
JAROSLAV SMOLKA

Hudba českého baroka

1. Zvláštní postavení baroka ve vývoji evropského a českého hudebně historického vědomí

Nejdůležitější česká literatura o barokní hudbě

Sousední epochy - předchozí renesance a následující klasicismus - byly ustáleny jako nepochybně homogenní a uzavřené slohové celky ve veškerém uvažování o dosavadním vývoji hudby od počátků evropského dějepisectví 19.století. Pojem baroko se však prosadil ve svém dnešním významu až mnohem později. Tohoto slova se v minulém století používalo nejprve spíše v hanlivém významu pro uměleckou tvorbu vnitřně nesouradnou a skládající se z heterogenních prvků a součástí, pro úpadkové rysy dozívajících fází velkých vývojových epoch vůbec - a zvláště epochy renesanční. Teprve na sklonku 19.století začali někteří němečtí historikové výtvarného umění a architektury používat termínů barok a baroko pro samostatnou vývojovou epochu a uzavřený styl, rozvíjející se přibližně v 17. a v první polovině 18.století.

V českém hudebně historickém povědomí 19.století neexistoval ani termín baroko, ani představa o slohové jednotě umění zmíněného půldruhého století. Typickým příkladem periodizačního překlenutí - respektive začlenění tohoto období do širšího rámce - je názor na členění historického vývoje hudby, jaký měl Bedřich Smetana. Rozlišoval jen tři základní etapy: první pro něj byla "diluvialní" a měla tři nejdůležitější tvůrčí osobnosti: Palestrinu, Händla a J.S.Bacha. Věděl

tedy jen o vývoji hudby od pozdní renesance a tu si spojoval do jedné epochy s dalším vývojem až po dobu Bachovu a Händlova. Dále rozlišoval hudbu epochy klasické a konečně současné; tu pro něj reprezentoval už romantismus počínaje tvorbou Webrovou a Schubertovou, Schumann, Chopin, Liszt, Berlioz, Wagner a další.

V české hudební historiografii použil jako první termínu barok v současném významu Vladimír Helfert v knize Hudební barok na českých zámcích - Jaroměřice za hraběte J.A. z Questenberku, která vyšla v edici Rozpravy České akademie věd a umění v Praze roku 1916. Neznamenal to však zdaleka ještě všeobecné zavedení tohoto pojmu a odlišení baroka jako samostatné epochy u nás. Roku 1928 např. vyšlo v Praze "druhé opravené a rozšířené vydání" knihy Jaromíra Boreckého "Stručný přehled dějin české hudby", kde je veškerá hudba 18. století včetně tvorby J.S.Bacha, J.D.Zelenky a jejich současníků zahrnuta do rámce epochy klasicismu; termínu baroko se tu ještě vůbec neužívá.

Značný význam pro odlišení baroka jako zvláštní vývojové epochy české hudby mají pozdní práce Vladimíra Helferta, zejména úvodní přehled staršího českého vývoje v knize Česká moderní hudba (Index, Olomouc 1936) a jeho studie Průkopnický význam české hudby v 18.století ve sborníku Co daly naše země Evropě a lidstvu (Evropský literární klub, Praha 1939 a 1940). Už tady se však objevilo stanovisko, které při tehdejší velmi zlomkovité znalosti pramenné základny české barokní hudby zkreslovalo obraz hodnotového rozvrstvení tvorby z této epochy. Helfert, který neznal nejdůležitější část přínosu Jana Dismase Zelenky a zkresleně interpretoval charakteristické rysy hudby Bohuslava Matěje Černoorského (zejména na základě klasicismu blízké slohové faktury varhanní Fugy a moll, jež byla později agnoskována jako dílo o 32 let mladšího Josefa Segra a ne B.M.Černoorského), vyvodil

závěr, že síla českých skladatelů nebyla nikdy - a také v baroku ne - ve složitější polyfonii, ale ve spontánní prosté melodice, již předjímali následující epochu klasicismu. A z toho vyvodil on i později zejména jeho žáci zobecně- ní přímo axiologického (tj. hodnotového) dosahu: nejvýznam- nější hodnoty české barokní hudby představují skladby se svěží, výrazně rozvitou melodikou - zejména takovou, která předjímá periodicitu a jiné charakteristické rysy hudebního vyjadřování následujícího klasicismu či jež vznikla v ná- vaznosti na českou lidovou melodiku; nějaké vynikající hod- noty velkorysé polyfonní architektiky u českých sklada- telů vůbec nepředpokládali. Došlo tak k nedorozumění, jež pak vládlo v české hudební vědě po řadu desetiletí.

