpěváků (během pěti let se jich v Brně vystříдалo asi devět), většinou z Benátek, a architekt. Orchester byl údajně složen z brněnských hudebníků a snad jej řídil Nicola Alberti. Účinkování v operním orchestru bylo pro místní hudebníky nejen vítanou příležitostí k výdělku, ale i jedinečnou příležitostí poznat nejnovější směry italské hudby. Hrál se na podzim a v zimě až do konce masopustu. Je pravděpodobné, že v postní době účinkovali členové společnosti také v oratoriích. V létě pak vypomáhali v Rottalově opeře v Holešově. Notový materiál byl majetkem impresária a proto se na Moravě nikde nedochoval. Repertoár Mingottiho společnosti v Brně známe jen z dochovaných italsko-německých tištěných libret, jichž bylo zatím objeveno v různých evropských knihovnách 23. Hudba k více než polovině oper pocházela od italských skladatelů a zpěváků, kteří s Mingottim úzce spolupracovali, ale ve své době nepatřili k nejvýznamnějším. K sedmi operám složil hudbu Matteo Lucchini, k pěti operám Antonio Constantini a k jedné opeře kapelník Nicola Alberti. O něco méně byli v repertoáru zastoupeni významní italští skladatelé Baldassare Galuppi, Giovanni Porta, Domenico Sarri a Antonio Vivaldi. Galuppiho opera *Argenide* byla v Brně provedena roku 1734 dokonce necelý rok po své premiéře v Bentákách. Dvě opery složil pro Mingottiho Eustachio Bambini (1697–1770), který roku 1752

uvedl v Paříži Pergolesiho operu *La serva padrona* a tím vyprovokoval proslulou aféru mezi přívrženci italské opery buffa a stoupenci vážné opery francouzské.

Opery, dávané v Brně ve třicátých a čtyřicátých letech, patřily k typu vážné italské opery, zvané *opera seria*. Náměty těchto oper se odehrávaly v aristokratickém prostředí a čerpaly látku ze starověku. Byly psány pro několik sólistů a kromě instrumentální předehry se skládaly jen z recitativů a árií. Impresáři se orientovali především na urozené publikum. Proto věnovali jednotlivé inscenace osobnostem světské a duchovní aristokracie: hrabatům Althanovi, Kounicovi, Rottalovi, Paarovi, Satzenhofenovi, Questenberkovi, Serényimu, Dietrichsteinovi, baronu Šubířovi, kanovníku Troyerovi a kardinálu Schrattenbachovi. Zda byly dedikace výrazem díky za morální nebo i finanční podporu, nevíme. Rovněž nejsme dnes s to posoudit, jaký podíl v publiku tvořilo měšťanské obecenstvo, které mělo za vstupné do divadla také přístup.

Za impresária Angela Mingottiho jsou v Brně doložena provedení těchto oper:

- 1733 A. Constantini: *Argippo*
A. Constantini: *Gli amatori amari*
E. Bambini: *Armida Abbandonata*
1734 B. Galuppi: *Argenide*
E. Bambini: *La pravita castigata*
B. Galuppi: *Lucio Vero*
N. Porpora: *Arianna e Teseo*
D. Sarri: *Didone*
1735 A. Vivaldi - D. Sarri: *Orlando furioso*
N. Alberti: *Venere placata*
1736 G.M. Orlandini (?): *Antigona in Tebe*

Počet doložených inscenací v letech 1733–1739 se pohyboval mezi dvěma a třemi, pouze v roce 1734 dosáhl počtu pěti, což bylo ve srovnání se soukromou operou hraběte Questenberka v Jaroměřicích velmi málo. U operních divadel, přístupných za vstupné, však byly normálním jevem početné reprízy. Vždyť i Denziová společnost hrála roku 1724 v Kuksu po šest týdnů a pak v Praze celé dva měsíce jen operu *Orlando furioso* od svého kapelníka G. A. Bioniho a také celkový počet Denziových inscenací v Praze nepřekročil v jednom roce číslo pět. Úspěšnost Mingottiho společ-

nosti spočívala mimo jiné v tom, že oba Mingottiové dokázali odhadnout trvání zájmu obecenstva o vážnou operu, a pak včas změnili působiště.

Po odchodu Angela Mingottiho se v Brně střídalo do roku 1767 osm různých italských impresáriů. Za impresária Filippa Neri del Fantasia byly uvedeny tyto opery:

- 1736 autor neznámý: *Cambise Sacrilego*
Za impresária Alessandra Manfrediho
1737 M. Lucchini: *Teodorico*
1738 M. Lucchini: *Argene*
M. Lucchini: *Arsace*
M. Lucchini: *Gli veri amici*
Za impresária Filippa Neri del Fantasia
1738 A. Constantini: *Elisa, regina di Tiro*
1739 G. Porta: *Penelope la casta*
A. Constantini: *Constantino riconosciuto*
M. Lucchini: *Vincislao*
1740 M. Lucchini: *Cleonice e Demetrio*
M. Lucchini: *Alessandro Severo*

Zájem těchto impresáriů se začal soustřeďovat více na vídeňskou frašku než na operu. I v Brně došlo ve čtyřicátých letech ke změně vkusu, která bývá hodnocena poněkud zjednodušeně jako projev úpadku. Kořeny této změny však byly hlubší a nepochybně souvisely s novým vnímáním reality, které se začalo oprostovat od barokní iluze. Novou kulturní orientaci zahájila ve Vídni sama Marie Terezie roku 1741 tím, že zrušila italskou dvorní operu. Tímto činem usnadnila vstup na jeviště francouzským a německým komediím, singšpílů a francouzskému baletu. Roku 1752 stanovila normu, která povolovala konat představení téměř 150 dní v roce včetně pátků.

V polovině 18. století vytlačily lehčí divadelní žánry téměř úplně vážnou operu i z brněnského jeviště. I když nový vkus sdílela i šlechta, v divadle přibývalo neurozeného publika, protože ředitelům záleželo stále více na tom, aby měli divadlo plné. Poněvadž se v té době k jednotlivým inscenacím již netiskla libreta, jsou naše informace o brněnské opeře z let 1760 až 1780 mezerovitější než z první poloviny 18. století.

V druhé polovině 18. století se v Brně začalo i v italských operách zpívat německy. Prvním českým představením bylo 11. ledna 1767 uvedení pantomimy nebo zpěvohry s českými áriemi

Zamilovaný ponocný s hudbou Jana Tučka. Zpěvohru uvedli zřejmě z kasovních důvodů němečtí herci špatně znalí češtiny před německou veselohrou *Hans-Wurst und Colombina*. *Zamilovaný ponocný* vznikl původně v Čechách jako komické intermezzo pro některou italskou operu a byl uveden i v Praze, snad roku 1763. Brněnské provedení však je přesně doloženo dochovaným divadelním plakátem. Hudba k němu se našla mezi notami arcibiskupa arcivévody Rudolfa v Kroměříži. Brněnské provedení *Zamilovaného ponocného* v roce 1767 je prvním prokázaným vstupem českého jazyka na veřejné profesionální jeviště.

V roce 1782 nastoupil do brněnského divadla na místo třetího houslisty tehdy triadvacetiletý (!) Wenzel Müller (1759–1835), rodák z Městečka Trnávky, který hned následujícího roku složil pro divadlo dva úspěšné singšpíly *Das verfehltte Rendezvous* a *Die reisenden von Salamanca*, které mu dopomohly k místu kapelníka. Singšpíl byl druh operety, kde se střídalo mluvené slovo s víceméně líbivými, umělecky nenáročnými áriemi nebo spíše písněmi. Wenzel Müller setrval v kapelnickém úřadu jen do jara 1786, kdy se stal kapelníkem Marinelliho divadla v Leopoldstadtu ve Vídni. Brněnský divadelní orchestr měl v roce 1784 21 členů, z toho jen 6 houslistů. Trompety a lesní rohy obsazoval svými lidmi městský věžný Abraham Fischer.

V lednu roku 1785 brněnská Reduta vyhořela a v lednu 1786 opět. Po každé však se jí podařilo obrovským nákladem obnovit a ještě v témž roce zahájit provoz. Když se 11. listopadu 1786 v nově upraveném divadle stal prvním houslistou a současně dirigentem Franz Götz, čítal divadelní orchestr již 24 hráčů včetně 12 houslistů. Jeho obsazení bylo tedy větší než tehdy běžné obsazení na kostelních kůrech nebo v zámeckých kapelách. Z toho vidíme, že divadlo s operou, singšpílem a baletem začalo i na Moravě vážně konkurovat hudbě v kostele. Je také pochopitelné, že hudba divadla stále více ovlivňovala i vkus chrámových hudebníků. Ostatně všichni skladatelé, kteří komponovali pro divadlo, komponovali i pro kostel a stalo se zvykem podkládat operní árie duchovními texty, aby se daly provádět i v kostele.



44 Kapela pouličních muzikantů z konce 17. století (šalmaj?, housle, dudy, niněra, malá basa, bubínek). Vyobrazení z knihy W. K. Printz: *Phrynis Mitilenaenus* (Quedlinburg 1676). Knihovna Arcibiskupského zámku v Kroměříži, N/a IX/2 13.

Díky soupisu Milady Wurmové můžeme sledovat repertoár brněnského divadla již od roku 1777, bohužel zpočátku s velkými mezerami. Poměrně spolehlivý pohled na činnost divadla v roce 1784 podává Garniggova divadelní ročenka z téhož roku, bohužel jediná dochovaná svého druhu. Z ní se dovídáme, že v roce 1784 bylo nastudováno 26 singšpílů a oper. Převážně šlo o kusy, uvedené o několik let dříve ve Vídni. Přebírání vídeňského operního repertoáru se od té doby stalo v Brně pravidlem. Uvedme alespoň autory oper a singšpílů uvedených v roce 1784 s datem jejich premiéry ve Vídni. Otazník vyjadřuje pochybnost, zda autor uváděný Garniggem je správný.

Např. *Zemire und Azor* nezhudebnil Müller, ale spíše Grétry (1776) a *Die Gastwirthin* je spíše to-tožná s operou *La locandiera* (1773) od Salieriho než dílem Paisiella.

Pasquale Anfossi (*Die Eifersucht auf der Probe* 1783 italsky)
Florian Leopold Gassmann (*Die kritische Nacht* 1768 italsky,
Die Liebe unter den Handwerksleuten 1779)
Wenzel Müller (*Zemire und Azor?*, *Die Dorfdeputierten?*)
Johann Gottlieb Naumann (*Der Hypochondrist?*)
Giovanni Paisiello (*Die eingebildeten Philosophen* 1781,
Die Gastwirthin?)
Niccolo Piccini (*Das Fischer mädchen* 1769?,
Das Mädchen von Fraskati 1783)
Antonio Salieri (*Der Jahrmarkt von Venedig* 1772,
Der geraubte Wassereimer?)
Giuseppe Sarti (*Die zwei Streitenden* 1783 italsky)
Josef Schuster (*Der Alchymist* 1779),
Ignaz Umlauf (*Die Bergknappen* 1778,
Die schöne Schusterin 1779)
Antonio Tozzi (*Die schlaue Magd?*)
Joseph Weigl (*Die betrogene Arglist*)
Francesco Zannetti (*Die Wäscher mädchen* 1779).

Kromě operních představení uspořádal divadelní orchestr 26 koncertů a akademií nejen v Redutě, ale i ve vojenském táboře u Tuřan. Pronájem sálu a honoráře hudebníků za jednu akademii činily 38 zl. Dodejme, že brněnské divadlo mělo v osmdesátých letech přední (*Nobel*) a zadní (*einfach*) parter, dvě řady lóží a galerii. Vstupné do zadního parteru bylo 17 kr. a divadlo se otvíralo v 18 hodin. Po druhém katastrofálním požáru v lednu 1786 se v divadle začalo hrát až 1. listopadu. Od té doby do 5. února 1788, tedy asi za 15 měsíců, nastudovala brněnská opera za řízení Franze Götze 15 oper a melodram Jiřího Bendy *Ariadna na Naxu*. Orchestr kromě toho uspořádal 8 akademií a koncertů. *Ariadna*, která tehdy procházela triumfálně celou Evropou, byla však v Brně provedena již roku 1780 (ve Vídni 1779). Také druhý Bendův melodram *Romeo a Julie* zazněl v Brně již roku 1781.

Z dalších kapelníků brněnského divadla zaslouží pozornosti polský skladatel, pedagog a učitel F. Chopina Józef Elsner (1769–1854), který byl prvním houslistou a kapelníkem v letech 1791–1792. Jeho opery však se objevily na brněnské scéně až po jeho odchodu do Lvova v letech 1794–1795. Elsnera vystřídal nejvýznamnější brněnský hudebník následující epochy Gottfried Rieger. S výjimkou let 1784 a 1787 jsou informace o hudebním dění v brněnském divadle opět

mezerovité a nepřesné. Ze soupisu M. Wurmové se dovídáme, že se v Brně hráli již roku 1777 francouzští autoři André-Ernest-Modeste Grétry, Pierre-Alexandre Monsigny. Jinak stále převládal módní dobový repertoár, charakterizovaný jmény Anfossi, Ditters, Müller, Paisiello, Salieri, Sarti, Weigl apod.

Wolfgang Amadeus Mozart, který v Brně roku 1767 jako zázračné dítě koncertoval, nesklízel v 18. století v Brně jako operní skladatel zvláštní úspěchy. První jeho operou, provedenou v Brně, byl *Don Giovanni* roku 1789, tedy dva roky po své pražské premiéře a rok nato *Únos ze Serailu*, který měl premiéru ve Vídni již roku 1782. *Figarova svatba* dorazila do Brna až roku 1797, za jedenáct let po své premiéře. *Kouzelnou flétnu* poznalo Brno až po Mozartově smrti roku 1793. Zdá se, že teprve tato opera vzbudila trvalý zájem brněnského publika o Mozarta. Roku 1798 zazněl v Brně také *Titus*, který měl údajně mnoho repríz. Co do počtu inscenací stál Mozart na brněnském repertoáru až na třetím místě za W. Müllererem a Franzem X. Süssmayerem. Z jiných významných oper zmiňme ještě Holzbauerův singšpíl *Günther von Schwarzburg* roku 1783 a nesmírně úspěšný romantický singšpíl *Oberon* od Pavla Vranického roku 1794 (premiéra ve Vídni 1789). S Gluckovým reformním dílem operou *Orpheus und Euridice* se Brňané mohli seznámit až roku 1779 (premiéra ve Vídni 1762) a z jeho dalších oper poznali jen méně významnou operu *Pilgrime von Mekka* v roce 1792.

Menší divadla existovala též v některých dalších městech. Nejstarší divadlo měla Opava. Víme, že v roce 1763 vyhořelo, ale že roku 1772 bylo obnoveno. Poměrně malé Znojmo (kolem 5000 obyvatel) si postavilo divadlo již roku 1784. Naproti tomu v průmyslově bohaté Jihlavě se začalo hrát v jednom ze sálů zdejšího hostince až v roce 1791. V Olomouci stálo dřevěné divadlo již roku 1770.

Opery však se hrály kromě Brna jen v Olomouci, zatímco ve Znojmě a v Opavě jen ojediněle. V roce 1796 byla stávající budova olomouckého divadla zvelebena a za zvuků polnic a bubnů a slavnostního osvětlení představena veřejnosti. I na olomoucké scéně převládal na kon-

ci 18. století lehčí vkus, který upřednostňoval lehčí žánry. Proto zde sklízely v letech 1796–1798 největší úspěchy rozpustilé frašky a singšpily od Wenzla Müllera, kterých bylo během tří let nastudováno nejméně šest. Stále pozornosti se těšily komické opery K. Ditterse *Das rote Käppchen*, *Der Schiffspatron*, *Hieronimus Knicker* a *Der Doktor und Apotheker*. Úspěch měly opery G. Paisiella *La Frascatana* a *König Theodor in Venedig*. Uveden byl dále *Oberon* Pavla Vranického, *Die Pilgrimme von Mekka* od Glucka, *Una cosa rara* od Martina y Solera a komické opey od F. X. Süssmayera, P. Wintera a J. B. Henneberga. Kritika většinou oceňovala výkony zpěváků, ale občas se pozastavovala nad slabým obsazením orchestru.

Koncertní život měšťanstva v Brně se odehrával buď v palácích šlechty nebo v městském divadle v Redutě. 30. prosince 1767 tu vystupoval jedenáctiletý W. A. Mozart se svou patnáctiletou sestrou Nannerl za doprovodu hudebníků městského věžného Abrahama Fischera. Přítomný převor kláštera augustiniánů ze Šternberka konstatoval ve svém deníku, že malý umělec nemohl snést Fischerovy trubače, protože nedokázali zahrát ani jeden tón čistě. Koncerty v Redutě bývaly zařazovány mezi odpolední a večerní divadelní představení. Mezi hostujícími umělci se často vyskytovaly i „zázračné“ děti. Podobně tomu bylo i v jiných městech.

V Olomouci založil biskup Maximilian Hamilton roku 1771 první veřejnou koncertní instituci na Moravě pod názvem *Collegium musicum* neboli *Hudební akademie*. V jejím čele stál biskup, kapitulní děkan hrabě Leopold Antonín Podstatský (který od října do prosince 1767 hostil ve své rezidenci Leopolda Mozarta a jeho děti), velitel olomoucké pevnosti a zemský hejtman. O provoz se starali vždy dva direktori, vybraní ze třiceti šlechticů, kteří vedle zmíněných patronů platili příspěvky od jednoho do čtyř dukátů. Vstup na koncerty byl povolen na abonentní vstupenku za 4 zl. nebo na volnou vstupenku od direktorů. Volnou vstupenku dostávali i vystupující umělci. Koncerty se konaly každé úterý v létě od 17 do 20, v zimě od 16 do 19 hodin v Panském domě nebo jinde ve městě a později též v arcibis-

kupské rezidenci. Od roku 1788 se koncerty konaly v zimě dvakrát týdně. Z různých zpráv víme, že na koncertech Collegia vystupovali hudebníci biskupské kapely, katedrály, kostela sv. Mořice a někteří hudbymilovní diletanti, kteří si na tom velmi zakládali.

Podle sarkastického popisu Alexia Eckbergera představovalo Collegium jednu z nejpříjemnějších a nejnevinnějších zábav, které mohla Olomouc poskytnout každému slušně oblečenému člověku. Koncertů Collegia se v Olomouci zúčastňovala hlavně šlechta a důstojníci posádky a proto prý byla atmosféra při koncertech škrobená a snobská. Podle Eckbergerových slov se i tady při hudbě nebo v přestávkách hrálo v kostky a probíraly se poslední klepy. Olomoucké Collegium musicum existovalo nejméně do roku 1806. Ekonom rytíř Frantz von Heintl založil v Olomouci studentský hudební spolek, který se udržel do jeho odchodu do Vídně roku 1789, ale o jeho činnosti nejsme informováni. Allgemeines europäisches Journal přinesl roku 1797 zprávu, že v Olomouci pořádají studenti v postní době, kdy divadla byla zakázána, jednou až dvakrát týdně hudební akademii ve Freiwaldově domě. Tyto akademie prý byly velmi oblíbené a početně navštěvované. Mezi návštěvníky patřili i arcibiskup Colloredo, velitel pevnosti a městská honorace. Na rozdíl od Collegia musica byly tyto akademie organizovány měšťanstvem.

Místem konání koncertů umělecké hudby se stávaly koncem 18. století také lepší kavárny a hostince. Víme o tom ze sporu čtyř dómských hudebníků v Olomouci roku 1791 s městskými šumaři. Šumaři si stěžovali, že jim dómští hudebníci narušují jejich živnost tím, že hrají taneční hudbu v nejvýnosnějších veřejných šencích. Hostinští, kteří se postavili na stranu dómských hudebníků, prohlásili mimo jiné, že šumaři nestačí na hru symfonií, kvartet a operních kusů, které jejich hosté požadují. Z této události je současně patrné, že i měšťané chápali umělecky náročnější hudbu jako zvukovou kulisu k jídlu a pití.

Koncertní podniky byly občas pořádány k počtě vysoce postavených osob i v jiných městech, jako např. roku 1800 ve Znojmě na počest arcivévodvy Karla. Šlo o oslavnou kantátu premonstráta

Cajetana Freudenthalera z Gerasu, kterou řídil ředitel kůru od sv. Mikuláše ve Znojmě Dominik Třeštík. Podobné akce však byly jednorázové a byly zárodkem budoucího koncertního života.

Po celé 17. a 18. století byly tištěné hudebniny drahé a proto i nadále přetrvávala praxe ručního opisování not. Hudební tisky z Vídně, Norimberka, Amsterdamu, Paříže, Augsburgu vlastnila většinou jen šlechta. Velmi důležité byly pro nás opisy, zhotovované ve vídeňských opisovačských dílnách Laurenze Lausche, Johanna Schmutzera a Radnitzkeho, které nalézáme ve sbírce kardinála Colloreda. Existoval však i veřejný obchod s hudebninami a hudební literaturou. O jeho existenci svědčí tištěný, zřejmě nabídkový katalog olomouckého knihkupce Melchiora Heinricha Windhauera z roku 1757. Windhauer nabízel nejen komorní, symfonické a duchovní skladby, ale též díla teoretická. Ceny not a knih se pohybovaly mezi 30 krejcary až jedním zlatým za kus, přičemž běžná denní mzda řemeslníka kolísala podle kvalifikace mezi 12–30 krejcary.

Víme, že hudebníci dávali přednost nové, současné tvorbě, proto překvapuje, že Windhauer nabízel díla stará padesát i sto let, o která stěží mohl mít někdo zájem. Nejvíce tisků pocházelo z doby mezi léty 1650–1700. Mezi skladateli jsou jména jako Heinrich Ignaz Franz Biber, Johann Sigismund Cousser, Johann Caspar Ferdinand Fischer, Johann Kaspar Kerll, Johann Krieger, Georg Muffat, Johann Jacob Walther. Se skladbami těchto autorů se v žádné dochované hudební sbírce na Moravě nesetkáme. Nejvíce tisků pocházelo z Augsburgu, Norimberka a Ulmu. Z tisků vydaných v Čechách měl Windhauer na skladě jen *Conclave* Mauritia Vogta (Praha 1719), zatím co *Vocalis decalogus* olomouckého varhaníka Einwalda (Hradec Králové 1720) neznal. Z teoretických spisů měl na skladě dokonce tabulaturu Jakoba Paixe z roku 1583, kterou by si v 18. století koupil snad jen nějaký bibliofil. Pro věžní hudebníky však měl k dispozici 40 věžních sonát Johanna Pezelia z roku 1670. Je těžké učinit si představu, pro koho byl Windhauerův katalog určen, když byl v době svého vydání tak neaktuální.

V 17. a 18. století se v moravských městech rozvinulo také hudební nástrojářství. Poněvadž

do nově stavěných kostelů bylo zapotřebí varhan, vyrostly v druhé polovině 17. století varhanářské dílny v Brně, Olomouci, Znojmě, Opavě a Andělské Hoře. Nejvýznamnější dílny byly v Brně a v jejich čele stáli mistři Jan David Sieber (zemř. 1723), který přišel do Brna 1701 z Prahy, jeho žák Anton Richter (1688–1765) z Lince a Jan Výmola (1722–1805) z Ptení.

Jan David Sieber se řadí mezi vynikající osobnosti středoevropského varhanářství. V Brně se v krátké době tak proslavil, že byl pověřen stavbou varhan v kostele sv. Michala ve Vídni. Popud k tomu vzešel z bratrstva rodáků z Moravy *Mährische Landgenossenschaft*, které při kostele sv. Michala každoročně okázale slavilo svátek sv. Cyrila a Metoděje. Také ředitel kůru v té době pocházel z Moravy. Jmenoval se Johann Michael Spazierer (1680–1729), původním jménem Hans Michl Prochaska a narodil se v Dolních Kounicích. Údajně sehrála v této zakázce určitou roli snaha moravských rodáků odškodnit Siebera za to, že byl odmítnut v konkurzu na stavbu varhan u sv. Štěpána. Sieber dokončil varhany u sv. Michala roku 1714. Měly na třech manuálech a v pedálu 40 rejstříků a předčily originalitou technického řešení i kvalitou varhany u sv. Štěpána. Po restaurování roku 1987 Jürgenem Ahrendem patří k nejvýznamnějším historickým varhanám v Rakousku.

Znojemští varhanáři působili jak na moravské tak na dolnorakouské straně, kde se od nich do dnes dochovalo mnoho varhan. Pro moravské varhanářství byly důležité také varhanářské dílny v Králíkách, které již ležely v Čechách. Největší varhany na Moravě postavil roku 1745 v kostele sv. Mořice v Olomouci Michael Engler z Vratislavi. Měly tehdy na třech manuálech a v pedálu 41 rejstříků a řadu technických zvláštností. Jejich cena dosáhla pohádkové sumy 18 902 zl. Probošt František Řehoř Giannini (1693–1758), který varhany objednal, tuto sumu nikdy nedokázal splatit, což přivedlo Michaela Englera na mizinu.

Výroba ostatních nástrojů kvantitou, a zčásti ani kvalitou nedosáhla úrovně varhanářství. Nejlepší smyčcové nástroje, trumpety, lesní rohy a dřevěné dechové nástroje se dlouho dovážely

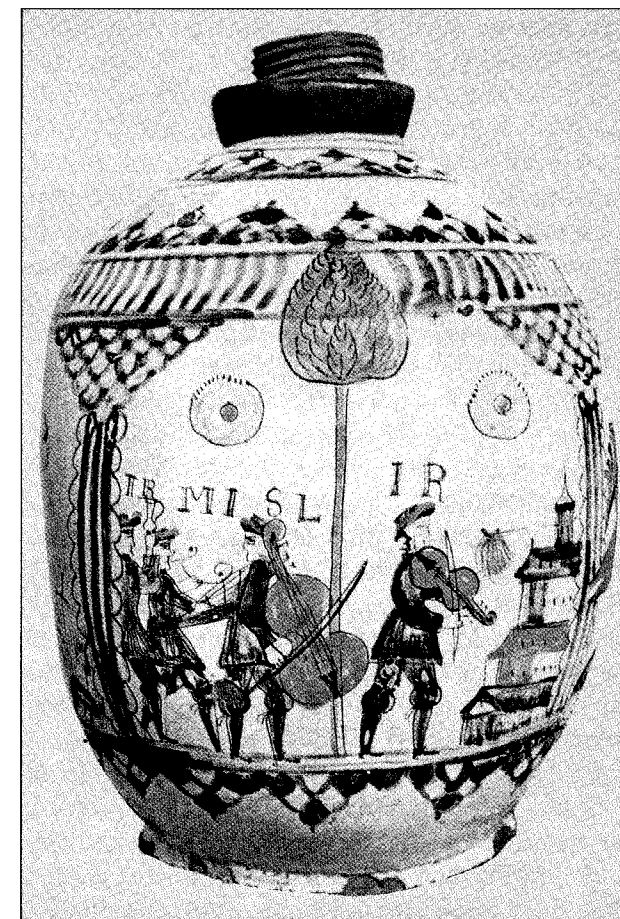
hlavně z Vídně a z Tyrolska. Trombóny a trumpety byly v 17. století importovány hlavně z Norimberka, dřevěné dechové nástroje též z Drážďan a Vratislavi. Houslařské a loutnařské dílny vyrostly během 18. století hlavně v Brně a v Olomouci. K nejlepším brněnským houslařům patřili Johann Joseph Hentschl (1709–1798), Sebastian I. Wutzelhofer (nar. 1730 v Bavorsku, zemř. koncem roku 1770 v Brně) a jeho stejnojmenný syn (1754–1825), který se vyučil u J. J. Hentschla. Ke kvalitním houslařům patřili Wildové, kteří se přistěhovali do Brna v šedesátých letech z Markneukirchenu. V Olomouci byl dobrým houslařem Johann Strobl (1700–1753), ale vysoce uznávaným mistrem se stal až Martin Brunner (1724–1801).

Druhá polovina 18. století byla též bohatá na technické vynálezy, jakým byl již zmíněný hudební nástroj Prokopa Diviše. Obdivovanou kuriózou se stala skleněná harmonika, vynalezená roku 1761 v Anglii Benjaminem Franklinem. Hráč se při hře dotýkal navlhčenými prsty otáčejících se skleněných pohárů různé velikosti a tedy i tónové výšky. Také dvě osobnosti z Moravy se pokusily Franklinovu harmoniku zdokonalit. Byl to jednak jezuita a astronom Christian Mayer (1719–1783) z Modřic, který působil v Mannheimu, jednak profesor matematiky na lyceu v Olomouci František Konrád Bartl (1750–1813). Bartl nástroj zdokonalil po stránce kvality a síly tónu a současně vynalezl klávesový ovládací systém, který usnadňoval hru. Dva exempláře Bartlovy harmoniky odkoupil dokonce Josef II. pro svůj umělecký kabinet. Bartl svůj systém publikoval tiskem ve dvou pojednáních (Olomouc 1796, Brno 1798).

Skrovné prvky měšťanské hudební aktivity, které jsme našli v 16. století, se během 17., a hlavně v druhé polovině 18. století velmi rozrostly. Výrazně stoupl společenský a umělecký význam věžních hudebníků, z nichž se postupně stávali ředitelé městské hudby. Od poloviny 18. století vstoupila do kultury měšťanstva opera, singšpíl a balet a začal klesat hudební význam aristokracie. Avšak až do josefinských církevních reforem nestačilo divadlo ani věžní hudba konkurovat hudbě chrámové.

3.7 Hudba venkovského lidu

V době vyhrocených stavovských rozdílů, jakou bylo 17. a 18. století, existovaly nápadné rozdíly mezi kulturními projevy jednotlivých stavů. Od hudby šlechty a měšťanstva se radikálně odlišovala hudba venkovského lidu, ať už šlo o lidi poddané nebo svobodné. Hudba této společenské vrstvy je běžně a ne zcela přesně nazývána hudbou lidovou. Zprávy o ní pocházejí jen od vzdělaných hudebníků, kteří působili ve službách šlechty nebo duchovních řádů. Tito hudebníci hleděli na venkovany s pohrdáním a často si je brali za terč svých vtipů. Přes zkreslení, způsobené postojem sociální a intelektuální nadřazenosti, jsou jejich informace velmi cenné, protože představují jediné doklady, které o hudbě moravského venkova máme.



45 Taneční kapela v Mikulově v 17. století: housle, malá basa, cimbál. Muzeum Vyškovska, N 1524.

Nejstarší české světské písně byly objeveny v nekatolických zpěvnících 16. století. Nejvíce se jich našlo v kancionálech Jednoty bratrské a v luteránských zpěvnících Kunvaldského, Závorky a Silvána. Vydavatelé kancionálů totiž u některých písní uvedli první slova textu světské písně, ze které melodii převzali. Na Moravě si těchto odkazů všiml již roku 1819 Josef Heřman Agapit Gallaš. Podrobně se jimi zabýval až roku 1892 Otakar Hostinský. Dodnes našli historici v kancionálech kolem 80 melodií českých světských písní ze 16. století. Určit, které z nich jsou lidové v tradičním smyslu slova a které patřily k všeobecně rozšířeným popěvkům své doby, je obtížné. Stejně nesnadné je stanovit, která z těchto písní vznikla na Moravě, která v Čechách nebo na Slovensku. Z Moravy určitě pochází píseň *Byl jest v Kunštátě* a na Moravě se zpívaly písně, vztahující se k historickým událostem v Uhrách jako: *Muránský zámek*, *O krále Ludvíka porážce* (1526), *O králi Matyášovi*, protože Morava byla v té době úzce svázána s osudy Uher. Zda šlo o lidové písně, vzniklé na Moravě, nebo o historické písně, rozšířené na území, kde se hovořilo česky, se asi nikdy nedovíme. Píseň *Pán Bůh jest síla* má ve Šteyerově kancionálu, která se zpívala na melodii písně *V tom Uherském Brodě* dokazuje, že i katolíci čerpali nápěvy ze světských lidových písní. Za nejstarší původní záznam moravské lidové písně považuje Jan Trojan ukolébavku *Špi, mé milé poupě* z Informatoria školy mateřské Jana Amose Komenského z roku 1629.

Nejstarším osobitým projevem světské lidové hudby na Moravě byla hanácká hudba. Hanáci se odedávna lišili od ostatního obyvatelstva Moravy vlastním, originálním, až málo srozumitelným dialektem. Již Jan Blahoslav si všiml, že hanáčtina zní lidem jiných nářečních oblastí nezvykle a do jisté míry komicky. K tomu pak přistupovaly svérázné zvyky a povahové rysy Hanáků, kterých si všimali i cizinci, cestující z Vídně přes Moravu do Slezska nebo do Polska. Německý historik August Ludwig Schlözer charakterizoval roku 1782 povahu hanáků slovy: *líní, pomalí, vážní, přemýšliví, tvrdošíjní, hrdí na svá práva a střežící odkaz svých předků*. Slavnosti bohatých sedláků na Hané upoutávaly pozornost cizinců bohatými

kroji, neobvyklými tanci a hudbou již v polovině 17. století. Díky tomu vstoupila hanácká hudba do mezinárodního hudebního povědomí jako třetí východoevropské exotikum vedle hudby polské a maďarské. Hanácká hudba se tak stala do jisté míry prvním reprezentantem české lidové hudby na evropském hudebním fóru.

Nejstarším známým dokladem hanáckého tance je věta *Villana Hanatica* v anonymní suítě z doby kolem roku 1673 v kroměřížském hudebním archivu. Poznámka u varianty stejné melodie v guberniální sbírce z roku 1819, že jde o tanec starý sto let, naznačuje, že *Villana Hanatica* má opravdu lidový původ. Rytmus *Villany* je shodný s hanáckým tancem *cófavá*, který se podobá lašskému tanci *starodávnému* a polskému *chodziónému*. Pro choreografii *cófavé* byly typické tři kroky vpřed a dva kroky vzad. Všeobecnou známost hanácké hudby v 17. století dokazuje i název *Hanackischer Ehrentanz* jedné z variací v suítě *Il Rossignolo* císařského varhaníka Alessandra Pogliettiho z roku 1677. Poglietti vlastnil dům ve Vyškově a statek s polnostmi v Dědicích, ale Moravu asi nikdy nenavštívil a hanácké tance znal spíše jen z doslechu. Zmíněná variace nemá s hanáckou hudbou nic společného, ale potvrzuje, že hanácká hudba byla v sedmdesátých letech 17. století pojmem, který byl kruhům vídeňského dvora dobře znám. Hanáckou větu najdeme ještě roku 1748 v suítě Gregora Josepha Wenera, Haydnova předchůdce na dvoře knížete Esterházyho.

Od sklonku 17. století se hanácká hudba stala atrakcí pro návštěvníky premonstrátského kláštera Hradisko. Klášter ležel v srdci Hané a proto není divu, že nejen někteří alumni ale i někteří řeholníci dobře znali hanácký dialekt a hanácké zvyky. Představení kláštera nejednou nařídili hudebním alumnům, aby vzácným návštěvám předvedli hanácké písně a tance. Po prvé tomu bylo roku 1693, když do kláštera zavítal slavný vídeňský skladatel Johann Michael Zacher. Podle slov kronikáře zapůsobily kroky hanáckého tance na Zachera zcela nezvyklým, exotickým dojmem. Domníváme se, že důvodem byly právě ony dva kroky vzad, typické pro hanáckou *cófavou*. *Saltus hanaticus* sklídl pochvalu hostů i v roce 1718

a znovu roku 1736, když alumni zazpívali při koledě i jakési hanácké písně. V lednu 1747 byla na Hradisku provedena „zpívaná valašská nebo hanácká pastorální hra“. Představení kláštera trpěli novicům dokonce starodávný barbarský zvyk stínání berana a v klášteře se pekly pravé hanácké buchty. P. Dionysius Straus, kterého opat poslal do Říma, aby se zdokonalil v malířství, nostalgicky vzpomínal na *buchtae hanaticae*.

S hanáckým tancem jsme se kupodivu setkali na počátku 18. století i severně od Hané v zámku Velké Losiny za hraběte Jana Jáchyma z Žerotína. Hrabě si roku 1711 při večerní zábavě poručil hanácké tance a roku 1706 je v Třemešku dokonce sám se svými hosty tančil. Pro pobavení Marie Terezie v Holiči roku 1747 dal císař obléci Hanáky a Hanačky do šlechtických oděvů a představil je císařovně jako delegaci z Brna. Když se vše prozradilo, převlečení sedláci obtančili již hanáckým způsobem tabuli, u které panstvo hodovalo. Následující den uctil vznešené hosty v Miloticích hrabě Serény výborným jídlem a tancem hanáckých sedláků. Také hrabě Kounic dal předvést Marii Terezii hanácké tance jako kuriozitu při její návštěvě Slavkova roku 1755. Jednou je před císařovnou tančilo 12 slavnostně oděných párů, po druhé jen několik bídně oblečených, bosých sedláků a selek v deštěm promáčených hadrech za doprovodu dud. V roce 1766 byl císař dokonce přítomen hanácké svatbě v Trautmannsdorfu(!). A v roce 1772 se v Jevíčku dámy a zámecký personál převlékli za Hanáky, aby před večerním bálem předvedli hanáckou svatbu. Hanáci ukázali své tance i roku 1791 císaři Leopoldovi II. v Brně, kam moravská šlechta pozvala lidové tanečníky z různých částí Moravy i s jejich kapelami.

I když tance trojdobého metra typu hanácké *cófavé* a lašského starodávného byly pro Moravu asi nejtypičtější, existovaly na Hané i tance v sudém metru. Nejstaršími příklady z poslední čtvrtiny 17. století jsou věty *Hanak* pro trompetu v kroměřížském archivu a *Aria hannaco* v lobkovickém archivu. Za zmínku stojí *saltus rusticus* z devadesátých let 17. století od Kristiána Hirschmentzla, podobající se tanci starodávný. Řada tanců typu *cófavé* i tanců sudodobých s lidovými názvy se dochovala ve dvou klavichordových

sbornících z počátku 18. století, z nichž jeden pochází z Kvasic. Ačkoliv badatelé vesměs předpokládají jejich hanácký původ, názvy tanců jako *Navářila buchty studenou vodou*, *Šla panenka smutně*, *Nebudu k vám chodívávat*, *V Prostějově na jarmarce*, *Pod děvečko*, *pod tancovat*, *Francěk dlouhej z Oplocan* a další, nenesou kupodivu stopy hanáckého dialektu.

V Evropě proslavily hanáckou hudbu nejvíce výroky skladatele Georga Philippa Telemanna. Telemann, který strávil léta 1705–1708 na dvoře hraběte Promnitzte v Žarech, Pszczyně a Krakově, později vzpomínal, že zde *poznal polskou a hanáckou hudbu v její opravdové, barbarské kráse*. Podněty, které načerpal z hudby tamních goralů, ho inspirovaly po celý život. Instrumentální věty označené jako hanácké však nacházíme nejen v Telemannově díle, ale i v řadě anonymních pramenů z 18. století v Německu, Polsku, Maďarsku, Slovensku a Švédsku. Po rozboru hanatik dospěl Klaus-Peter Koch k názoru, že pojem hanácký u Telemanna a v ostatních pramenech mimo Moravu nesouvisí přímo s hudbou na Hané, ale spíše s hudbou Valachů v Karpatech. Tomu by nasvědčovala také *Pastorella Hanatica* z poloviny 18. století od Tomáše Norberta Koutníka, která je složena na text ve valašském dialektu a vyznačuje se i v melodii valašskými rysy. Koutník, který strávil většinu života v Chvocti, mohl poznat hudbu Valachů při studiích u piaristů v Kroměříži.

Proč byla hudba Valachů a polských goralů někdy označována jako hanácká, ač neměla k Moravě přímý vztah, zůstává záhadou. Nejasným pojmem byla ještě v roce 1782 pro německého hudebního teoretika Johanna Friedricha Reicharda, který charakterizoval tanec *Hanakis* jako tanec velmi živého, až divokého pohybu, který měl některé kroky společné s polonézou. Reichardt usoudil, že pokud tento tanec vznikl mimo Polsko, nemohlo to být nikde jinde než mezi Hanáky, kteří obývají část Moravy.

Širší výklad slova hanácký mimo Moravu však nevyklučuje existenci vlastní hanácké hudby na Moravě, ale jen poněkud komplikuje její původ. Je totiž zřejmé, že se na vzniku hanácké hudby podílela i oblast slezská, polská a valašská.



46 Běžné obsazení taneční kapely v 18. století: dvě housle a malá basa (basetla). Detail ze střeleckého terče z roku 1732. Muzeum Vyškovska.

Ostatně kulturní styky Moravy se Slezskem a Polskem byly v 17. století velmi intenzivní.

V letech 1747–1751 byly v klášteře Hradisko provedeny dokonce hanácké zpěvohry. Texty k nim skládal velehradský cisterciák Alanus, vlastním jménem Ignác Plumlovský (1703–1759). První z nich má název *Pargamotéka, to je: Smlóva hanácká stranevá králové cere, veobrazená skrz štere podmistre, jakobe ministre k šterem koronám veslany*. Tato opera byla předvedena v hanáčtině dokonce Marii Terezií a Františku Lotrinskému při jejich návštěvě Hradiska 18. června 1748. Mezi oba akty opery byl jako intermezzo vložen opět hanácký tanec. Opera měla demonstrovat oddanost Hanáků císařovně a jejich odhodlání bojovat proti Bedřichovi II., odmítajícímu uznat *pargamotéku* (=pragmatickou sankci). Druhým známým dílem Alana je *Gront a puvod plesáni hanáckýho*, složená roku 1751 k oslavám šestistého příchodu premonstrátů na Hradisko. Třetím dílem Plum-

lovského je opera *Kterak Landebork od Prahe z Královstvi českého ani nepškna, lotr, zbohem hébal*, která reagovala na vojenskou a politickou situaci v průběhu sedmileté války roku 1757.

Hanácké opery byly miniaturní zpěvohry, složené z recitativů, arios a prostoučkových árií na texty v hanáckém dialektu. Jazyk hanáckých oper karikuje s vlídným humorem lidové postavy, je jadrný až obhroublý. Hudba k těmto hříčkám se dochovala neúplně v různých pramenech až z počátku 19. století, a její autor nebyl dosud identifikován. Dochovaná hudba je velmi jednoduchá až primitivní, ale silně prostoupená rysy lidové hanácké hudby.

Zájem mnichů na Hradisku o humorné zpěvohry v hanáckém dialektu neochabl ani později. Ještě před zrušením kláštera v době kolem roku 1783 složil převor premonstrátů na Sv. Kopečku Josef Mauritius Bulín (1758–1785) text k operetkám *Maréna a Kedrota* a *Jora a Manda*. Hudba byla dílem Josefa Pekárka (1758–1820), učitele na německé škole v nedalekém Hněvotíně. Obsah těchto hudebních hříček se netýkal politických událostí, ale měl povahu žertovných intermezz. V prvním případě pojednával o dvou vdavekchtivých dívkách, v druhém případě o hádce mileneckého páru. Autor textu se tentokrát nevyhýbal ani silným vulgarismům. Pekárkova hudba, tak jak ji známe, je sice primitivnější než hudba hanáckých oper z padesátých let, ale oplývá hanakismy a moravismy, jako jsou tzv. moravská modulace (*mollezza dura*), kolísání 6. a 7. stupně a rytmus cófavé. Z toho je patrné, že Pekárek lidovou hanáckou hudbu dobře znal. Některé árie z Pekárkových oper zlidověly. Nejznámější je arie Jory *Doneste mě sem vojansky mondore*, kterou zapsal ještě o sto let později František Bartoš jako lidovou píseň.

Lidové zpěvohry nebyly jen specialitou kláštera Hradiska. O jejich uvádění máme zprávy také od piaristů v Kroměříži. Roku 1786 tu byla uvedena hudební hříčka *Vojenské cvičení Chorvatů* a roku 1787 opera ze života Hanáků *De Hannacorum robotis*, snad od Tomáše Norberta Koutníka, jehož syn Erasmus byl regentem kroměřížského hudebního semináře. S hanáckými zpěvohrami se setkáváme na sklonku 18. století i na Brněn-

sku, v Třebíči, na Kravařsku, ale také v Čechách, dokonce v Praze. Autory hudby byli vesměs učitelé a profesionální hudebníci. V Čechách např. Jan Antoš, Karel Loos a Jan Tuček, na Moravě varhaník v Pyšeli Václav Jirí Dusík (1751–1812), strýc slavného klavíristy Jana Ladislava Dusíka, autor *Písně o císaři Josefovi II.* a kantor Josef Schreier (nar. 1718 v Dřevohosticích), autor zpěvoher *Veritas exulans* a *Aurea libertas*. O něco méně než hanatika vyskytují se v evropském hudebním materiálu také valachika. Ta však nemusí souviset s moravskými Valachy, ale s Valachy vůbec. Po tom, co Karel Vetterl prokázal, že píseň *Pacholkové na hory* nemá nic společného s povstáním Valachů na Hukvaldech, patří k nejstarším památkám valašské hudby píseň *Pásli kozy Walaši v Romanovym salaši*, vztahující se k povstání Valachů roku 1642. Její text pochází asi od kvardiána olomouckých minoritů Pavla Žačkoviče, ale nápěv je převzat z lidové hudby. S valašskými tanci se setkáváme také ve školních melodramatech. První známý případ je doložen v brněnské jezuitské koleji roku 1675. U valachik je obtížnější rozpoznat, co pochází od moravských Valachů a co je obecným rysem valašské hudby.

Chápeme-li valašskou hudbu v širším smyslu jako hudbu všech pastevců bez ohledu na to, zda žili v horách nebo v rovinách, dojdeme k poněkud jiným závěrům, než když ji budeme připisovat tradičně jen Valachům v horách. Většina pastorel obsahuje lidové prvky, které bez ohledu na to, kde pastorela vznikla, prozrazují vliv valašské hudby. Vliv lidové hudby je patrný v napodobení tehdy všeobecně rozšířeného lidového nástroje dud, v hudeckém zdobení instrumentální melodie a ve vedení hlasů v paralelních oktávách. Za valašský vliv lze považovat užití zvýšeného čtvrtého stupně durové stupnice, tzv. lydické kvarty, a rozložených durových akordů, na způsob hry na pastýřskou trubu. Pastýřská truba byl dřevěný signální nástroj pastýřů, zvukově připomínající trompetu, který byl schopen vyloudit rozložený durový akord, nejčastěji ve tvaru sextakordu. Pastýřská truba byla lidem 17. a 18. století důvěrně známá, protože nejen dobytek, ale i ovce se pěstovaly i v rovinách. Velká stáda ovcí se pásla

např. na Vyškovsku a olomoučtí jezuité měli velký ovčín v Čejkovicích. O jeho velikosti si můžeme učinit představu z toho, že v zimě 1639–1640 v něm v důsledku moru a podchlazení uhynulo na 1500 ovcí.

S Valachy z hor přicházeli do přímého styku lidé v Uherském Hradišti, Kroměříži, Hranicích i Olomouci. Proto nepřekvapuje, že znalost valašské hudby si mohl přinést již z domova františkán Jiří Zrunek (1736–1789), kterého si vzhledem k jeho působení na Slovensku a v Maďarsku přisvojuje slovenská hudba. Zrunek se narodil ve Vnorovech jako syn tamního kantora a studoval v Kroměříži a v Uherském Hradišti. Také Edmund Pascha (1714–1772), kterému bylo donedávna mylně přisuzováno autorství slovenské vánoční mše s četnými naturalistickými idiomy lidové hudby, pocházel z Kroměříže. Valašskými motivy je proniknuta i *Missa pastoralis boemica* od Josefa Schreiera, který strávil většinu života v Bílovicích u Uherského Hradiště.

Instrumentář lidové hudby se opíral o smyčcové nástroje housle a malou basu, často velmi primitivní, vyráběné podomácku. K takovým výrobcům patřil asi učitel z Oder, o jehož houslích se roku 1690 Pavel Vejvanovský vyjádřil, že by je dobrý houslista stěží vzal do ruky. Podle ikonografických památek patřila do lidového instrumentáře též niněra a dudy, které byly rozšířeny mnohem více, než tušíme. V široké veřejnosti panuje názor, že základ hudecké kapely na Slovácku tvořil cimbál. Je to velký omyl, protože první zpráva o cimbálové muzice na Slovácku pochází z Kyjovska až roku 1799, zatím co Strážnicko a Hornácko poznalo cimbál až před první světovou válkou. Do té doby převládaly na Slovácku gajdošské kapely. Tato skutečnost musela silně ovlivnit lidovou píseň, protože harmonické možnosti kapely s cimbálem byly mnohem bohatší než harmonické možnosti kapely, kde vedoucí roli hrál dudák. Jinak tomu bylo kupodivu na Valašsku, kde byl cimbál běžný již v 17. století. První zpráva o něm pochází z roku 1666 ze Vsetína. Poněvadž cimbál patřil od 17. století k standardnímu vybavení židovských tanečních kapel, z nichž jedna je doložena roku 1752 také v Bzenci, je na místě otázka, zda právě židovské

kapely nepřispěly k rozšíření cimbálu mezi křesťanskými hudci i na Slovácku.

Ještě obtížnější je otázka, jak vypadala hudební věta, improvizovaná lidovými hudebníky, kteří neznali noty. Něco nám o ní prozrazují výroky hudebního teoretika Wolfganga Caspara Printze (1641–1717). Printz byl od roku 1665 kantorem a ředitelem hudby hraběte Promnitzze v Žarově, kam roku 1705 přišel i Telemann. Printz rovněž přicházel do styku s hudbou tamních venkovských hudců, ale nikdy ji neoznačil za hanáckou jako Telemann. Vážil si jakžtakž městských pištců, protože byli vyučení, ale venkovskými hudci jakožto samouky pohrdal. Podle Printzova svědectví se hudba venkovských muzikantů hemžila oktávovými a kvintovými paralelami a v improvizaci nečekanými disonancemi, což bylo v očích vzdělaného hudebníka nejhrubším prohřeškem. Printzovo svědectví je pravdivé, protože paralelní oktávy převládaly až do nedávné doby i u hudeckých kapel na Moravě, jejichž členové byli samouci bez odborného hudebního vzdělání.

Domníváme se, že lidoví hudci se snažili napodobit hudbu vyšších společenských vrstev, se kterou občas přicházeli do styku. Z těchto důvodů nebyla ani lidová hudba konzervou, ale živým organismem, reagujícím svým způsobem na změny v hudbě umělé. Jestliže se kostelní píseň přizpů-

sobovala hudebnímu stylu doby, nemohlo tomu být jinak ani u světské hudby lidové. Problém však spočívá v tom, že ze 17. a 18. století nemáme záznamy lidové hudby, které by nám umožnily tento proces sledovat. Stáří nápěvu konkrétní lidové písně a její stylový vývoj se dá vypátrat jen velmi obtížně. V nejlepším případě se daří prokázat, že melodie, zaznamenaná v určité době, je ve skutečnosti mnohem starší. Přesné datování vzniku melodie není bez pomoci obsahového údaje textu možné. Pomocí stylových měřítek, odvozených z hudby umělé, můžeme stanovit dobu vzniku melodie jen přibližně, často jen na století.

Při určování stáří melodií nám mnoho nepomůže ani známá guberniální sbírka z počátku 19. století. Zachycuje totiž dobový repertoár z konce 18. a ze začátku 19. století, v němž je starších vrstev méně, než bychom očekávali. Zdá se, že podobně jako v hudbě umělé docházelo v průběhu staletí i v lidové hudbě ke změně vkusu a k výměně repertoáru. Právě guberniální sbírka ukazuje, jak lidové vrstvy i na venkově ochotně přejímaly způsob hudebního myšlení nebo celé skladby vyšších společenských vrstev své doby. Vybíraly si přitom bohužel spíše výtvoři nižší estetické kvality. Starší, byť třeba původnější a umělecky hodnotnější složky repertoáru byly opuštěny.

4 HUDBA NA MORAVĚ V PRVNÍ POLOVINĚ 19. STOLETÍ

4.1 Konec aristokratické hudební kultury



první polovině 19. století dochází i na Moravě k demokratizaci hudby. Hudební život šlechty se stále více stahuje do soukromého salonu a pozbývá též umělecky na významu. Chránová hudba, která dosud byla hlavním uměleckým druhem hudby, který byl dostupný všem společenským vrstvám, ztrácí až na výjimky (augustiniáni na Starém Brně) dřívější společenský význam a uměleckou úroveň. Vedoucí roli v pěstování hudby přejímá měšťanstvo, které se stává hlavním mecenášem i konzumentem hudby hlavně v Brně, Olomouci a Opavě. Objevují se první veřejné hudební školy. To vše probíhalo na pozadí pomalu a nesměle se probouzejícího národního uvědomění.

Státní bankrot v roce 1811 ožebračil nejen obyčejné lidi, ale citelně postihl i šlechtu. Větší hudební soubory byly v aristokratických domech výjimkou, podmíněnou mimořádným osobním zájmem pána o hudbu. Šlechta omezovala výdaje na hudbu, jak se dalo. Nejdříve redukovala bývalou kapelu na pěti až šestičlennou harmonii, a nakonec se spokojovala jen se salonní hudbou pro klavír a zpěv v úzkém domácím kruhu. Hudebníci už nebyli vybíráni z řad služebnictva a poddaných, ale bývali stále častěji najímáni podle potřeby za honorář, protože to bylo pro šlechtu ekonomicky výhodnější. Za operou a koncertním životem zajížděla šlechta raději do Vídně.

V nových společenských podmínkách byl zánik tradičních šlechtických kapel nezadržitelný. Tento proces se nevyhnul ani kapelám olomouckých arcibiskupů, kteří byli voleni i v 19. století ze šlechtických rodů a u kterých bychom vzhledem k tradici mohli předpokládat určitou setrvač-

nost i v umělecké orientaci. Biskupská kapela v Olomouci, které jsme v předešlých kapitolách věnovali největší pozornost, zanikla po smrti arcibiskupa Antona Theodora Colloreda-Waldsee roku 1811. Colloredo, kterého v posledních dnech života zastihl pád měny, mohl ve svém testametu jen vyslovit lítost nad tím, že nemůže své věrné služebníky odměnit tak, jak si přál. Přes to zajistil svému bývalému kapelníkovi Franzi Götzovi alespoň doživotní rentu.



47 Arcibiskup Rudolf Habsburský jako arcibiskup olomoucký roku 1819. Litografie Kunikeho.



48 Sál arcibiskupské rezidence v Olomouci, kde se v polovině 19. století konaly koncerty. Foto J. Sehnal.

Colloredův nástupce Maria Tadeáš Trautmannsdorf (1811–1819) se spokojil s harmonií, kterou si přivedl ze své dřívější rezidence v Chrastu u Chrudimi, když byl biskupem královéhradeckým. Harmonii řídil komorník a skladatel Václav Havel (nar. kolem 1778 v Praze, zemř. po 1826), který snad hrál na lesní roh. Trautmannsdorfova harmonie měla na repertoáru asi 222 skladeb, které se dochovaly v kroměřížském archivu. Polovinu z nich tvoří původní kompozice pro harmonii od Josepha Haydna, Františka Vincence Kramáře, Wolfganga Amadea Mozarta, Ignaze Pleyela, Jana Venta, Jana Augusta Vitáska, polovinu úpravy dobových oper a baletů od Cimarosy, Cherubiniho, Mayra, Mozarta, Paëra, Vranického, Weigla. Roku 1819 se stal Trautmannsdorfovým nástupcem jeho dosavadní koadjutor arcivévoda Rudolf Habsbur-

ský (1788–1831), proslulý v hudebních dějinách jako žák a mecenáš Ludwiga van Beethovena.

Arcivévoda byl nejen talentovaný klavírista, ale i skladatel. Po zvolení arcibiskupem mu sice zbývalo málo času na hudbu, ale nadále pokračoval v doplňování své soukromé hudební sbírky. Zaměstnával osm komorních hudebníků, jejichž jmenovitý seznam se dochoval z roku 1825. Šlo zřejmě o osmičlennou harmonii, která byla součástí arcivévodovy gardy, ale o její činnosti a repertoáru není nic známo. Z Trautmannsdorfových hudebníků se v tomto souboru neuplatnil nikdo. Vedoucí Trautmannsdorfovy harmonie Václav Havel zůstal sice v arcivévodových službách, ale jen jako komorník.

Arcivévoda Rudolf odkázal před smrtí svou vzácnou hudební sbírku vídeňské společnosti

Gesellschaft der Musikfreunde, jejímž byl zakládajícím členem. Sbirka byla odvezena roku 1831 do Vídně, ale v Kroměříži zůstalo patrně nedopatřením její torzo, obsahující mimo jiné arcivévodovy vlastní skladby a skici, některé opravované Beethovenovou rukou. Jde převážně o skladby pro klavír, housle a pro tehdy módní nástroje čakan a klarinet. I když je na Rudolfových skladbách patrný silný vliv Beethovena, jsou profesionálně vyspělé a umělecky hodnotné. Přibližně roku 1823, již jako arcibiskup, zkomponoval arcivévoda variace pro basetový roh a klavír dokonce na českou píseň *To jsou koně*.

Roku 1809 se arcivévoda Rudolf spolu s knížaty Ferdinandem Kinským a Josefem Lobkovicem zavázali vyplácet Beethovenovi doživotní rentu ve výši 4 000 zl. ročně. Po státním bankrotu 1811 a po nenadálé smrti knížete Kinského však svůj slib plnil jen arcivévoda, který vyplácel svůj podíl 1 500 zl. Beethovenovi až do jeho smrti. Beethoven zůstal s arcivévodou v srdečném písemném styku i po jeho zvolení arcibiskupem, ale v Kroměříži a v Olomouci ho kupodivu nenavštívil. Přes propastný rozdíl ve společenském postavení zůstal vzájemný vztah žáka k jeho učiteli vše přátelský. Na hudební novoroční přání Beethovenovo roku 1820 odpověděl arcivévoda stejně srdečnou zhudebněnou zdravicí na slova: *Lieber Beethoven, ich danke für Ihre Wünsche zum neuen Jahre und nehmen Sie auch meine mit Nachsicht an*, (Milý Beethovene, děkuji za Vaše blahopřání k Novému roku a přijměte se shovívavostí také moje) neboť si byl vědom nedostatků své narychlo sepsané kompozice.

Beethoven věnoval svému příznivci řadu skladeb, z nichž nejslavnější je *Missa solemnis* op. 123. Mše byla zamýšlena pro arcivévodovu intronizaci v olomoucké katedrále 9. března 1820, ale protože ji Beethoven nestačil včas dokončit, byla při obřadu provedena mše B-dur od Johanna Nepomuka Hummela, *Te Deum* a *Ecce sacerdos* od Josepha Preindla, a nějaké offertorium od Josepha Haydna. Provedení řídil prý mistrně varhaník katedrály Josef Červenka (nar. 1787), protože dosavadní kapelník František Ostrý týden před intronizací zemřel. Červenkův výkon byl vysoce oceňován, protože hudebníci byli natěsnáni na

dvou protilehlých emporách na pilířích triumfálního oblouku a mnozí na dirigenta ani neviděli. Podle Christiana d'Elverta bylo účinkujících celkem 84, z toho 54 instrumentalistů.

Beethoven dokončil svoji mši až roku 1823. Arcivévoda dílo zřejmě nikdy neslyšel a pro tehdejší olomoucké hudebníky bylo asi příliš obtížné. První liturgické provedení *Missy solemnis* se uskutečnilo až roku 1830 ve Varnsdorfu. V hudební sbírce sv. Jakuba v Brně však se dochoval krasopisný opis její partitury a hlasů z roku 1824. Přes to, že tehdejší ředitel kůru Leopold Streit některé části vynechal, nacházíme na hlasech poznámky opisovačů „*länger sollte sie sein*“ (= měla by být delší). Z toho lze usuzovat, že alespoň části tohoto díla byly v Brně v roce 1824 provedeny. Z toho, že vokální hlasy byly rozepsány čtyřikrát, houslové party třikrát, si lze učinit přibližnou představu o počtu účinkujících při tomto provedení.

Z doby Rudolfových nástupců Ferdinanda Marie Chotka (1831–1836) a Maximiliána Josefa Somerau-Beeckha (1836–1853) máme o hudbě jen málo zpráv. Podle d'Elverta dal arcibiskup Chotek podnět k řadě hudebních akcí. V sále své olomoucké rezidence pořádal čtyřikrát ročně soukromé oratorní a symfonické koncerty pro šlechtu, důstojnictvo a hodnostáře university. Ve sboru prý účinkovali chovanci jakési pěvecké školy, kterou arcibiskup vydržoval, ochotníci, arcibiskupští trubači a hornisté. Z Chotkovy doby se dochoval inventář hudebnin olomoucké rezidence, ve kterém se vyskytují některé skladby ještě z doby jeho předchůdců. Inventář obsahuje symfonie, ouvertury, mše (též Beethovenovu *Missu solemnis*) a jiné duchovní skladby, oratoria, opery a harmonie v partituře nebo v hlasech. Většina skladeb, zaznamenaných v inventáři, se dochovala v kroměřížském hudebním archivu. Je pravděpodobné, že z těchto not se hrálo na koncertech, o nichž se zmiňuje d'Elvert. Kromě dvou trubačů a dvou hornistů arcibiskup v té době žádné hudebníky nezaměstnával. Je to zjevné i z toho, že po zvolení arcibiskupa Bedřicha Fürstenberga 8. června 1853 nebyl pověřen organizací a řízením slavnostního koncertu nikdo z arcibiskupových zaměstnanců, ale dómský kapelník Dominik

Pilhatsch. Pilhatsch sestavil orchestr ze 66 najatých hudebníků a sbor o neznámém počtu členů. Víme jen, že na koncertě zazněly přehry a koncerty od C. M. Webera, Ch.-A. Bériota, G. Sponťiniho, L. Spohra a L. van Beethovena a že účinkujícím bylo vyplaceno 270 zl.

Raritou v tehdejší střední Evropě byla hudební kapela hraběte Jindřicha Viléma Haugvice (1770–1842) v Náměšti nad Oslavou. Nikde jinde se v té době nesetkáme s tak čilým hudebním provozem v poměrně zapadlém provinčním sídle, jako tomu bylo právě v Náměšti. Hrabě Haugvic prožil mládí ve Vídni, kde se naučil hrát na housle, violoncello, klavír a harfu a kde si oblíbil divadlo, zvláště operu. Na housle ho učil člen kvarteta Josefa II. Franz Kreibich (1728–1797), na violoncello (kolem roku 1803) Antonín Kraft (1749–1820). Hudební vkus hraběte nepochybně formovaly také koncerty historické hudby, které pořádal od poloviny osmdesátých let Van Swieten v Dvorní knihovně ve Vídni. Zájem hraběte o hudbu sdílela i jeho žena Žofie, výborná harfenistka a klavíristka. Hraběnka Žofie byla kalvínkou a pro názorové neshody se roku 1802 s manželem rozešla. Ani tato událost ani státní bankrot v roce 1811 však Haugvicovo nadšení pro hudbu neoslabil.

V roce 1800 se hrabě rozhodl vybudovat v náměšťském zámku divadlo, kde by mohl provádět opery a oratoria. Tuto nákladnou zábavu si mohl dovolit díky prosperující textilní továrně, kterou roku 1795 založil v budově zrušeného kapucínského kláštera. Výdaje na hudbu na náměšťském zámku, které v roce 1797 činily 493 zl. ročně, vzrostly v letech 1805–1825, kdy byl operní provoz nejintenzivnější, na 6 000–8 000 zl. ročně. Podle d'Elverta byl Haugvicův orchestr obsazen 63 hráči a sbor 24 zpěváky. Podle účetních knih však mohl mít orchestr jen 30–40 hráčů, což lépe odpovídá počtu dochovaných rozepsaných partů. Soprán byl obsazován většinou deseti chlapeckými hlasy, ostatní hlasy každý po pěti zpěvácích. Nešlo již o tradiční služebnickou kapelu. Účinkovali v ní za honorář především učitelé a jejich pomocníci z Náměště a širokého okolí (z Březníku, Dukovan, Heřmanova, Jinošova, Koněšína, Kralic, Křoví, Lukovan, Mohelna, Osové Bitýšky,

Popovic, Přibyslavic, Pyšelu, Radošova, Rosic, Rudy, Tasova, Třebíče, Velké Bíteše, Veverských Knínic, Zbraslavi) a někteří zámeční úředníci.

V době největšího rozkvětu náměšťské kapely prý se hrálo dvakrát až třikrát týdně, později jen o nedělích a svátcích večer. V letních měsících se konaly koncerty pod širým nebem v nedalekém loveckém zámečku v Šumvaldu. Za zámečkem byl postaven Apolonův chrám půlkruhového půdorysu, na jehož vnějším obvodu seděl orchestr a před ním stáli zpěváci. Obecenstvo sedělo v kruhovém amfiteátru o průměru 30 m, vzdáleném od Apolonova chrámu asi 20 m. Očitý svědek Řehoř Wolný líčí dojem z hudby při večerním osvětlení jako nepopsatelně krásný a kouzelný. Uvážíme-li, že tak rozvinutý operní a koncertní provoz se odehrával v obci, která měla kolem 1 400 obyvatel, a že vstup na koncerty i na opery byl volný, šlo o opravdový zázrak.

Jako dirigenti se v Náměšti postupně vystřídali Gottfried Rieger (1804–1808), Josef Novotný (1809–1820) a Jan Šandera (1820–1842). Je zajímavé, že jak Rieger, tak Novotný prý se s hrabětem rozešli ve zlém. Při tom hrabě platil svým zvláště nadaným instrumentalistům a zpěvákům hodiny u předních vídeňských hudebníků a vstupné do vídeňských divadel. Díky tomu mohli tito zpěváci a instrumentalisté pak vyučovat další hudebníky v Náměšti.

Mimořádně pozoruhodný byl repertoár kapely. Zatímco ve Vídni i v Brně v té době triumfovaly singšpíly a opery od Wenzela Müllera, Ferdinanda Kauera a Gioacchina Rossiniho, hrabě Haugvic dával přednost zcela odlišné hudbě. Miloval opery Christopa Willibalda Glucka, ve kterých spatřoval *ztělesnění nejvznešenější síly rozumu*, Antonia Salieriho *důstojného žáka Gluckova* a konečně *vždy velkého, nedostižného* Johanna Gottlieba Naumanna, od jehož vdovy odkoupil roku 1802 část skladatelovy pozůstalosti. Kolem roku 1820 si předplatil Arnoldovo souborné vydání díla *nesmrtelného, posvátného* Georga Friedricha Händela, kterého stavěl na roveň Gluckovi a Naumannovi.

Důvěrné přátelství ho poutalo se Salierim, u kterého dal hrabě vzdělat ve zpěvu jednu ze svých nejlepších náměšťských sólistek Františku

Biswangerovou, rozenou Přibyslavskou. Salieri věnoval hraběti mezi jiným partituru *Requiem*, které si složil pro svůj vlastní pohřeb. Vedle čtveřice Gluck, Händel, Salieri, Naumann ctil hrabě též Beethovena, Antonia Caldaru, Jiřího Antonína Bendu, Johanna Josepha Fuxe, Floriana Leopolda Gassmanna, od něhož vlastnil autograf 24 symfonií, Carla Heinricha Grauna, Josepha Haydna, Luigiho Cherubiniho, Mozarta. Někteří z těchto autorů, zejména Caldara, Fux, Gluck, Händel byli v dvacátých a třicátých letech 19. století ve střední Evropě opomíjeni nebo téměř zapomenuti. Vedle symfonií, komorních skladeb a harmonií pěstoval zvláště opery, oratoria a kantáty. Protože byl jazykově mimořádně nadán, pořizoval pro své náměšťské inscenace vlastní německé překlady z italského a francouzštiny a pro Naumannovy opery dokonce ze švédštiny. Libreto k operám dával opisovat běžně ve dvaceti kopiích, což asi odpovídalo obvyklému počtu návštěvníků, nebo také tisknout. Na svůj překlad Gluckovy *Ifigenie na Aulidě* z francouzštiny byl hrabě tak hrdý, že jej dal roku 1809 v Brně vytisknout a na svých dalších překladech se podepisoval jen jako *Uebersetzer der Iphigenia in Aulis*.

Hudební idyla v Náměšti skončila náhle smrtí Jindřicha Viléma 19. května 1842. Ten den byli naposledy vysláni poslíčci do vesnic se vzkazem, aby hudebníci již nechodili na zkoušku. Hudební nástroje kapely prý byly rozdány kostelům. Hudební sbírka, čítající na 1 400 děl, však se dochovala a je dnes majetkem oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně. Syn a dědic hraběte Jindřicha Viléma Karel Vilém Haugvic (1797–1874) hrál sice slušně na klavír, harfu a tehdy módní citeru a dokonce primitivně skládal, avšak jeho vkus byl neskonalé nižší než vkus jeho otce. Zajímala ho jen plytká salonní hudba, jodlerské písně, úpravy módních árií a triviálních popěveků.

Žena Jindřicha Viléma Haugvice Žofie, rozená říšská hraběnka Friesová (1769–1835) se po rozvodu usadila roku 1803 na zámku Nový Světlov u Bojkovic. Zde založila orchestr ze sloužících, úředníků, místních učitelů a občanů Bojkovic. Orchestr měl v roce 1810 patnáct a v roce 1844 dokonce jedenatřicet členů. Primáriem a vycho-

vatelem hudebníků byl bojkovický učitel Daniel Zedník (1796–1864). V roce 1844 byl kapelníkem soukeník Jan Jahutka z rozvětvené soukenické rodiny. Byl totožný buď s Janem Jahutkou, zemřelým roku 1847, nebo spíše s jeho jmenovcem, zemřelým 1855. Kromě Jana Jahutky působili totiž v orchestru ve stejné době ještě další čtyři Jahutkové. V roce 1844 byly smyčce obsazeny devíti houslisty, dvěma violisty, jedním cellistou a dvěma basisty. Jinak zde byly všechny ostatní nástroje obsazeny dvěma hráči a fagotisté tu byli dokonce tři.

Koncerty se konávaly zpravidla v neděli v zámku. Jejich tradice se udržela i za vlády Žofiiny dcery Jindřišky (1799–1884), provdané Larisch-Mönnichové. Repertoár nedosahoval zdaleka úrovně repertoáru náměšťského. Převládaly v něm operní přehry a úryvky z oper Belliniho, Donizettiho, Fährbacha, Flotowa, Lindpaintnera, Haydna, Meyerbeera, Mozarta, Rossiniho a Verdiho. Beethoven zde byl již výjimkou, zato se dostal na program Johann Strauss. Skladby Donizettiho a Mazzucata byly opsány roku 1852 přímo v Miláně. Za vlády Jindřišky přistoupily k těmto produkcím lidové taneční výstupy místní mládeže. Po smrti hraběnky Jindřišky roku 1883 koncerty na zámku ustaly a veškerá hudební aktivita přešla do rukou občanů Bojkovic.

Téměř ve stejné době jako v Náměšti došlo k rozvoji hudby také v Telči. Jakýsi hudební soubor zřídil v zámku roku 1804 již hrabě Leopold I. Podstatský Liechtenstein (1763–1813), jehož bratr Adolf byl posledním nositelem titulu hudební hrabě (*Musikgraf*), což byl hodnostář odpovědný za hudbu u vídeňského dvora. Za Leopoldova syna Leopolda II. (zemř. 1848) došlo v zámku dokonce k rozvoji opery. Zasloužil se o to vzdělaný hudebník, Josef Tobiášek (1792–1846), odchovanec litomyšlských piaristů, žák Salieriho a Kiewettera, který se roku 1816 stal vychovatelem hraběcích dětí. Jeho přičiněním zazněly v zámeckém divadle nejen scénické hudby k činohrám a singšpíly, ale dokonce opery od Hérolda, Meyerbeera, Rossiniho a Webera. Kromě šlechty měli do divadla přístup i měšťané za mírné vstupné na dobročinné účely. Poslední představení v Telči se konalo roku 1844.

večircích šlechty a při slavnostních událostech v knížecí rodině. Druhá liechtensteinská harmonie byla definitivně zrušena až 1. 5. 1835.

Na počátku 19. století se harmonie těšila ne-smírné popularitě u všech vrstev obyvatelstva. Vedle již zmíněných olomouckých arcibiskupů a hraběte Haugvice si harmonii udržovala např. hraběnka Marie Wallburga Truchsess-Zeilová (1762–1828) v Kuníně u Nového Jičína. Také moravský zemský advokát Dr. Franz Dietrich měl roku 1808 v Jesenci osmičlennou harmonii. Patrně tureckou kapelu měl v prvních desetiletích 19. století hrabě František Josef Silva-Tarouca v Čechách pod Kosířem, neboť v roce 1807 pro ni zakoupil serpent, malý buben, činely, pikolu a zvonkohru.

Naproti tomu hudební život ve Vranově nad Dyjí po roce 1809 za nového majitele hraběte Stanislava z Mniszku (1774–1846) a jeho ženy Heleny Lubomířské (1783–1876) měl již rysy biedermeierovské idyly. Podobně jako hrabě Haugvic kupovali si Mniszkové abonmá do vídeňských divadel. Doma však pěstovali hru na klavír a tehdy nový nástroj harmonium (nazývaný fysharmonika), komorní hudbu a sólový zpěv s doprovodem klavíru. Hudebniny nakupovali převážně u vídeňských nakladatelů. Šlo o tehdy běžný, umělecky méně závažný repertoár od autorů, jako byli Caraffa, Dreyschock, Horzalka, Chotek, Jelínek, Koželuh, Louska, Pacini, Plachý, Vaňhal, Zingarelli, později též, Glinka, Chopin a Liszt. Na hudbě v zámku se podíleli kromě členů hraběcí rodiny úředníci keramické továrny, zejména její ředitel Josef Doré (1805–1878) s ženou a dcerou a místní hudebníci. Významné postavení mezi nimi zaujímal vranovský kantor Johann Wildschek. Často zde pohostinně vystupovali za honorář hudebníci a komedianti ze Znojma, ale i z Vídně, z Tyrol a z Francie. V letech 1843–1845 vystupoval na zámku tenorista milánského divadla La Scala Giovanni David.

Po vzoru Dietrichsteinů v Mikulově pořádala hraběnka v zámku každoročně na své jmeniny 22. května od roku 1808 až do roku 1848 *růžovou slavnost*. Pro tuto událost vybrala každá z 21 obcí, podléhajících vrchnosti, svobodné děvče, které bylo nejzručnější v domácích pracích. Ráno

vyšla děvčata ve slavnostním průvodu, vedeném knězem, z Vranova na zámek. Zde nejdříve vyslechla kázání v čestném dvoře a slavné Te Deum v zámecké kapli. Poté proběhla volba *Růžové královny*. Královna byla korunována věncem z růží a odměněna 100 zlatými a kompletní výbavou. Následovala hostina pro všechny přítomné, tanec a divadelní představení. Hudbu při slavnosti obstarávali většinou učitelé a jejich pomocníci. Velkolepost růžových slavností naznačují prostředky na ně vynaložené, které dosahovaly ročně až 2 500 zl.

S čistě salonní hudební kulturou, pěstovanou převážně příslušníky rodiny se setkáváme též v Dačicích za vlády svobodných pánů Dalbergů. I zde převažovala hudba pro klavír, malé komorní obsazení nebo písně s doprovodem klavíru salonního charakteru, z velké části od dnes již zcela zapomenutých skladatelů první poloviny 19. století. Je zde též několik tištěných a rukopisných skladeb svobodného pána Johanna Friedricha von Dalberga (1760–1812). Rovněž převážně klavírní hudba byla pěstována na zámku Liechtensteinů v Nových Syrovicích. Salonní hudba je doložena též na zámku v Jemnici. Na hudebních produkcích se tu kromě služebnictva aktivně podílela též hraběnka Terezie Trautmannsdorfová (zemř. 1847) se svými dcerami jako zpěvačkami. Podobně intimní ráz měl hudební život v první polovině 19. století v zámku hrabat Chorynských ve Veselí nad Moravou. I zde byla pěstována hudba pro klavír, tehdy módní kytaru a zpěv s doprovodem těchto nástrojů, výjimečně též smyčcová tria a kvarteta. Repertoár se skládal hlavně z dobových tanců, valčíků, čtverylek, polek, pochodů, oblíbených operních árií a z variací na ně. Po umělecké stránce šlo o plytký repertoár, ve kterém jména jako Beethoven, Dusík, Pleyel byla výjimkou.

Přední osobnosti evropské hudby první třetiny 19. století navštívily Hradec nad Moravicí. Tamní zámek převzali roku 1778 knížata Lichnovští, proslulí svými styky s významnými hudebníky. Za jejich vlády sem dvakrát zavítal sám Ludwig van Beethoven (1806 a 1811), později pak Nicolo Paganini (1828) a Franz Liszt (1841, 1846, 1848). Zatím však se nepodařilo prokázat, že Lichnovští

měli v Hradci nějaký vlastní hudební soubor. V případě jmenovaných umělců šlo o zdvořilostní návštěvy, při nichž došlo určitě i k hudebním vystoupením, které však mělo vždy jen povahu domácího salonního koncertu.

Během první poloviny 19. století slábl přímý vliv šlechty na hudbu. Pěstování hudby u šlechty nabylo spíše soukromý, rodinný ráz bez umělecké závažnosti. Do veřejného hudebního života zasahovali někteří aristokratičtí jedinci buď jen jako aktivní hráči nebo jako příležitostní mecenáši, jako byli v třicátých letech v Brně hrabě Michael Bukůvka a jeho švagr svobodný pán Rudolf Forgatsch. Po polovině 19. století přešel hudební život již zcela do rukou měšťanstva.

4.2 Rozvoj měšťanské hudební kultury

Středem kulturního zájmu měšťanstva se na počátku 19. století stalo divadlo a opera. Slibné počátky opery v 18. století v Brně jsme již popsali. Brno zůstalo i v první polovině 19. století nejvýznamnějším centrem operního dění na Moravě. Hudbu v divadle zdaleka nereprezentovala jen opera, singšpíl, melodrama a balet, ale také příležitostné hudební kusy v činohrách a fraškách. Opera jako nejsložitější umělecký útvar však kladla nejvyšší nároky jak na profesionalitu interpretů, tak na estetickou vyspělost návštěvníků. Divadelní ředitelé museli z ohledu na proměnlivý vkus obecnosti a na ekonomickou situaci divadla nejednou dávat přednost lehčím žánrům, jakými byly komedie a frašky se zpěvy, operety nebo dokonce produkce provazolezců, před vážnou operou, jinak by divadlo zkrachovalo. Také válečné události v letech 1805–1807 a 1809–1810 se na divadelním provozu nepříznivě podepsaly.

Orchestr brněnského divadla byl velmi dobře obsazen již v 18. století. Za kapelnictví Gottfrieda Riegera (cca 1794–1804) měl 26 hráčů stejně jako Nosticovo divadlo v Praze. V roce 1811 byl rozšířen na 28 a v roce 1840 dosáhl počtu 31 hráčů. Operní sbor měl tehdy 25 zpěváků. Funkci kapelníka vykonávali někdy první houslisté. Většina brněnských kapelníků byli skladatelé, ale jejich tvorba měla jen příležitostný charakter bez umělecké závažnosti. Po Riegerovi se v kapelnictví vystřídali z významnějších osob-

ností Joseph Triebensee (asi 1812–1816) a během dalších deseti let Joseph Strauss (1817), Casimir von Blumenthal (1818–?), Šebestián Livorka (jinak první houslista), Joseph Wilhelm Schürer a Adolph Müller. V letech 1826–1835 byl kapelníkem bývalý starobrněnský fundatista, Čech Jan Hnojil (1795–1852).

Jan Trojan rozlišil v brněnské opeře první poloviny 19. století tři stylové fáze. V první fázi 1789–1814 proběhl přechod od klasicismu k ranému romantismu. V druhé fázi 1815–1843 triumfovala v Brně italská opera (Bellini, Donizetti, Rossini), velká pařížská opera (Auber, Boieldieu, Méhul, Meyerbeer) a raněromantická německá opera (Weber). Po roce 1843 dozníval v Brně romantismus (Donizetti, Flotow, Halévy) a objevily se první názvuky novoromantismu (Verdi).

O repertoáru brněnské opery v první polovině 19. století si učiníme nejlepší představu podle jmen skladatelů, jejichž opery byly uvedeny na brněnské scéně v letech 1803–1846. Nejbohatším pramenem k němu je sbírka plakátů brněnského divadla z let 1808–1832, uložená v Moravské zemské knihovně. V ostatních letech jsme čerpali z prací Milady Wurmové, Karla Vetterla a Jana Trojana. V úvahu byly brány pouze inscenace výslovně označené jako opery. Je pravděpodobné, že v jednotlivých letech byly reprízovány i některé opery z minulé sezóny. Představu o intenzitě operního provozu a o složení repertoáru poskytnou dva přehledy: počet oper uvedených v daném roce a jména skladatelů nejhranějších oper.

Intenzitu operního provozu udává první tabulka. Menší počet operních inscenací v letech 1814–1815 byl způsoben zvýšeným zájmem o lehčí divadelní žánry na úkor opery. Nízký počet inscenací v letech 1827 a 1832 je ovlivněn mezerami v pramenné základně.

Rok–Počet uvedených oper

1810–19	1823–14
1811–24	1824–29
1813–20	1826–28
1814–16	1827–8 (materiál je neúplný)
1815–17	1828–15
1816–32	1829–26
1817–32	1830–34
1820–37	1831–29
1821–28	1832–14 (materiál je neúplný)

Große Oper.

Heute Donnerstag den 22. September 1808
wird
im königlich-städtischen Nationaltheater
unter der Direktion des Emanuel Schikaneder
aufgeführt:
DON JUAN.
Eine Oper in 2 Aufzügen aus dem Italienischen.
Die Musik ist von Herrn Wolfgaang Amade Mozart, weil.
Kapellmeister und k. k. Kammerkompositeur.

P e r s o n e n :

Don Juan, ein spanischer Edelmann	— — —	Herr Seicher.
Don Pedro, Stadtr. Gouverneur	— — —	Herr Michalesi.
Donna Anna, dessen Tochter	— — —	Mad. Heurteur.
Don Ottavio, ihr Geliebter	— — —	Herr Ruel.
Donna Elvira, Don Juans verlassene Geliebte	— — —	Mlle. Weiss.
Masetto, ein Bauer	— — —	Herr Fischer.
Zerline, seine Braut	— — —	Mlle. Keger.
Martez, ein Kaufmann	— — —	Herr Hennig.
Leporello, Don Juans Diener	— — —	Herr Schikaneder d. j.
Ein Gerichtsperion	— — —	Herr Moreau.
Bauern und Bäuerinnen. Bediente. Gerichtsdienner. Furien.		

Mlle. Keger, ein neu engagirtes Mitglied, wird in oben angezeigter Rolle zum erstenmal aufzutreten die Ehre haben, und sich einem hohen und gnädigen Adel, dem hochlöbl. k. k. Militär, und dem verehrungswerthen Publikum bestens zu empfehlen suchen.

Von der Direction der musikalischen Akademien wird im Namen der hiesig-physiognomischen Gesellschaft denen (P. T.) Herren Abonnenten angezeigt: daß morgen Freytags, als den 23. d. M. die 10. musikalische Akademie werde gegeben werden.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

52 Cedula brněnského divadla, oznamující představení Mozartovy opery Don Juan 22. 9. 1808.

Druhá tabulka ukazuje, kteří skladatelé se v období 1809–1832, které je nejlépe dokumentováno, v Brně nejvíce hráli. Za údajem, ve kterých letech byla díla daného skladatele uváděna, následují poznámky o provedení první nebo jeho nejvýznamnější opery v Brně, popřípadě největší počet oper, uvedených v jednom roce, bez ohledu na to, zda šlo o premiéry nebo o reprízy. „S přestávkami“ znamená, že opery uvedeného skladatele se v daném období nehrály každý rok.

Auber	1825–1832	<i>Die Stumme von Portici</i> (v letech 1830–1831 bylo uváděno 5 oper)
Boieldieu	1813–1832	<i>Die weiße Frau</i> (v roce 1826 3 opery)
Dalayrac	1809–1818	
Catel	1813–1824	(s přestávkami)
Grétry	1809–1830	
Cherubini	1809–1830	(s přestávkami) <i>Lodoisca</i> byla uvedena již 1803 <i>Medea</i> 1817
Isouard	1812–1831	(1821 byly uvedeny 3 opery)
Jirovec	1809–1817	
	1829–1824	(jen s přestávkami)
Kauer	1810–1824	
Méhul	1809–1826	
Mozart	1809–1832	(v roce 1819 bylo uvedeno 5 oper!)
Müller	1809–1831	
Paer	1809–1821	
Rossini	1817–1832	<i>Tancred</i> 1817 (v roce 1830 bylo uvedeno 10 oper!)
Schenk	1809–1830	(s přestávkami)
Spontini	1811–1830	(s přestávkami)
Weigl	1809–1829	(s výjimkami několika let)
Weber	1819–1832	<i>Der Freischütz</i> 1822 (1831 uvedeny 3 opery)
Winter	1809–1828	(s přestávkami)

V letech po 1830, ze kterých nejsou prameny tak podrobné, se hrály opery zejména níže uvedených autorů. Těmito jmény nebyl celý operní repertoár vyčerpán, ale změna vkusu je patrna z nových skladatelských jmen.

1833	Bellini, Donizetti, Gläser, Kreutzer, Mercadante
1834	Bellini (<i>Norma</i>), Hérold, Meyerbeer (<i>Robert der Teufel</i>)
1835	Kreutzer
1836	Bellini (<i>Die Puritaner</i>), Donizetti, Halévy, Spohr
1837	Adam, Bellini, Donizetti, Halévy (<i>Jüdin</i>)

1838	Donizetti (2), Reissiger, Rossini, Weber
1839	Donizetti (2), Méhul, Mercadante, Meyerbeer
1840	Mareček (<i>Hamlet</i>), Škroup (<i>Dráteník</i>)
1841	Donizetti, Kott (<i>Žižkův dub</i>)
1842	Adam, Lortzing (2)
1843	Donizetti (2)
1844	Auber, Donizetti, Ricci
1845	Balfe, Donizetti, Pierson
1846	Flotow, Titl

Kromě toho bylo v první polovině 19. století nastudováno mnoho oper od autorů, z nichž mnozí jsou dnes zcela zapomenuti. Nevěnovali jsme jim větší pozornost proto, že jejich opery se dočkaly minimálního počtu repríz a jen výjimečně se udržely na programu déle: Bäuerle, Beethoven (!), Berton, Bierey, Carafa, Danzi, Della Maria, Ditters, Fioravanti, Fischer, Fränzl, Göbel, Haibel, Henneberg, Hérold, Himmel, Hoffmann, Hoffmeister, Kanne, Kreutzer, Lannoy, Le Brun, Lindpaintner, Mašek, Mayr, Mercadante, Monsigny, Neugebauer, Nicolini, Onslow, Paisiello, Pannek, Rössler, Roser, Satzenhofen, Seyfried, Schikaneder, Schürer, Sigora de Eulenstein, Spohr, Süßmayer, Titl, Tuček, Umlauf, Volkert, Vranický, Weiss, Zingarelli, Zumsteeg.

Beethovenův *Fidelio* přišel do Brna roku 1817, tři roky po premiéře své třetí verze ve Vídni, ale hrál se jen krátce, přesto, že jeho autor byl na plakátech označován za významného německého skladatele. První romantická opera Weberův *Freischütz* byla uvedena v Brně 1822 rok po své premiéře v Berlíně, a stejně tak i první velká francouzská Auberova opera *Die Stumme von Portici*. Spontiniho *Ferdinand Cortez*, složený z popudu Napoleona, zazněl v Brně roku 1818, patrně ve své druhé verzi, která sklídila obrovský úspěch rok předtím v Paříži. Léta 1817–1824 byla ve znamení jednoznačného triumfu Rossiniho oper. Brněnské divadlo nastudovalo od něho v některých letech dvě, roku 1830 dokonce deset oper. Ve stejné době prožívala rossiniovskou horečku i Vídeň. Meyerbeerovy opery se dostávaly do Brna s tří- až pětiletým zpožděním. Jako první se představila *Emma* (1821) a *Robert der Teufel* (1834).

S přestávkami se na scéně objevovali francouzští autoři Boieldieu, Grétry, Cherubini, Isouard.

Roku 1815 se dostal na repertoár po prvé Auber, ale od roku 1824 uvádělo divadlo každoročně jeho další díla. Roku 1827 poznalo Brno opery Hérolda (*Marie*) a 1836 Halévyho. Roku 1837 se do Brna dostala Halévyho *Die Jüdin*. Od počátku třicátých let začínají ovládat repertoár předchůdci Verdiho, mistři romantického belcanta Bellini a Donizetti. Opery Belliniho se dostávaly do Brna za tři a více let po svých premiérách. Opera *I puritani* však se tu objevila roku 1835, rok po své premiéře v Paříži. Opery Donizettiho poznávalo Brno s dvou- až desetiletým zpožděním.

I když byl operní repertoár brněnského divadla internacionální s převahou italských autorů, objevovaly se v něm tu a tam hry, a dokonce opery s vlasteneckými náměty nebo s náměty čerpajícími z moravského prostředí (Brno, Macocha, Olomouc, Kuřim apod.). Takovou byla opera pernštejnského rodáka Antonína Emila Titla (1809–1882) *Die Burgfrau auf dem Schlosse Pernstein* na text archiváře Antonína Bočka, provedená v Brně roku 1832 a téhož roku ještě v Olomouci. V roce 1840 uvedlo brněnské divadlo premiéru německé opery *Hamlet* od tehdy teprve devatenáctiletého brněnského rodáka Maximiliana Marezeka (1821–1897). Marezek však již následujícího roku Brno opustil a od roku 1848 působil jako úspěšný operní podnikatel v New Yorku, kde uváděl jak velká světová díla, tak i své vlastní opery.

Dosavadní odborná literatura se stavěla k opernímu repertoáru brněnského divadla v první čtvrtině 19. století s výhradami. Vytýkala mu nízký vkus, spojovaný se jmény Haibel, Kauer, Müller, Schenk, Tuček, Weigl a s naprostým ignorováním Glucka a opomíjením Mozarta. Obliba singšpílů, frašek a operet však byla v té době v Evropě všeobecná a Gluck se kromě Náměště nad Oslavou nikde nehrál. A v šetření, které nastalo po napoleonských válkách, nebylo možné budovat repertoár divadla jen na vážném, umělecky náročném repertoáru. Na rozdíl od Glucka zůstával však Mozart v Brně na repertoáru stále. Nejčastěji se hrál *Don Juan a Die Zauberflöte*, ale v roce 1819 uvedlo brněnské divadlo dokonce pět Mozartových oper. Také Gottfried Rieger dirigoval po svém návratu do Brna hned dvě Mozartovy opery

a pro svou benefici 29. listopadu 1819 si vybral právě operu *Die Mädchentreue* (= *Così fan tutte*), při čemž zdůraznil, že si toto dílo cení jako klasické ve svém oboru.

Je pravda, že se brněnský repertoár v některých letech klonil k nižšímu vkusu, ale jinak byl velmi náročný a udržoval krok s evropským operním děním. V brněnské opeře začínalo mnoho zpěváků, kteří později sklízeli velké úspěchy ve Vídni a v jiných evropských metropolích. Také opery Belliniho a Donizettiho jsou po umělecké stránce hodnoceny dnešními historiky příznivěji, než tomu bylo dříve. Srovnávat brněnskou operu s Haugvicovou operou v Náměšti není možné, protože v Náměšti šlo o soukromou scénu, jejíž repertoár se řídil vkusem esteticky vyspělého jedince, zatím co brněnská opera jako veřejná instituce musela brát ohled na vkus širokého publika.

Nadšení veřejnosti pro operu odráží nejlépe repertoár harmonie, který spočíval více než z poloviny v úpravách predeher, árií nebo celých scén z oblíbených oper. V transkripcích oper pro harmonii měl zálibu i tehdejší ředitel kůru a pozdější opat kláštera augustiniánů na Starém Brně Cyril Napp. V letech rossiniovské horečky 1817–1831 si augustiniáni opatřili úpravy predeher a scén pro harmonii z 24 oper Rossiniho. Sedm z nich aranžoval liechtensteinský kapelník ve Valticích Václav Sedlák a jednu fundatista Anton Oswald. Harmonie reagovala na repertoár brněnské opery i v pozdějších letech. Od třicátých let v ní přibýly transkripce oper Auber, Belliniho a Donizettiho. Podobný zájem o operní hudbu lze doložit i v repertoáru Haugvicovy harmonie v Náměšti nad Oslavou, v Rajhradě za opata Řehoře Wolného a v Kroměříži za arcibiskupů Colloreda a Trautmannsdorfa. Opera ovlivňovala i repertoár městských hudebníků, vojenských a ostrostřeleckých kapel.

Olomouc dlouho usilovala o postavení nové budovy pro divadlo na místě tzv. *Modrého domu* na Horním náměstí. Dekretu na její postavení však město dosáhlo až na přímý zásah arcibiskupa arcivévody Rudolfa roku 1827. Divadlo bylo slavnostně otevřeno 4. října 1830 a dostalo hrdý název *Königlich-städtisches Nationaltheater*. Zároveň se ve starém divadle opera objevovala jen

ojedinele, v novém divadle zaujala od počátku významné postavení. Již ve třicátých letech zde byly uvedeny opery od Belliniho (*Der Seeräuber*), Boieldieuho (*Die weiße Dame, Johann von Paris*), Rossiniho (*Tancred*), Webera (*Der Freischütz*) a Weigla (*Die Schweizer Familie*). Za ředitele Karla Burghausera v letech 1834–1847 dosáhla olomoucká opera takové proslulosti, že na její představení dojížděli návštěvníci až z Brna a z Opavy. Tak např. v roce 1837 bylo nastudováno 16 oper, mezi nimi Belliniho *Norma*, *Montechi e Capuletti* a *Die Puritaner*, Meyerbeerův *Robert der Teufel*, Rossiniho *Tancred* a *Barbier von Sevilla*, Halévyho *Die Jüdin*, Weberův *Der Freischütz*, Adamův *Postillion von Lonjumeau*, Héroldova *Zampa*, Kreutzerův *Das Nachtlager von Granada*, Mozartův *Don Juan*. V roce 1844 bylo inscenováno 14 oper. Nástupce Burghausera Friedrich Blum sice rozšířil orchestr na 32 členů, ale zájem obecnosti o operu se mu nepodařilo udržet, údajně proto, že z Olomouce odešli nejlepší zpěváci.

Poměrně malá Opava s necelými 9000 obyvateli si postavila nové divadlo roku 1805. V letech 1837–1840 za kapelníka Františka Karla Rafaela se opavská opera téměř vyrovnala opeře v Brně a Olomouci. V roce 1839 tu byly inscenovány opery Meyerbeerův *Robert der Teufel*, Belliniho *Norma*, Donizettiho *Belisar*, *Die Ballnacht*.

Bohatá, průmyslová Jihlava zůstala po stránce opery daleko za malou Opavou. Skutečného divadla se dočkala až roku 1850 přestavbou kapucínského kostela. V sále hostince, který byl předtím používán pro divadelní představení, uváděly kočovné společnosti jen frašky nízké úrovně. Vážnější hry a některé opery se tu začaly hrát až ve čtyřicátých letech. Podobná situace byla i ve Znojmě. Vlastní divadelní budovu mělo Znojmo sice již roku 1784, ale hrály zde jen kočovné herecké společnosti. Hudbu zde zajišťoval podle potřeby do roku 1811 městský věžný Franz Christen.

Vedle divadla nebo ve spolupráci s ním rozvíjelo měšťanstvo i vlastní koncertní život. Jeho hlavními nositeli byli ochotníci, kteří si říkali diletanty, ač se jejich výkony někdy blížily výkonům profesionálů. Skutečným profesionálem byl

vlastně jen dirigent nebo sbornistr. Měšťanští ochotníci však rádi obdivovali i vrcholné výkony slavných umělců, kteří jejich město navštívili. Počátek 19. století byl dobou virtuózů a obecnost si u nich cenila nejvíce bravurní technické efekty. Nemenší pozornosti se těšily zázračné děti, jako např. sedmiletý žák Gottfrieda Riegera, který přednesl na koncertě z velkých Beethovenových děl roku 1812 na klavíru romanci z Méhulovy opery *Josef* a jeho bratří. Sólisté s oblibou hráli vlastní skladby, zvláště variace a fantasie na oblíbené popěvky nebo árie. Ve variacích se totiž virtuozita nejspíše dostala ke slovu a posluchač nebyl nucen soustředěně sledovat vnitřní stavbu věty. Rovněž byla velmi ceněna umělcova schopnost improvizovat závěrečné kadence s použitím všech technických fines.

Od roku 1810 přinášely noviny zprávy o vystoupeních koncertních umělců v Brně. Často vystupovali tito umělci jen v jednom z čísel programu, který jinak hráli místní hudebníci. Sólově se občas uplatnili i domácí hudebníci, ale největší pozornost byla věnována cizím virtuózům. Mnohá jména kočovných umělců jsou dnes zapomenuta a stěží je najdeme v moderních lexikonech. Šlo o umělce, kteří cestovali přes Brno do Vídně nebo z Vídně do Ruska nebo do Polska. Většina z nich byli houslisté, klavíristé a zpěvačky, ale vyskytovali se tu i hráči na violoncello, lesní roh, flétnu, fagot, trombon, skleněnou harmoniku, kytaru a mandolinu. V roce 1812 navštívily Brno např. tři francouzské harfenistky. Uvedme alespoň jména nejznámějších umělců, kteří v Brně koncertovali. Čísla v závorkách znamenají počet vystoupení.

1811	kytarista Mauro Giuliani
1814	cellista Mikuláš Kraft, syn slavného Antonína Krafta
1816	klavírista Johann Nep. Hummel, skladatel Louis Spohr se svou ženou harfenistkou Dorette
1819	klavírista Johann Peter Pixis
1820	zpěvačka Angelica Catalani, houslista Leopold Jansa (2)
1822	flétnista Louis Drouet (4)
1824	klavírista a skladatel Conradin Kreutzer, houslista Heinrich Wilhelm Ernst-desetiletý(!)
1825	houslista Jacques-Féréol Mazas (3)
1826	Leopold Jansa (2)
1827	Leopold Jansa (4)

- 1834 houslista Henri Vieuxtemps-třináctiletý(!) (4)
- 1836 klavírista Alois Tausig-patnáctiletý(!)
- 1837 klavírista Louis Lacombe (3)
- 1838 basista Joseph Staudigl
- 1839 houslista Charles-Auguste de Bériot,
houslista Ole Bull (3)
- 1840 klavírista a skladatel Ferenc Liszt (1846 opět),
H. W. Ernst
- 1841 klavírista Sigismond Thalberg,
houslista Ernesto Camillo Sivori (2)
- 1842 klavírista Anton Rubinstein-třináctiletý, harfeník
Nicholas Charles Bochsa se zpěvačkou
Annou Bishopovou (2)
- 1843 klavírista Theodor Kullak (5),
houslista H. Vieuxtemps (3)
- 1845 klavírista Alexander Dreyschock
- 1846 klavírista Franz Liszt, houslista Ferdinand Laub (3),
klavírista A. Dreyschock, houslista Wilhelm Bernhard
Molique (2), cellista Adrien François Servais (2).
- 1847 klavíristka Clara Schumannová

Pro orchestrální koncerty, ale ještě více pro oratorní a kantátové produkce měšťanstva, začalo být typické předtím nebývale velké obsazení. Zatím co ještě roku 1789 po vítězství nad Turky účinkovalo při akademii na Zelném trhu 60 hudebníků, podařilo se Riegrovi roku 1797 sestavit pro akademii v Redutě orchestr o 127 hráčích. Roku 1813 účinkovalo na oratorním koncertě 160 a roku 1824 dokonce 200 instrumentalistů a zpěváků. Koncerty se v Brně konaly nejčastěji v divadle nebo v sále pavilonu v Lužánkách. V divadle byly pořádány buď mezi jednotlivými představeními nebo ve dnech, kdy divadlo nehrálo. Koncertní produkce však se konaly i v menších sálech, např. v budově místodržitelství, ve slechtických domech a v lepších hostincích.

Ve všech vrstvách obyvatelstva se tehdy vyskytovalo mnoho poměrně dobrých hudebníků a společně hraní a zpívání bylo jednou z mála možností sdružování, které stát toleroval. Určitou roli v kolektivním muzicirování sehrálo i vlastenecké cítění, probuzené válkami s Napoleonem a též stále se šířícími revolučními idejemi rovnosti. Přes to byla osobnost císaře respektována a s projevy loajality k císaři bylo možné setkat se i na koncertech. Proto nepřekvapuje, že roku 1797 při akademii v Redutě obecenstvo zpívalo rakouskou hymnu. Když byla roku 1818 na akademii v Redutě provedena jakási vlastenecká kan-

táta Gottfrieda Riegera, opakovalo celé obecenstvo „z plna hrdla“ refrén jejího závěrečného sboru *Es lebe Kaiser Franz*. Publikum se připojilo ke zpěvu sboru též roku 1802 při koncertě na rozloučenou s guvernérem Ugartem.

I ze skrovných zpráv o ohlasu koncertů v první polovině 19. století nabýváme dojmu, že veřejnost přijímala výkony hudebníků s nadšením, s jakým se dnes jen málokdy setkáváme. Snad to bylo dáno zjitřenou atmosférou doby, malým počtem koncertních akcí nebo velkou hudebností tehdejšího publika. V úvahu nutno vzít i to, že hudba patřila k hlavním kulturním projevům středních vrstev a že tvorba skladatelů, zvláště operních, vycházela neobyčejně vsříc hudební chápavosti průměrného člověka. Byla melodická až k libivosti, nekomplikovaná, založená na vyzkoušených, obecně srozumitelných hudebněvýrazových prostředcích, s dobře vypočítanými kontrasty líbezných lyrik, dramatického napjetí a hrdinského patosu, brilantního, oslnivého zvuku. Této, u širokého publika tak oblíbené hudbě vytýkaly pozdější generace kritiků a historiků povrchnost, podbízení a vnějškovost, protože v nich spatřovaly brzdu uměleckého pokroku.

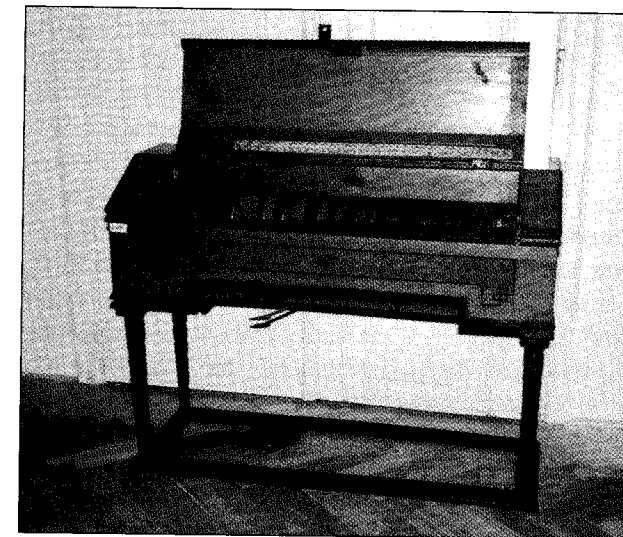
Koncertům se většinou říkalo akademie. Dramaturgie akademií byla jiná, než jsme dnes u koncertů zvyklí. Šlo často o neorganickou směs různých hudebních čísel: operní předehra, jedna nebo dvě věty ze symfonie (málokdy celá symfonie), sólový zpěv, vystoupení virtuóza, komorní skladba, kantáta. Vzácností nebyly ani deklamačně hudební akademie, kde byly mezi jednotlivá hudební čísla vloženy ještě recitace. Charakter koncertů od počátku dvacátých let vystihoval název *večerní hudební zábava*. Dramaturgie koncertů totiž brala ohled na vkus i méně vyspělých posluchačů.

Mnoho koncertů a akademií bylo motivováno nehudebními podněty jako byly slavnostní příležitosti (loučení s místodržiteli 1802 a 1827, oslava vítězství u Lipska 1814, návštěva císaře Františka I. 1834) nebo dobročinné účely (1812, 1813, 1814). Koncert na počest vítězství u Lipska 19. března 1815 byl takto oznámen: *Musikalisch-patriotische Abend-Unterhaltung: Deutschlands Triumph nach der Schlacht bei Leipzig. Ein Bar-*

den gesang von H. A. Müller, in Musik gesetzt von G. Rieger. Vlastní program tvořila bitevní hudba složená z pochodů, po ní následovalo uvítání triumfujících hrdinů v jejich vlasti a nakonec vítězný sbor při vstupu spojenců do Paříže. V programech koncertů a akademií figurovala hlavně jména Dittersdorf, Haydn, Koželuh, Mašek, Mozart, Vaňhal, Vranický, ale též Beethoven, Händel, Mendelssohn-Bartholdy. Příležitostně oslavné kompozice dodával hlavně Gottfried Rieger. Z kantát a oratorií byla v Brně uváděna především díla Josepha Haydna: *Stabat mater* (již 1781), *Die Schöpfung* (1803), *Die sieben Worte Christi am Kreuze* (1814), *Die Jahreszeiten* (1835 v klášteře milosrdných bratří), Beethovenův *Christus auf dem Oelberge* (1814) a Rossiniho *Stabat mater*. Dále tu zazněly skladby dnes téměř neznámé: Johann Abraham Peter Schulz: *Das Lob Gottes* (1813), Naumann: *Vater Unser* (1817), Franz Schneider: *Das jüngste Gericht* (1838).

I arcibiskupské a universitní město Olomouc mělo svůj koncertní život. Za arcibiskupů Chotka (1831–1836) a Somerau - Beeckha (1836–1853) stala se dějištěm oratorních a orchestrálních koncertů arcibiskupská rezidence. Koncerty řídil dómský kapelník Dominik Pilhatsch (1785–1866) a počet účinkujících při nich se odhadoval až na 200. Bylo-li tomu tak skutečně, zbyla by pro obecenstvo asi jen třetina sálu, protože sál rezidence má kapacitu maximálně 300 osob. Určitým vysvětlením je skutečnost, že podle dobových zpráv měla na koncerty v rezidenci přístup jen pozvaná honorace, tedy omezený počet návštěvníků.

Oratoria byla prováděna kupodivu i na venkově. Zde se těšila pozornosti na prvním místě oratoria Josepha Haydna. *Die Schöpfung* bylo provedeno roku 1801 v Náměšti nad Oslavou, 1803 v Kroměříži, 1804 v Mikulově a *Die Jahreszeiten* roku 1802 v Náměšti, roku 1840 v Moravském Krumlově v provedení stovky místních hudebníků za řízení Josefa Dvořáka z Brna. V roce 1843 provedl řídící učitel Nentwich v Pohořelicích Neukommovo oratorium *Christi Grablegung* s orchestrem, ve kterém sedělo 80 hráčů a v též roce nastudoval učitel Josef Jaschke ve Velkých Losínách Rossiniho *Stabat mater*. Vokální verze kantáty *Die sieben Worte Christi am Kreuze* od



53 Skleněná harmonika z majetku Pavla Křížkovského. Odd. dějin hudby MZM.

Josepha Haydna zazněla 1837 také ve Sloupu a ve Valticích a roku 1835 v Otrokovicích dokonce česky. Všechny tyto akce jsou svědectvím o vyspělosti, obětavosti a nadšení ochotníků na venkově, které se nám zdá dnes neuvěřitelné.

Součástí hudebního života společnosti byla také komorní hudba. Pěstovali ji jak profesionálové, tak amatéři. Jinak bychom si ani nevysvětlili, proč skladatelé konce 18. a začátku 19. století napsali takové množství smyčcových kvartet. Některé soubory vystupovaly koncertně i na veřejnosti. V roce 1814 působilo v Brně kvarteto kapelníka Josefa Strausse a v roce 1817 další kvarteto ve složení Casimir von Blumenthal, Šebestián Liborka, Karel Nanke, Merta, které koncertovalo každou neděli. Od roku 1834 bylo chloubou Brna kvarteto hraběte Michaela Bukůvky (1808–1886), velkého mecenáše hudby. Jeho primárem byl praktikant stavebního úřadu Karel Brandt. Brno pochopitelně nebylo jediným městem, kde se pěstovala komorní hudba. Z Pohořelic je dochován inventář soukromé hudební sbírky blíže neznámého P. A. G. Weisse z roku 1824, který obsahuje na tisíc komorních skladeb pro tři až pět smyčcových nástrojů.

V souvislosti s většími hudebními akcemi se v kruzích hudebníků několikrát vynořila myšlenka pořádat koncerty z čistě hudebních důvodů, dát

jím řád a pravidelnost, což mohl nejspíše zajistit nějaký spolek. Z této snahy se roku 1804 zrodil plán založit hudební akademii, která by každý týden pořádala koncert v pavilonu v Brně-Lužánkách. Členem se mohl stát na rozdíl od olomouckého Collegia musica každý, kdo obstál v hudební zkoušce. Přístup na koncerty měli členové na základě permanentky za 2 zl. měsíčně a jimi uvedení hosté. Kapelníkem byl ustanoven úředník Alois Lang. Invaze Francouzů v následujícím roce však činnost tohoto spolku zcela ochromila.

Roku 1806 se kapelníci Franz Scheu a Šebestián Liborka pokusili obnovit činnost akademie (*Akademie von Dilettanten*), ale opět bez delšího trvání. Poslední akademie se konala 24. ledna 1811. Po hospodářském krachu a po zvýšení měsíčního členského poplatku na 8 zl. poklesl zájem o koncerty i u bohatých vrstev. Roku 1814 se pokusilo sdružení brněnských diletantů pořádat koncert každý týden. Orchestrální koncerty řídil Šebestián Liborka, oratorní Gottfried Rieger. V orchestru i ve sboru působili vedle sebe jak měšťané a úředníci, tak šlechtici a vysocí důstojníci. Pod názvem a po vzoru někdejších pařížských *concerts spirituels* (1725–1791) byly v Brně v letech 1839–1845 pořádány čtyřikrát do roka oratorní koncerty, na nichž zazněla díla Bachova, Beethovenova, Händelova, Haydnova a Mozartova. Některé koncerty se konaly v Offermannově domě na Baštách za vydatné podpory již zmíněného hraběte Michaela Bukůvky. Roku 1834 a 1840 byl učiněn pokus založit v Brně *Musikalischer Verein*, ale vždy bez úspěchu. Svého Musik-Vereinu se Brno dočkalo teprve roku 1856.

Brněnský německý hudební spolek nebyl zdaleka první na Moravě. Podle d'Elvertových údajů vznikl v Jihlavě pod vedením Jana Ferdinanda Pokorného *Iglauer Musik-Verein* s hudební školou již roku 1819. Tento spolek uspořádal do roku 1862 438 koncertů a jiných akcí. Hudební spolky, vesměs německé, vyrůstaly od čtyřicátých let rychle po celé Moravě. Většinou šlo o mužské pěvecké spolky, které navazovaly na dřívější mužský komorní čtyřhlas, nazývaný *Liedertafel*. Roku 1847 byl založen *Männer Gesangverein*

v Olomouci, Opavě a Šternberku a roku 1849 v Uničově. Po nich následovaly v padesátých a šedesátých letech četné další, takže roku 1868 dosáhl jejich počet čísla 130. Teprve po nich vznikaly spolky, pěstující kromě zpěvu též instrumentální hudbu. V Olomouci byl roku 1850 založen šest let před Brnem *Musik - Verein*, který za 22 let své existence uspořádal 100 koncertů.

Potřeba systematického hudebního vzdělávání si vynutila v druhé čtvrtině 19. století zakládání veřejných hudebních škol. V 18. století totiž vyučovali hudbě kromě klášterů a školských řádů pouze soukromě jednotlivci. V Brně se stal po svém návratu z Náměšti nejváženějším učitelem hudební teorie Gottfried Rieger. Jeho žáky byla většina brněnských hudebníků kolem poloviny 19. století: Jan Chmelíček, Ludvík z Dietrichů, Adolf Müller, Leopold Streit, Antonín Emil Titl, Hynek Vojáček, Friedrich Zvoneček (1817–1848) a snad i Pavel Křížkovský. Rieger sepsal úspěšnou učebnici generálního basu *Theoretisch-praktische Anleitung, die Generalbass- und Harmonielehre in 6 Monathen gründlich und leicht zu erlernen*, která se dočkala tří vydání (Brno 1833, 1839, po 1850). Riegrova učebnice byla od doby Blahoslavovy Muziky první tištěnou hudební učebnicí na Moravě od domácího autora. Jinak se na Moravě užívalo i v první polovině 19. století převážně opisů hudebních příruček, přeložených z němčiny. Autoři většiny z nich jsou zcela neznámi.

Rieger byl nejsilnější hudební autoritou Brna před Křížkovským. Jeho hlavní význam spočíval v dirigentské a pedagogické činnosti. Jako skladatel však nebyl příliš významný. Rieger psal symfonie, komorní hudbu, tance, kantáty i skladby chrámové. Většina Riegrových děl vznikala z příležitostného vnějšího popudu na objednávku, nikoliv z vnitřní nutnosti umělecky se vyjádřit. Jeho melodika je nepůvodní, eklektická, odvozená z děl klasiků, zejména Mozarta. Také formální stavba Riegrových děl je povrchní. O něco zajímavější je Riegrova harmonie, která již nese známky harmonického myšlení Beethovena a Naumanna.

Kromě zmíněné hudební školy J. F. Pokorného v Jihlavě založil roku 1842 v Brně soukromou

dvoutřídní hudební školu pro chlapce i děvčata Jan Hnojil a o rok později otevřel další školu druhý kapelník divadla Eduard Wutschek (1809–1881). Významná byla městská hudební škola založená při kostele sv. Jakuba roku 1844, kde zpěvu vyučoval regenschori Leopold Streit a houslím A. Baroch. V Olomouci vydržoval od roku 1834 jakousi pěveckou školu pro chlapce arcibiskup Somerau - Beeckh. Její žáci měli účinkovat při oratorních koncertech v sále rezidence. Veřejná pěvecká škola byla v Olomouci otevřena až roku 1847.

V první čtvrtině 19. století většinou přetrvávala v moravských městech funkce věžných. Jejich povinnosti k hudbě na věži však ustupovaly do pozadí a do popředí se dostávaly úkoly, souvisící se zábavnou a koncertní hudbou ve městě. V Brně byl posledním titulárním věžným Karel Gabriel (zemř. 1838). V Kroměříži po smrti Jana Leopolda Kunerta převzal funkci věžného Josef Vojtek, ale troubení z věže tu skončilo až roku 1866 za války s Pruskem. Kunert odchoval řadu žáků, kteří se uplatnili buď jako věžní nebo vojenští hudebníci. Kunertův bratr Mořic (1803–1861) skončil oficiálně funkci věžního trubače v Olomouci roku 1852. V Bruntále byl *turner* uváděn ještě roku 1891. Ve Vyškově se titul věžný udržel až do 20. století, ale prakticky se jím tehdy rozuměl ředitel kůru. Osudy věžných na Moravě v 19. století nejsou kromě života Jana Leopolda Kunerta dosud zpracovány.

Koncem 18. století vzrůstal ve veřejném životě význam vojenských hudeb. Na přelomu století šlo ještě o osmičlenné harmonie nebo o turecké kapely, což byly v podstatě harmonie, rozšířené o bicí nástroje. Po zdokonalení žesťových dechových nástrojů ve třicátých letech se většina dosavadních polních hudeb přeměnila na dechové hudby v našem smyslu s převahou žesťových nástrojů. Kolem poloviny století mívaly vojenské kapely 47 členů a kapelníka. Vojenské kapely byly na Moravě u všech pluků, které měly své sídlo v Brně, Jihlavě, Olomouci, Opavě a Znojmě.

Vojenské kapely sloužily hlavně k reprezentaci pluku. Kapelník byl smluvním civilním zaměstnancem, kterého si platili důstojníci. Kapelník dirigoval hudbu jen při přehlídkách, koncertních

produkcích a lepších tanečních zábavách. Při pochodu řídil hudbu plukovní tambor potřásáním dlouhou ozdobnou holí, zatímco kapelník kráčel opásán šavlí po straně průvodu. Hráči vojenských kapel byli vojáci základní služby. Tuhá vojenská disciplína, spojená s hudební praxí po dlouhou řadu let, umožňovala plukovním kapelám profesionální způsob práce, jaký u jiných hudebních souborů tehdy neexistoval. Proto byli vojenští hudebníci všude ceněni. Z těchto důvodů zjednal roku 1818 ředitel starobrněnského kůru Cyril Napp pro některé fundatisty hodiny u kapelníka 1. pěšího pluku Františka Jana Tobiáška. Po celé 19. století nacházíme mezi kapelníky pluků rakouské armády tolik českých jmen, že lze bez nadsázky říci, že čeští hudebníci tvořili v 19. století jádro rakouské vojenské hudby. Četní z nich pocházeli z Moravy.

Za napoleonských válek byly v městech zřizovány měšťanské milice jako domobrana, které někde navazovaly na dřívější ostrostřelecké sbory. Také tyto civilní gardy si vydržovaly pro svou reprezentaci turecké a později dechové kapely. Mívaly 10–20 členů a jejich kapelníky se stávali nejčastěji vojenští vysloužilci. Mezi vojenskými a ostrostřeleckými kapelníky nacházíme i jména skladatelů vážné hudby, jako byl v Brně Gottfried Rieger, který převzal řízení brněnského ostrostřeleckého sboru po Františku Hauserovi. Riegerův žák Antonín Emil Titl zavedl jako vojenský kapelník roku 1837 první veřejné koncerty vojenské hudby v Praze.

Repertoár vojenských a ostrostřeleckých kapel zahrnoval tehdy kromě pochodů především hudbu symfonickou a operní, jak je to ještě patrné z repertoáru národní gardy v Moravské Třebové roku 1848. Dechová hudba podobně jako předtím harmonie přebírala a popularizovala dobový operní repertoár. Kapelník 2. dělostřeleckého pluku ve Vídni Josef Dobíhal (1779–1824) upravil pro svou hudbu operu Lazebník Seville tak zdařile, že sám Rossini si dal jeho instrumentaci opsat, když navštívil roku 1822 Vídeň.

Obraz měšťanské hudební kultury na Moravě, který jsme podali, vyznívá po národnostní stránce jako obraz kultury německé nebo přesněji rakouskoněmecké. Skutečnost, že kultura moravských měst v první polovině 19. století byla v němec-

kých rukou, si nelze zastírat. Je pravda, že se na ní podíleli aktivně i čeští hudebníci, ale dlouho bez jakékoli snahy a možnosti svou národnost projevit. Loajalita k společnému panovníkovi a dosud nezjitřený národnostní antagonismus by mohl budít zdání národnostně nerozporné idyly. Ve skutečnosti pokládali Němci všechno české za sociálně a proto i kulturně nižší. Hrdinství, čestnost a další kladné povahové rysy byly vždy opatřovány přívlastkem německý. Pro postoj Němců k Čechům bylo příznačné, že česká jména v divadelních hrách byla dávána jen komickým postavám hloupých, neohrabaných venkovanů.

Důsledkem přezíravosti vůči českému živlu bylo opomíjení češtiny v divadle. Prvním českým představením v Brně od doby *Zamilovaného ponocného* byla zpěvohra *Strašidlo ve mlejně* s hudbou Františka Karla Rafaela (1795–1864), dávaná 7. prosince 1814. Téhož roku 5. dubna se na akademii po prvé česky zpívala nějaká árie od Piceinniho. V průběhu dvacátých let se ojediněle vyskytla česká činoherní představení. Teprve 27. 8. 1838 byl uveden česky ve formě singšpílu výběr scén z Rossiniho *Lazebníka sevillského*. V témž roce poznali brněnští Češi píseň *Kde domov můj*. Přednesl ji na akademii 31. října 1838 později slavný barytonista Jan Křtitel Píšek (1814–1873). Píseň se přítomným Němcům tak líbila, že si ji někteří dali přeložit.

Hlavní důvod pro konání českých představení byl ekonomický. Češi tvořili sice většinu obyvatelstva v Brně, ale patřili k nemajetným vrstvám. Podle dobových svědectví tvořili české obecenstvo řemeslníci, drobní živnostníci, povozníci a dokonce tovární dělníci. Divadlo navštěvovali brněnští Češi rádi a ve velkém počtu. Výkony herců přijímali se spontánním nadšením a s radostí, že slyší z jeviště svou mateřštinu, i když ji přednášeli ne vždy bezvadně německými herci.

Od konce třicátých let se česká představení v Redutě objevovala častěji zásluhou německého herce a zpěváka Karla Rubera (1802–1869) a českého kapelníka Jana Hnojila. Když se Hnojil roku 1839 vrátil ze čtyřletého pobytu v Bukurešti do Brna, pověřil ho ředitel Wilhelm Thiel řízením hudby v českých představeních. V té době shlédlo české publikum romantickou hru *Preciosa*,

spanilé děvče cigánské s hudbou K. M. Webera a bajku se zpěvy W. Müllera *Đáblův mlejn na vídeňské hoře*. Za Hnojilova řízení byla uvedena 6. a 10. ledna 1839 první dvě česká operní představení Méhulovy opery *Josef a bratři jeho*. Byla ohlášena ještě další česká představení, dokonce Škroupova opera *Oldřich a Božena*, ale k jejich provedení asi nedošlo. 5. května téhož roku se dávalo historické drama *Wlasta* s hudbou a sbory Jana Hnojila. Hnojil složil již 1831 zpěvy k úspěšné frašce *Das Kolatschenfest von Kumrowitz* a napsal nepochybně hudební vložky do četných dalších frašek, které se u obecnstva těšily největší oblibě.

Za těchto okolností neudivuje, že se Škroupův *Dráteník*, který měl v Praze premiéru již roku 1826, dočkal svého brněnského provedení až 22. listopadu 1840. Časové zpoždění čtrnácti let vyjadřuje výmluvně odlišné postavení českého živlu v kulturním životě Brna na rozdíl od Prahy. 28. listopadu 1841 se brněnští Češi dočkali původní české opery od brněnského autora. Byla jí opera *Žižkův dub* na námět Václava Klimenta Klicperry s hudbou petrovského varhaníka Františka Kotta (1808–1884). Premiéru řídil autor a hlavní roli zpíval František Karel Rafael. *Žižkův dub* je romantická opera, napsaná z profesionálního hlediska dobře v duchu své doby, ale bez osobitějších uměleckých a slovanských rysů. Hynek Vojáček ji charakterizoval slovy: *Poněvadž v těchto (operách) ničeho slovanského kromě českých slov není, raděj o něm (Kottovi) pomlčím*. Když roku 1842 odešli z Brna herci Bělčický a Ruber, kteří se starali o česká představení, zmizela čeština po roce 1842 z brněnské scény téměř úplně. Na tomto stavu se nic nezměnilo, ani když se stal roku 1844 kapelníkem Friedrich Zvoneček (1817–1848).

Podobná situace byla i v Olomouci. Zde se stal střediskem obrozeneckých snah až roku 1840 kroužek studentů kolem Aloise Vojtěcha Šembery (1807–1882), profesora češtiny na stavovské akademii. Patřili k němu i hudebníci rytíř Ludvík z Dietrichů a Arnošt Förchtgott-Tovačovský, avšak vliv této skupiny na veřejnost byl omezený. Také v olomouckém divadle vládla němčina. Teprve od roku 1843 se začalo hrát také česky

a o přestávkách českých představení se zpívala píseň Ludvíka z Dietrichů *Kdož jste duchem Moravané*.

Národní obrození na Moravě bylo na rozdíl od Čech velmi opožděné, a také romantismus zde získával půdu velmi pomalu, což je patrné jak na tvorbě Kotta a Hnojila, tak i dalších skladatelů z Moravy. Národnostní a stylové zaostávání hudby na Moravě za hudbou v Čechách souviselo s tím, že Brno leželo poměrně blízko hlavního města říše Vídně, která mu odlákávala nejlepší umělecké síly. Proto se nelze divit, že umělci jako byli Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865), Jan Evangelista Hořalka (1796–1860), Ferdinand Kauer (1751–1831), František Ignác Louska (1764–1825), Wenzel Müller, Antonín Emil Titl (1809–1831) dali přednost Vídni nebo jiným evropským velkoměstům. Snad bychom je oželeli stejně jako Maximiliána Maretzka, který odešel do New Yorku a Hynka Vojáčka (1825–1916), který zemřel v Petrohradě. Těžko však se smírujeme s odchodem Františka Vincence Krommera (1759–1831) a bratří Vranických, jejichž umění by bylo pro hudební život Moravy velkým přínosem.

Úkol probouzet národní vědomí u českého obyvatelstva připadl hudebním osobnostem druhé kategorie, jako byli rytíř Ludvík z Dietrichů (1803–1858), Arnošt Förchtgott-Tovačovský (1825–1874), ředitel kůru na Starém Brně a na Petrově Josef Dvořák (1807–1869), Jan Hnojil, František Bedřich Kott, Josef Ondřej Novotný. Čeští vlastenci komponovali hlavně písně, obvykle s doprovodem tehdy módní kytary a mužské sbory. Josef Ondřej Novotný, rodák z Kounic v Čechách, se po odchodu z Náměšti (1820) věnoval pedagogické činnosti v Brně. Podle zprávy Hynka Vojáčka přeložil do češtiny Fuxovu učebnici *Gradus ad Parnassum*. Komponoval české chrámové skladby a spolupracoval se Škroupovým *Věncem ze zpěvů vlasteneckých* (Praha 1835–1839). Pochybujeme však, že je autorem doprovodů k Fryčajovu kancionálu. Činnost rytíře z Dietrichů a Förchtgotta je spojena s Olomoucí a s kruhem vlastenců kolem Aloise Vojtěcha Šembery. Některé jejich písně později přešly do českého společenského zpěvu.

Významnou buditelem roli sehrála Dietrichova „moravská hymna“ *Moravo, Moravo*, která vyšla po prvé v cyklu *Vlastenské písně* (Olomouc 1843). Původně byla nepříliš zdařilým zhudebněním jednoho ze slabých literárních podvrhů Václava Hanky, a teprve v procesu zlidovění získala dnes známou podobu. Po polovině století se zařadila jako třetí mezi nejoblíbenější národní písně za *Kde domov můj* a *Hej Slované*. Arnošt Förchtgott, rodák z Tovačova, komponoval vedle českých písní i německé sbory pro olomoucký Männergesangverein. Jako velitel studentské legie roku 1848 v Olomouci složil vlastenecký sbor *Přijde jaro, přijde* a některé revoluční písně, ale roku 1852 odešel do Vídně, kde strávil zbytek života jako sbormistr českých a německých spolků.

Česky mluvilo na Moravě hlavně obyvatelstvo venkova. Jeho hudební kulturu představovaly jednak české kostelní písně Fryčajova kancionálu, které byly vlastně umělým, po hudební stránce importovaným výtvozem, jednak domácí světská píseň lidová. V lidové písni objevilo české obrození na Moravě svůj nejsilnější inspirační zdroj. Stěžejní zásluhu o to měl vlastenecký kněz František Sušil (1804–1868), ovlivněný již za studií Herderovými ideami. Na žádost Františka Ladislava Čelakovského začal Sušil roku 1824 sbírat lidové písně a ve sběru pokračoval po celý život v době školních prázdnin. Zatímco v zápisech textů se Sušil jako kněz neubrnil určitým cenzurním zásahům, po stránce hudební vystihl melodické zvláštnosti písní neobyčejně zdařile, i když se mohl při zapisování spoléhat jen na svůj hudební sluch. První menší sbírku písní, nasbíraných převážně na Rousínovsku, vydal pod názvem *Moravské národní písně* roku 1835 v Brně. Vrcholem jeho sběratelské činnosti byla třetí sbírka, dokončená roku 1860, která přinesla 2256 textů a téměř 1900 nápěvů. Sušilova sbírka ukázala moravskou lidovou píseň jako originální hudební fenomen, odlišný nejen od písní okolních slovanských národů, ale i od písně české. V roce 1848 inspirovala Sušilova sbírka Pavla Křížkovského k tvorbě jeho světských mužských sborů, které tvoří nejživotnější část jeho díla. Lidová píseň pak trvale poznamenala celý další hudební

život Moravy a jejímu vlivu se neubráníl žádný z moravských hudebních skladatelů.

V první polovině 19. století zaujímala vedoucí postavení v hudbě na Moravě města Brno, Olomouc a Opava. Operu si nyní zcela přisvojilo měšťanstvo, převážně německé. Současně s operou se začal zatím nesystematicky rozvíjet veřejný koncertní život a veřejné hudební školství. Objevily se první pokusy o založení hudebních spolků. Vedle kapel městských věžných vzrostl význam vojenských hudeb. Většina hudebního dění ve městech byla německá, i když se na něm podíleli i Češi. Teprve od konce třicátých let se objevily osobnosti, které začaly zhudebňovat české texty. Domácí skladatelská tvorba, ať již německá nebo česká, však byla jako celek umělecky nevýznamná, neboť nejsilnější umělecké osobnosti nacházely uplatnění za hranicemi. Novou inspiraci pro svoji tvorbu objevili čeští skladatelé v moravské lidové písni.

4.3 Chránová hudba od josefinské doby do počátku cyrilské reformy

Vlivem josefinských reforem začala role chránové hudby v hudebním vývoji v osmdesátých letech 18. století klesat. Cestu k reformám uvolnilo již zrušení jezuitského řádu roku 1773, zavedení Felbigerovy školské reformy, zákaz poutí roku 1775 a další státní zásahy, diktované osvícenským pragmatismem a neutěšeným stavem hospodářství.

V letech 1783–1785 zrušil Josef II. většinu velkých bohatých klášterů, které byly hlavními středisky pěstování figurální chránové hudby. Na Moravě bylo zrušeno 40 klášterů, mezi nimi tak mocné a kulturně významné, jako byly Hradisko, Louka, Velehrad, Zábřdovice a Žďár nad Sázavou. Hudebniny a hudební nástroje zrušených klášterů většinou zmizely beze stopy. Ojedinele dochované hudební inventáře zaznamenaly jen sumární počty někdejších skladeb. Situace byla o to horší, že trh byl najednou zaplaven obrovským množstvím levných hudebnin, o které nikdo neměl zájem. Ve stejné době zaváděný nový bohoslužebný řád totiž silně omezil provádění figurální hudby v kostelích. Proto skončila většina hudebnin ze zrušených klášterů ve starém papíru.



54 Tomáš Fryčaj-autor kancionálu, který ovlivňoval kostelní zpěv na Moravě v první polovině 19. století. Řím. kat. fara Brno-Obřany.

Tímto zásahem byla vymazána velká část hudební minulosti Moravy. Klášterní hudební archivy totiž obsahovaly nejen duchovní skladby a hudbu k duchovním a světským melodramatům, gratulační kantáty, ale také světskou instrumentální a taneční hudbu. O něco lepší osud potkal hudební nástroje, které nebyly zničeny, ale většinou pod cenou rozprodány nám neznámým jednotlivcům.

Původním úmyslem císaře Josefa II. bylo využít majetku zrušených klášterů pro zřizování nových farností a kostelů v odlehlých oblastech bez duchovní správy. Náboženská matice (*Religionssfond*) však z onoho nesmírného bohatství získala méně, než se očekávalo, protože majetek klášterů byl z velké části prodán pod cenou, zašantročen nebo dokonce rozkraden. Souběžně s rušením klášterů probíhalo rušení zbožných bratrstev včetně literárských, konfiskace jejich majetku, zejmé-

na fundačních kapitolů, rušení kostelů a kaplí, zvláště poutních.

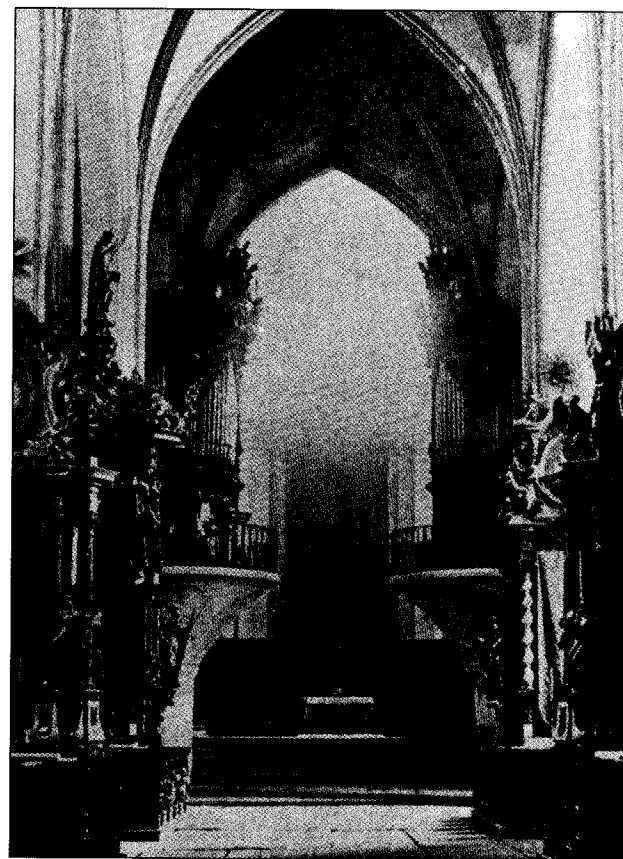
V roce 1782 byla ve Vídni ustavena dvorní duchovní komise, která dostala za úkol vypracovat pro hlavní město nový bohoslužebný řád jako vzor pro ostatní města říše. V Olomouci byl nový řád zaveden 1. září 1784. Nový řád povoloval ve farních kostelích, u kterých byli nejméně 3 kněží, o nedělích a svátcích pouze jednu figurální mši (*mit Instrumentalmusik*). Mše v ostatních kostelích se směly konat jen se zpěvem předepsaných německých nebo českých písní (*Normalgesang*) s doprovodem nebo bez doprovodu varhan. Ve všední dny směla být ve všech kostelích jen jedna mše s požehnáním (*Segenmesse*) s lidovým zpěvem. Nařízení platilo i pro katedrálu, kostely s kolegiátní kapitulou a pro kláštery. Příležitosti k figurální hudbě ubylo také tím, že počet církevních svátků byl snížen ze 42 na 27 a že byly zakázány výroční mše (*anniversaria*), různé neliturgické pobožnosti a průvody.

Dosud tak vážená figurální hudba byla ze dne na den drasticky omezena k velké nelibosti veřejnosti i hudebníků, kteří tím byli značně zkráceni ve svých příjmech. Např. ve Vídni přišlo v osmdesátých letech 18. století na 500 hudebníků o třetinu až polovinu svých příjmů. Podobně tomu bylo jistě i na Moravě. Choralista ve Znojmě Josef Antonín Marsch si roku 1782 několikrát stěžoval až u brněnského biskupa, že svou rodinu nemůže ze 40 zl. ročně uživit, když mu na den nezbyvá pro sedm osob víc jak 20 krejcarů, protože při novém pohřebním pořádku si i bohatí lidé zvykli dávat své nebožtíky pohřbívat bez zpěvu a zvonění. A roku 1785 si kapelník olomoucké katedrály Josef Puschmann právem stěžoval, že jen těžko shání diskantisty pro katedrálu, protože školy na venkově už je nevychovávali.

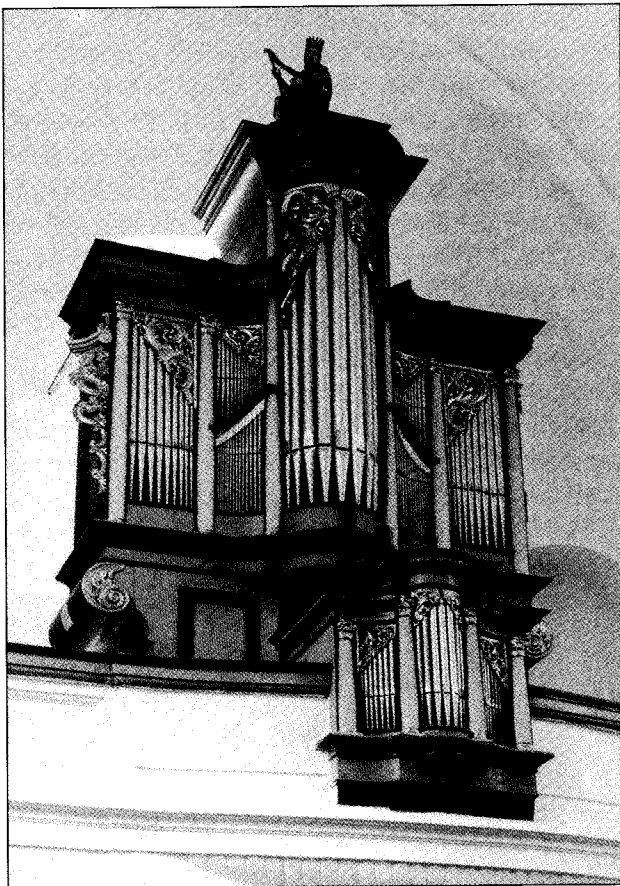
Stoupenci cyrilské reformy později charakterizovali mše a chránové skladby předešlé epochy slovem instrumentální. Měli pravdu ze dvou důvodů: nástroje byly v těchto skladbách předepsány jako obligátní a jejich party byly v pojosefinské době obsazovány nepoměrně silněji než hlasy vokální. Např. při uvedení Beethovenovy mše C-dur op. 87 u augustiniánů na Starém Brně v roce 1817 byly jen houslové party obsazeny dvace-

ti hráči, zatím co zpěváků bylo celkem osmnáct. Při oslavě obnovení kostela na Svatém Hostýně roku 1845 byl sbor obsazen celkem 14 zpěváky, zatím co orchestr sestával ze 40 hráčů. Vokální složka byla v chránové praxi i menších kostelů skutečně opomíjena. Např. podle zjištění Rudolfa Hurta zpívali roku 1851 při slavné zádušní mši ve Veselí nad Moravou jen čtyři zpěváci, ale doprovázeli je čtyři houslisté, dva trubači, dva hornisté a varhaník.

Škody, napáchané v chránové hudbě na Moravě novým bohoslužebným řádem, nebyly dosud vyhodnoceny. Nebyly však asi tak hluboké, protože jakmile Josef II. zemřel, došlo k poměrně rychlému návratu k dřívějším poměrům. V roce 1790 dosáhl vídeňský kardinál Migazzi na císaři



55 Varhanní empory na pilířích triumfálního oblouku před presbytářem v olomoucké katedrále. Podle Kráčmer M.: Dějiny metropolitního chrámu sv. Václava v Olomouci (Olomouc 1887). Hudba na těchto emporách se provozovala od roku 1740 do roku 1885.



56 Varhany Františka Svítala st. z roku 1841 v Batelově. Na celkové koncepci skříně a na její výzdobě je patrná závislost na barokních vzorech. Foto J. Sehnal.

Leopoldovi II. povolení provádět figurální hudbu v kostelích, které na ni měly peníze. A po nástupu Františka II. po roce 1792 se poměry začaly pomalu vracet do starých kolejí. Strohá nařízení nového bohoslužebného pořádku se udržela jen osm let. Ekonomická základna chrámové hudby však se neobnovila, což velmi negativně ovlivnilo její další vývoj.

V kostelních inventářích se na počátku 19. století dokonce projevil nárůst hudebních nástrojů. Dochované hudebniny, a ještě spíše jejich datované seznamy však ukazují, že na počátku století docházelo k změně hudebního vkusu. V prvních dvou desetiletích ještě přetrvával repertoár zděděný z druhé poloviny 18. století, ale některé vyspělé kůry se již tehdy začaly orientovat na novou

tvorbu, ovlivněnou romantickým cítěním. Ač i na počátku 19. století vznikala velká hluboká, duchovní díla, byla uváděna jen na některých zvláště vyspělých kůrech, jako byly v Brně kůr augustiniánů na Starém Brně a kůr kostela sv. Jakuba. Tato díla byla totiž technicky a interpretačně velmi náročná a proto většina kostelních kůrů dávala přednost snazším, po umělecké stránce až laciným dílkům, která rostla jako houby po dešti.

Přes to, že většina chrámových not byla až do sedmdesátých let převážně opisována, vliv hudebního tisku během první poloviny 19. století rostl. Příkladem autora, který přes své mimořádné nadání z existenčních důvodů dodával hudebním nakladatelům lehké „venkovské“ nebo „zimní“ mše byl pražský Robert Führer. Na druhé straně je obdivuhodné, že po celou první polovinu 19. století se udržel v kmenovém repertoáru moravských kůrů Joseph Haydn, jehož díla začala v opisech pronikat na Moravu již v sedmdesátých letech 18. století. Naproti tomu Mozartovy mše se na Moravě objevily mnohem později a byly uváděny méně. Obraz o celkové situaci nám ukáže několik příkladů.

Kostel sv. Václava v Mikulově vlastnil v roce 1819 na 580 skladeb od Johanna Georga Albrechtsbergera, Františka Xavera Brixioho, Karla Dittersse, Josepha Eyblera, Floriana Leopolda Gassmanna, J. Haydna, Leopolda Hofmanna, Ignaze Holzbauera, Vojtěcha Jírovce, Václava Kalouse, W. A. Mozarta, Josefa Preindla, Georga Reuttera, Ignaze Seyfrieda, Johanna Baptisty Schiedermayra, Christoha Sonnleithnera a Jana Křtitele Vaňhala. Ve stejném roce však bylo vyřazeno na 190 skladeb včetně 35 skladeb piaristy Kalouse. To by se dalo vysvětlit tím, že Kalousova hudba se zdála zastaralá. Vždyť Kalous působil v mikulovské piaristické koleji v letech 1745–1747. Vyřazeno však bylo i 37 symfonií včetně 13 Vaňhalových, ač Vaňhal (zemř. 1813) tehdy patřil ještě k velmi oblíbeným skladatelům. Místo toho byla zakoupena mše B-dur od tehdy módního a již romanticky orientovaného Johanna Gänsbachera (1778–1844).

Repertoár kůry farního kostela v Lipníku nad Bečvou byl v roce 1819 téměř stejný jako v Mikulově. Obsahoval přes 320 chrámových skladeb

všech druhů včetně 36 symfonií a 5 oratorií pro pobožnosti u Božího hrobu, zvl. Stabat mater od Václava Kalouse a Josepha Haydna. Šlo vesměs o skladby autorů druhé poloviny 18. století, jako byli F. X. Brixí, Karl Ditters, Karl Heinrich Graun, Johann Adolph Hasse, Ignaz Holzbauer, Antonín Laube, Josef Mysliveček, Georg Zechner ale též těšínský Jan Hájek a František Navrátil. Velmi početně tu byli zastoupeni piaristé Václav Kalous (14 mší a jiných skladeb) a František Koutník (1740–1804), kteří totiž působili po dva roky v lipnické piaristické koleji.

Poměrně nejpodrobněji jsme informováni o hudbě u augustiniánů na Starém Brně v letech 1816–1818 díky záznamům tehdejšího ředitele kůru Cyrila Nappa. Starobrněnský kůr patřil od konce 17. století vždy k nejlepším brněnským kůrům. Jeho základ tvořilo 12 fundatistů, kteří byli nejen dobří zpěváci, ale i výborní hráči, především na dechové nástroje. Snad z toho důvodu nepotřebovalo Staré Brno městské hudebníky, kteří jinak pravidelně vypomáhali u sv. Jakuba. Někdy přišli posílit augustiniánský sbor chlapani z divadelního sboru nebo od sv. Jakuba. Další účinkující byli učitelé z Brna a okolí, úředníci a někdy i hudebníci z Petrova a od sv. Jakuba, dále různí dileti, vesměs přátelé Cyrila Nappa, ba i náhodní návštěvníci. Sopranové a altové party byly obsazovány chlapeckými hlasy. Zpěvačky se objevily jen při uvedení Korunovační mše Vincenza Righiniho roku 1817. Righiniho mši přivezl z korunovace Leopolda II. ve Frankfurtu roku 1790 arcibiskup Colloredo a tato mše dosáhla na Moravě velké obliby. Jako dirigent se uplatnil nejčastěji kapelník brněnského divadla Casimir von Blumenthal, jako varhaník Gottfried Rieger. U prvních houslí seděl nejčastěji primarius divadelního orchestru Šebestián Liborka. Obvykle se sešlo 40–50 osob, ale na premiéru Riegrový mše se jich dostavilo 72 včetně ředitele kůru od sv. Mořice v Olomouci Viléma Hybla.

Fundatisté měli zkoušky denně od 18 do 19 hodin. Většina mší se prováděla bez generální zkoušky (Albrechtsbergerovy, Haydnovy, Mozartovy, Navrátilovy, Strožovy, Voglovy), tedy prima vista. Jedna generální zkouška byla na mše, které byly pokládány za obtížné. Šlo o díla pro-

váděná po prvé (Blumenthal, Rieger) nebo technicky a slohově náročná (Beethoven, Lickl, Naumann, Righini a Tomášek). Uvedená jména naznačují, že vkus Cyrila Nappa a jeho hudebníků byl již poznamenán romantickým cítěním. Pro smuteční mše však regens kupodivu nejraději volil Requiem Es-dur od Františka Navrátila. Od ředitele kůru v Těšíně Jana Hájka uvedl Napp dokonce německé requiem. Gänsbacherova mše D-dur byla však přijata s rozpaky. Kromě zmíněných autorů se těšili velké oblibě Joseph Haydn, Mozart a pražský skladatel Kajetán Vogl (1750–1794), zatím co František Xaver Brixí tu nezazněl ani jednou. Notový materiál získával klášter buď nákupy přímo ve Vídni nebo opisováním od ředitelů kůru jiných kostelů v Brně, Vyškově, Olomouci, Těšíně, a též z kláštera v Rajhradě.

Od Starého Brna se příliš nelišila hudba v městském farním kostele sv. Jakuba, jehož notový materiál se dochoval i z 19. století. O hudebním provozu a repertoáru však nemáme zdaleka tak podrobné zprávy jako ze Starého Brna. Regenschori Leopold Streit (1777?–1848) si od roku 1815 několikrát stěžoval, že nemůže dávat nové skladby, protože varhany na hlavním kůru stojí příliš blízko zábradlí a všichni hudebníci se pak musí směstnat jen po jejich jedné straně, aby viděli na dirigenta. Na malý kůr nad sakristií se zase vešlo nejvýše 30 osob, což bylo pro tak velký kostel málo. Z těchto důvodů byl hlavní korpus varhan v roce 1827 posunut více dozadu, jako je tomu dosud a pro hudebníky bylo vybudováno podium, takže na svátek patrona kostela sv. Jakuba 25. července toho roku provedlo slavnou mši 160 hudebníků. Na příkladech ze Starého Brna a z kostela sv. Jakuba vidíme, že na rozdíl od baroka a klasicismu bylo od počátku 19. století snahou všech ředitelů kůru obsazovat nástroje i vokální hlasy sborově.

Ředitele kůru na Petrově Gottharda Pokorného (1733–1802) vystřídal roku 1802 Karel Nanke (1768?–1831), rodák z Nového Jičína. Nankeho tvorba byla velmi melodická a svěží, ale silně poznamenaná duchem tehdejší operní hudby. I slavná velikonoční píseň *Aleluja* z roku 1830 připomíná triumfální pochod z nějaké opery. Kapitula

Nankemu při ustanovení do funkce nařídila, že musí přestat vypomáhat v divadle, ale Nanke nebral tento zákaz vážně, protože ještě roku 1810 složil hudbu k singšpílu *Der feine Kundmann*. Po svém předchůdci převzal Nanke sbírku, obsahující 46 graduálií od tehdy zvláště na jižní Moravě oblíbeného Michaela Haydna. O dalším repertoáru nás informuje inventář z roku 1841 jeho nástupce Josefa Dvořáka (1807–1869), bývalého úspěšného operního zpěváka. Konservativností připomínal inventář z Mikulova z roku 1819. Jsou v něm zaznamenáni: F. X. Brix, Karl Ditters, Maurus Haberhauer, Johann Adolf Hasse, oba Haydnové, Leopold Hofmann, Amandus Ivanschitz, František Kramář (13 mší!), Karel Loos, Mozart, Franz Karl Müller, František Navrátil, Josef Puschmann, Sonnleitner, Kajetan Vogl, blíže neznámý Ziegler (27 mší!), Anton Zimmermann.

Čtvrtým nejvýznamnějším kůrem v Brně byl tehdy minoritský kostel sv. Janů, kde byl od roku 1840 ředitelem kůru František Dundáček. Podle inventáře z roku 1851 uváděl Dundáček u minoritů podobný repertoár jaký vládl na Petrově.

O repertoáru olomoucké katedrály jsme informováni nepřímo z inventáře not, který po svém příchodu do Olomouce pečlivě sepsal Pavel Křížkovský. Nalezl zde mezi jiným 352 instrumentálních mší, kde vedli Robert Führer s 33, František Navrátil s 15, Novotný a Václav Kalous s 11, Drobisch a Eybler s 10 mešními kompozicemi. I v ostatních skladebných družích převládali autoři známí z Mikulova a ostatních zmíněných kůrů. Kůr olomoucké katedrály, stejně jako ostatní jmenované byl tedy ještě v polovině 19. století mnohem konzervativnější než kůr starobrněnského kláštera.

Je překvapující, že hudební inventář farního kostela sv. Mořice v Olomouci obsahoval v roce 1835 jen 124 skladeb, a to převážně od skladatelů představujících již upadající vkus v chrámové hudbě. Pomineme-li Eyblera, Haydna a Mozarta, byli tu již Franz Bühler, Anton Diabelli, Karl Drobisch, Václav Mašek, Johann Baptist Schiedermaier, Joseph Schnabel, František Vincenc Tuček. Od roku 1806 byl ředitelem kůru u sv. Mořice plodný skladatel užitkové chrámové hudby

Vilém Hybl (1751?–1824), která byla na moravském venkově velmi rozšířená.

Kolegiální kostel sv. Mořice v Kroměříži nebyl na tom po slohové stránce o mnoho lépe. Poněvadž neznáme jeho inventář k určitému datu, můžeme pouze obecně říci, že se zde v první polovině 19. století kromě běžného dobového repertoáru provozovaly také skladby místních skladatelů: arcibiskupského kapelníka Frantze Götzze, J. J. Fuxem ovlivněného Mořice Hantkeho (1723–1804), kroměřížského věžného Jana Leopolda Kunerta a olomouckého Franze Karla Müllera. Kůry menších měst ustrnuly na repertoáru, složeném z děl klasiků a jejich epigonů, tvořících díla přístupná nejširšímu publiku a snadná na provedení. To platí např. o kůru ve Vyškově, pro který je příznačný četný výskyt drobných, nenáročných skladeb vyškovského tenoristy Jana Golletze (1766?–1818) a zvláště 150 chrámových děl ředitele kůru Františka Nováka (1815–1891). Zcela průměrný obraz poskytuje repertoár kůru v Hranicích. Poněvadž tamní ředitelé kůru pečlivě poznamenávali na obaly not data provedení jednotlivých skladeb, je z nich patrné, že repertoár hranického kůru se od čtyřicátých let 19. století až do první světové války téměř nezměnil.

Mimořádnou náboženskou a společenskou událostí v životě Moravy bylo obnovení poutního kostela na Sv. Hostýně roku 1845, který ležel ještě roku 1840 v rozvalinách. Při slavném posvěcení kostela 2. července rajhradským opatem za účasti 50 000 poutníků byla provedena slavná mše, jejíhož autora neznáme. Dochoval se nám však seznam účinkujících, který je pro tuto dobu typický. V sopránu zpívaly tři dívky a jeden chlapec, mezi nástroji byly vydatně obsazeny dechy: flétna, 4 klarinety, tři trumpety, dva lesní rohy, ale též křídlovka a dva bombardony. Mezi účinkujícími není uveden varhaník, protože varhany tu postavil až roku 1848 Jan Neusser. Provedení řídil bystřický učitel a ředitel kůru Vendelín Lerch, u prvních houslí seděl kroměřížský věžný Leopold Kunert. Většina účinkujících byli učitelé, řemeslníci a úředníci z Bystřice, Holešova a okolních vesnic.

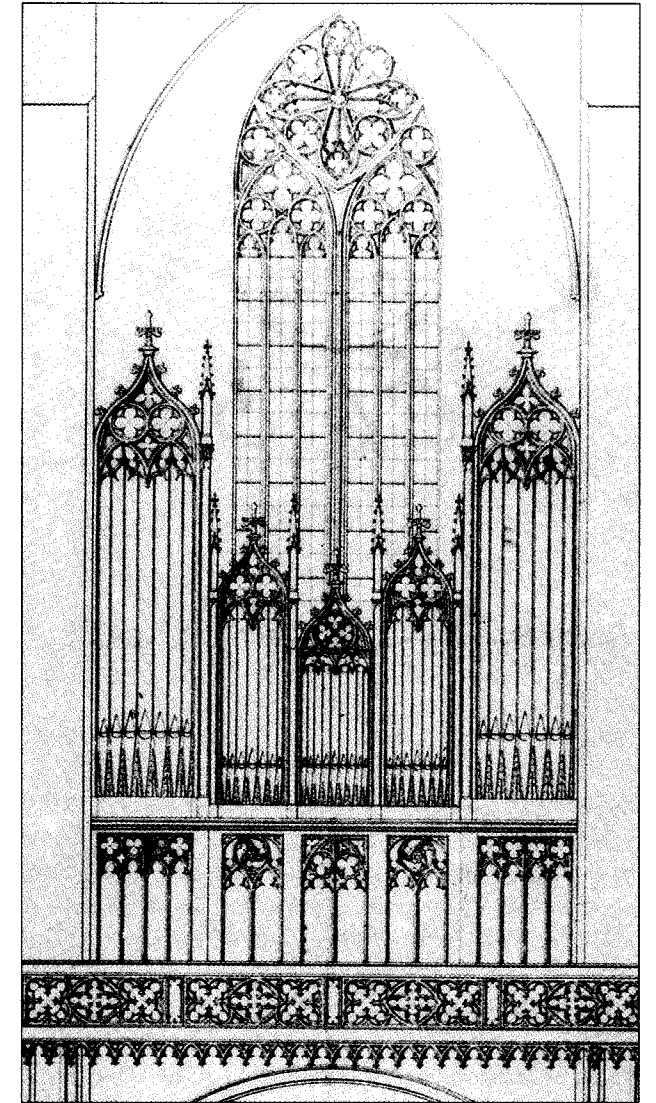
Podnět k novým kompozicím poskytovaly v této době ještě intronizace biskupů. Víme, že

k intronizaci brněnského biskupa Václava Urbana Stuffera roku 1817 složil mši brněnský rodák, tehdy 1. kapelník brněnského divadla Joseph Strauß a osmihlasý dvojsborový hymnus Casimir von Blumenthal (zemř. 1849). V sále rezidence byla odpoledne provedena kantáta Josepha Strauße. K intronizaci arcibiskupa Chotka v Olomouci roku 1832 složil prý velmi úspěšnou mši Antonín Emil Titl.

Až do šedesátých let 19. století se na počátku a na konci slavné bohoslužby místo hry na varhany troubilo a bubnovalo. Nepřímo o tom svědčí počet žesťových nástrojů a tympanů v kostelních inventářích z té doby, přímo pak boj proti tomuto zvyku, zahájený později stoupenci cyrilské reformy. Podle četných svědectví v časopisu Cyril byly intrády v kostelích před hudební reformou téměř pravidlem.

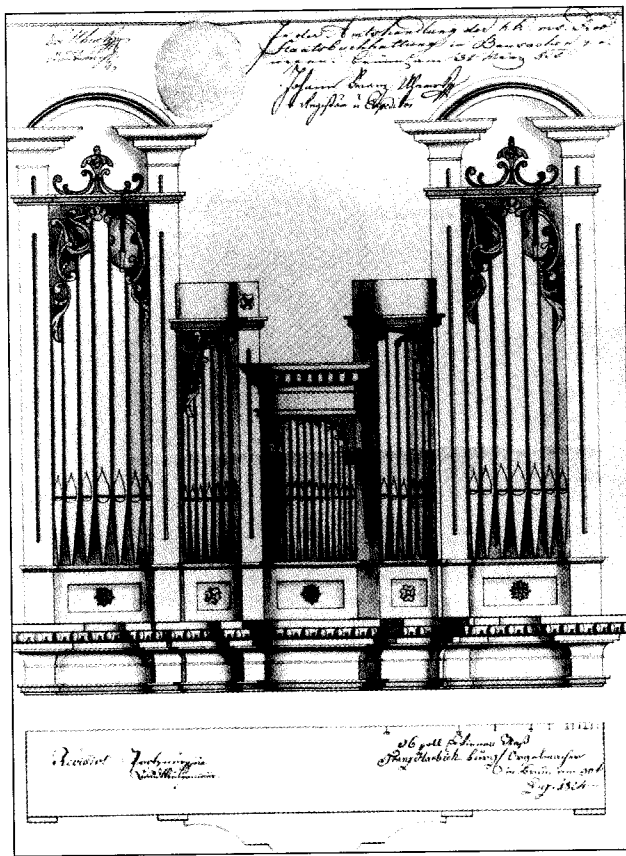
Zmínili jsme řadu chrámových skladatelů z moravských měst i vesnic. Většinou zhudebňovali latinské texty. K plodným autorům, kteří komponovali duchovní skladby také na české texty, patřil zejména Jan Kypta (1813–1868), který byl od roku 1848 učitelem a ředitelem kůru v Telči. Jeho kostelní díla jsou příznačná pro stylovou rozpačitost v době před reformou. Jsou založena na prosté, nenáročném písňové melodice, což jim získalo velkou oblibu. Nejmarkantněji vyniká tento rys v Kyptových vánočních skladbách. Pro Kyptu stejně jako pro většinu jeho současníků bylo typické, že vedle chrámové hudby komponovali také tance, hlavně valčíky a polky pro místní zábavy, což bylo u chrámových skladatelů po reformě nemyslitelné. Pozoruhodná je anonymní latinskočeská *Třebíčská jitřní mše*, která byla dlouho přisuzována Jakubu Janu Rybovi, protože vykazuje analogie s Rybovou mší *Hej, mistře*. Otmar Urban to zpochybňuje a připisuje její autorství s výhradami učitelskému pomocníkovi v Třebíči-Jejkově Josefu Tetínkovi (1808–1845). Mše byla v Třebíči po prvé provedena roku 1845 a z Třebíče pocházejí také její opisy pro jiné kůry na Moravě.

V první polovině 19. století se vyskytovalo mezi učiteli ještě více skladatelů než v 18. století. Jejich snahou bylo vedle ctižádosti doplnit kůr skladbami, na které by jejich hudebníci sta-



57 Návrh na prospekt varhan Jakoba Deutschmanna z roku 1845 pro regotizovaný kostel sv. Mořice v Kroměříži. Šlo o první pseudogotickou varhanní skříň na Moravě. ZAO, pob. Olomouc ÚRAS, i.č. 12913.

čili. V dochovaných hudebních sbírkách proto často nacházíme jména Václav Branč (zemř. 1819) z Třebíče, Vilém Hybl (1751?–1824) z Olomouce, Josef Chmelíček (1823–1891), Jan Ferdinand Chmelíček (1825–1891), František Kafka (1776?–1855) z Mikulova, Jan Leopold Kunert (1784–1865) z Kroměříže, Karel Nanke (1768–1831) z Brna, Antonín Oswald z Brna, Josef Pekárek z Hněvotína, Dominik Pill-



58 Varhany Františka Harbicha pro Kostelec u Holešova z roku 1824. Podobných malých varhan postavil Harbich na Moravě několik desítek. MZA Brno, B15.

hatsch (1785–1866) z Olomouce, Jan Theny (1749–1828) z Frenštátu pod Radhoštěm, Benno Tiray (1818–1864) z Rajhradu, Josef Wiessner (1807–1752) ze Šumperka, Johann Wildner z Dolních Dunajovic.

Zatímco omezení figurální hudby v kostelích nemělo dlouhého trvání, josefínský důraz na zpěv lidu při mši trvá dodnes. Kostelní píseň se od té doby stala základním druhem chrámové hudby. Josefovi II. šlo spíše o to, aby text písní podporoval pěstování občanských ctností u poddaných a upevňoval jejich věrnost císaři a říši, než aby přispíval k rozvoji jejich duchovního života. Přes to se kostelní píseň v dalším vývoji vrátila k svému původnímu poslání povzbuzovat zbožnost lidu a vést jej k hlubšímu prožívání liturgie. Marie Terezie usilovala již roku 1756 o zavedení zpěvu lidu při mši. Na její rozkaz vydali vídeňští kate-

cheté zpěvník *Catholisches Gesangbuch* (Vídeň 1774) s varhanním doprovodem, který přinesl 87 zcela nových písní se 47 melodiemi od neznámých autorů. 500 exemplářů tohoto zpěvníku bylo tehdy rozdáno zdarma i německému obyvatelstvu na Moravě. Jaký měl tento zpěvník ohlas, nevíme.

Nový bohoslužebný řád roku 1783 nařídil zpívat předepsané mešní písně, přičemž nepřímou zakazoval ty, které se dosud zpívaly. Nové písně se nazývaly *normální*, což znamenalo předepsané nebo odpovídající normě. Bohoslužebné řady pro jednotlivá města uváděly většinou jen jednu nebo dvě normální písně. V Olomouci byla doporučena např. píseň *Ti Bože se koříme* (německy *Wir werfen uns darnieder*) s nápěvem, jehož autorem byl snad Josef Antonín Štěpán. Postupem doby se živelně objevovaly další písně, některé i bez církevního schválení. Kooperátor v Moravském Krumlově Václav Volák se roku 1785 dokonce odvážil zakázat zpěv písně *Před tebou se klaníme* a místo ní nařídil zpívat údajně rovněž schválenou píseň *Pospěšme Boha vzývat*. Při výslechu u děkana se obhájil důkazem, že píseň *Před tebou se klaníme* obsahuje věroučné bludy.

Podle Karla Konráda byly normální písně lidu násilně vnuceny a lid je nechtěl přijmout. Tento názor však neodpovídá skutečnosti. Je třeba si uvědomit, že bez ohledu na estetickou kvalitu nové písně lépe odpovídaly hudebnímu vkusu doby než nápěvy starých kancionálů. Propagátorem nových písní mezi českými věřícími se stal obřanský farář Tomáš Fryčaj (1759–1839). Tento vlastenecky zanícený kněz vydal roku 1788 v Olomouci zpěvník *Písně duchovní*, podle vlastních slov po vzoru výše zmíněného vídeňského kancionálu z roku 1774. Fryčajův zpěvník se setkal s tak příznivým ohlasem, že do roku 1835 vyšel v osmi rozšířených vydáních (od roku 1805 s názvem *Katolický kancionál*) a ve čtyřicátých letech se ujal i na Slovensku. 6. vydání Fryčajova zpěvníku vřelými slovy doporučil věřícím v české předmluvě sám olomoucký arcibiskup arcivévoda Rudolf.

Vztah Fryčajova kancionálu ke zpěvníku vídeňských katechetů zůstává nejasný. Zatím co první vydání Fryčajova kancionálu odkazovalo na

61 melodií, údajná vídeňská předloha jich obsahovala jen 48 a její texty se s Fryčajovým kancionálem neshodovaly ani po obsahové ani po básnické stránce. Podle Christiana d'Elverta (II/152) vyšly nápěvy k Fryčajovu kancionálu samostatně teprve roku 1822 v Brně, dochováno však je vydání až z roku 1830. Tyto *Melodye na Katolický Kancionál* jsou doplněny neuvěřitelně primitivním, ale pro svou dobu typickým varhanním doprovodem. Podle d'Elverta byl jeho autorem bývalý kapelník hraběte Haugvice v Náměšti nad Oslavou Josef Ondřej Novotný (1778–1856), podle J. Krumpholce kunštátský ředitel kůru Pohl. Tento nehezky, špatně čitelný tisk přinesl 153 anonymních, většinou plytkých, triviálních nápěvů, z nichž kupodivu ani jeden nepocházel ze starého nápěvního fondu české duchovní písně. Nápěvy, na které odkazovala první vydání Fryčajova kancionálu, tak zůstávají záhadou. Ve Fryčajově kancionálu byl později spatřován počátek úpadku českého duchovního zpěvu, avšak neprávem. Relativnost některých příkrých hodnocení písní z doby josefinismu dokazuje příklad z roku 1888. Ludvík Holain, bojující za obrodu duchovní písně, tehdy v časopisu Cyril veřejně odsoudil Bečákův a Fryčajův kancionál, jmenovitě píseň *Bože, před tvou velebností* (autor Michael Haydn) a *Bože, chválíme tebe* (Vídeň 1774). Netušil, že první z nich patřila k nejmilejším kostelním písním Antonína Dvořáka, druhá zakotvila i v nejnovějších zpěvnících jako jediná píseň pro chvalozpěv *Te Deum*.

Je pozoruhodné, jak rychle zareagovali na toleranční patent čeští evangelíci. Hned v roce 1783 vydali v Brně *Kancionál*, který kromě 150 veršovaných žalmů přinesl 485 písní s třemi podrobnými rejstříky. Podle třetího rejstříku bylo 201 písní přeloženo z němčiny. Předlohou pro tento zpěvník byl kancionál vydaný roku 1753 v Berlíně. Vydavatelé počítali s tím, že uživatelé kancionálu nápěvy písní znají, protože místo not uvedli jen odkazy na jejich melodie. Z toho lze soudit, že odkazované melodie musely být mezi tajnými evangelíky na Moravě dobře známy již z doby pronásledování před vydáním tolerančního patentu.

Zrušení četných kostelů a kaplí vyvolalo v první polovině 19. století dočasnou inflaci varhan.

Nové, ale i staré kostely se začaly zajímat o varhany ze zrušených klášterů a kostelů. Tak byly přestěhovány např. velké Sieberovy varhany z Hradiska k sv. Michalu do Olomouce, Sieberovy chorální varhany z Velehradu do Veselé u Vsetína, Starkovy varhany ze Starého Brna do Sněžného. Poněvadž Josef II. zrušil i všechny poutní kostely, byly jejich varhany přiděleny jiným kostelům. Např. varhany ze Svatého Hostýna se dostaly do Bílavska, varhany z poutního kostela v Branné do Štěpánova u Olomouce a Sieberovy varhany ze Zelené Hory do Radešinské Svatky. Stěhování zůstaly ušetřeny pouze varhany kostelů, ze kterých se staly kostely farní, jako tomu bylo v případě Svatého Kopečka nebo Vranova u Brna. Všeobecný nedostatek prostředků na nově pořizované varhany pak přivedl stagnaci moravského varhanářství. Varhany do nových kostelů, budovaných z prostředků náboženské matice, byly z úsporných důvodů malé, což jistě nebylo pro varhanáře inspirující. Po stylové stránce se moravské varhanářství této doby vyznačovalo neplodným konservativismem, žijícím z pozdní barokní tradice. To platilo i o hlavním brněnském varhanáři Františku Harbichovi (1780–1862), který nepřímou navázal na slavnou dílnu Jana Výmoly. Menší Harbichovy varhany si byly dispozičně i výtvarně tak podobné, jakoby šlo o sériové výrobky.

Na Moravě se tehdy dobře dařilo varhanářům samoukům. Z nich dosáhl obecného uznání František Svítal (1805–1873) v Novém Městě na Moravě, který až k nerozeznání napodoboval varhany druhé poloviny 18. století. Jeho největší dílo varhany u sv. Jakuba v Brně však byly v době svého dokončení roku 1862 po zvukové i technické stránce překonané. Varhanářů samouků působilo v té době na Moravě více: učitel Josef Tadeáš Strniště ve Svatce, domkař Jakub Daron ve Studénce, kolář Jan a Josef Šidlové v Šumicích a velmi úspěšný Jan Huvar (1784?–1866) v Albrechticích, kterému zpočátku pomáhal v práci děd skladatele Leoše Janáčka Jiří Janáček (1778–1848). Moderně byl orientován na Moravě jen řádně vyučený a teoreticky vzdělaný Jan Neusser (1807–1878) v Novém Jičíně. První velké, romanticky koncipované varhany postavil ro-

ku 1845 u sv. Mořice v Kroměříži vídeňský varhanář Jakob Deutschmann.

Novým jevem po odeznění josefinských reforem bylo sborové obsazování hlasů, zvláště hlasů instrumentálních. Protože se církvi nedostávalo peněz na hudbu, mnozí chrámoví hudebníci působili současně v oblasti hudby světské, což se nepochybně odráželo i v jejich tvorbě pro kostel. Vztah obou sfér jsme naznačili při líčení hudby na Starém Brně a na Petrově. Romantismus pronikal do chrámové hudby na Moravě velmi pomalu. Až na výjimky byla chrámová hudba silně konzervativní a její provádění se stá-

valo věcí diletantů. Kvůli nim bylo nutno volit snazší, přístupnější, často umělecky méně hodnotný repertoár a smířit se s méně kvalitním podáním. Tyto skutečnosti poskytly později stoupcům reformy jeden z argumentů proti chrámové instrumentální hudbě. Zpěv lidu byl v josefinské době postaven na roveň hudbě figurální a jeho význam nadále stoupal. Písňe barokních kancionálů byly nešetrně nahrazeny novými písňemi sporné kvality. Ne všechny však byly nehodnotné a proto se některé udržely v kancionálech dodnes. Stavba varhan na Moravě upadala a začala stagnovat.

5 ČESKÁ HUDBA NA MORAVĚ PO ROCE 1830

5.1 Moravští Češi a Němci



bě etnicky a jazykově rozdílné populace zaujímaly v životě Moravy a rakouského Slezska v údobí po roku 1830 rozdílné postavení. V celkovém počtu obyvatel země tvořili majoritní moravští Češi sice zhruba čtyři pětiny všeho obyvatelstva. Obývali však většinou malá města a venkov, odkud začali pozvolně pronikat do větších měst. Sociálním původem i povoláním byli zemědělci a řemeslníci. Nepočtená vrstva české populace ve městech se začala teprve formovat. Nedostávalo se vzdělců. Sociální situace proces formování uvědomělého českého měšťanstva neusnadňovala, kulturnímu vývoji bránil i stav školství. České školy středního typu neexistovaly, neexistovaly ani české kulturní instituce. V německých rukou zůstávala veškerá veřejná správa.

Moravští Němci, kteří obývali severní a jižní příhraniční oblasti a z valné části též větší města, tvořili převážnou část ekonomicky a sociálně výše postaveného obyvatelstva. V podpoře hudby a divadla se německé měšťanstvo sdružovalo s vysokým klérem a moravskou šlechtou. Pod etiketou němčiny fungoval veškerý hudební a divadelní provoz moravských i slezských měst. Moravské Němce němčina zvýhodňovala. Byla nejenom státním jazykem, nýbrž i jazykem literatury. Po ústupu italštiny a latiny se stala na divadle a na koncertech i uměleckým jazykem hudby.

V údobí rozmachu měšťanské kultury na Moravě po roku 1830 musel moravský Čech základy své hudební kultury i divadla teprve pracně vyhledávat a budovat. Český hudebník nedisponoval na divadle a na koncertu vlastní provozní základnou, pro jejíž fungování chybělo ekonomicky solvent-

ní české publikum. Umělecky se mohl český hudebník seberealizovat toliko v německých kulturních zařízeních, do jejichž služeb nastupoval.

Jediným českým místem v provozování hudby byly vlastenecké besedy, které vznikaly v moravských městech podle pražského vzoru. Podle anonymního svědka české (slovanské) besedy probouzely národní vědomí a upevňovaly lásku k českému jazyku: „*Besedy slovanské jsou shromáždění stejně a různě smýšlejících ku vzájemné národní zábavě, jejížto ale pravý jest účel srdce ušlechtití, rozum vzdělati, cit a vůli povzbuzovati ku blahodárným činům. Zvuky hudebních nástrojů se kouzelně ozývají, i v prsou našich a provázejí nás v duchu do boje pro svobodnou vlast, pro národnost a pro náš mateřský jazyk*“. Svou uměleckou úroveň se vlastenecké besedy nemohly srovnávat s koncerty a operními představeními německého měšťanstva.

Na besedách se vedle četby z literatury a recitací básní zpívaly umělé a lidové písňe, o jejichž šíření se zasloužili buditelé, v Brně zejména Frant. Sušil (1804–1864), profesor bohosloví, básník, sběratel a vydavatel *Moravských národních písni* (1835n.), v Olomouci vlastenci, sdružení ve Slovanské besedě kolem filologa a literárního teoretika Aloise Vojtěcha Šembery (1807–1882). Na besedách vystupovali jako hosté profesionální umělci, instrumentalisté a pěvci. Jejich vystoupení však měla pouze v ojedinělých případech charakter vážnější koncertní produkce. České hry a zpěvohry se na divadlo dostávaly výjimečně.

Besedy přiváděly hudebníka k literatuře a podněcovaly ho ke tvorbě skladeb na český text. Takto vznikaly sborové ohlasy na texty a nápěvy lidových písni, též písňe a sbory na verše českých (F. L. Čelakovský, V. Hanka) a moravských básníků (Vincenc Furch, František Matouš Klácel, František Dobroslav Trnka, Jan Vlk). Pro počátky