Neznamenalo to snad nějaké úplné převrácení hodnot: česká hudba samozřejmě měla už od začátku baroka svou vý- znamnou a prakticky vším obyvatelstvem reflektovanou i do- konce provozovanou vrstvu takového melodického vyjadřování v písňové tvorbě Adama Michny a jiných autorů; už první skutečně významný orchestrální skladatel českého baroka Pa- vel Josef Vejvanovský vytvořil řadu melodií, jež v souvis- losti s pravidelným pohybem tanců ve suitových i jiných skladbách směřovaly k periodicitě. A u Michny, Vejvanovské- ho i později u Šimona Brixiho a dalších skladatelů je pa- trná také inspirační blízkost k některým typům české lidové melodiky. Taková výrazová primérnost a svěžest je charakte- ristická i pro fugové subjekty a další melodie skutečných i některých domnělých skladeb Černoorského a také jeho ná- sledovníků Jana Zacha a Česlava Vaňury. Vladimír Helfert a jeho žáci měli tedy svůj názor o co opřít.

Nálezy a publikování dalších významných děl českého hu- debního baroka však ukázaly i jiné stránky české hudby. Už počátkem 30.let nově objevená a provedená Michnova Svatová- c- lavská mše prokázala, že tento autor mistrovsky ovládal do-

bovou polyfonní techniku; potvrzují to ostatně jeho další latinské chrámové skladby. A mistrovství fugové stavby i vůbec polyfonního hudebního vyjadřování prokázala nejen tvorba Černohorského, kde je skutečně svázáno rovněž s bezprostředně svěží melodikou fugových témat a ostatních důležitých linií. Zejména po druhé světové válce se v evropském i světovém měřítku prosazující tvorba Jana Dismase Zelenky zaujala právě polyfonní důsledností a originalitou i v jejím rámci dosaženou stavebnou zralostí a výrazovou hloubkou. Další poznávání významných děl českého hudebního baroka tedy ukázalo, že Helfertův výměr hlavní linie tvorby našich barokních skladatelů je jednostranný a že na českou hudbu z této epochy nelze hledět jen jako na předstupeň jejího plného rozvoje v následujícím klasicismu. Zahrnuje hodnoty žánrově i stylově rozličné včetně polyfonní velkorysosti, jakou celý svět uznal v tvorbě J.S.Bacha za nejvyšší a nejvlastnější hodnotu hudebního baroka německého i vůbec evropského.

Nevadilo by tolik, že poznání české barokní hudby probíhalo po nějakou dobu nevyrovnaně a že dočasně akcentovalo jen některé její stránky na úkor druhých. Škodlivé však byly ony axiologické důsledky. Ty vedly nejen k upřednostňování tvorby určitého druhu, ale nakonec i ke zcela zkreslujícímu hodnotícímu přístupu. Zejména málo u nás známá tvorba Zelenkova se stala předmětem nepřiměřeně chybných a někdy přímo voluntaristických výměrů. Tento skladatel, který ve stručných charakteristikách autorů z 20. let byl představován ještě jako polyfonik, "důstojný jakýs pendant k Bachovi" (Jaromír Borecký: Stručný přehled dějin české hudby, viz výše), jako skladatel, pro nějž je příznačné "kontrapunktické mistrovství, stavebná jistota, povznášející se nejednou k monumentální velkorysosti" (Gracian Černušák: Dějepis hudby I., 1923, a Přehledný dějepis hudby I., 1946) a jemuž věnoval Emilián Trolda první skutečně pramenně založenou studii o skladbách Zelenkových, jmenovitě o jeho melodramatu de

s. Venceslao (rozdobenou žel v ročnících časopisu Cyril 1929-1932, kde vycházela na pokračování a snad proto nebyla šířeji reflektována), dopadá najednou v hodnoceních ze 40. a 50. let našeho století jinak: Jan Racek v brožurce Duch českého baroka (1940) a v knize Česká hudba od nejstarších dob do počátku 19.století (1949) přiřazuje J.D.Zelenku, ale i B.M.Černoorského a další skladatele především k onomu klasicismus předjímajícímu proudu a bez konkretizace či analytické opory v materiálu rozmělnuje Helfertovy téze o vývojevém smyslu české barokní hudby. Jaroslav Bužga v přepracování zmíněné Černušákovy knihy, jež vyšlo 1964 (a pak v dalších vydáních) s titulem Dějiny evropské hudby, zásadně změnil původní autorovu charakteristiku J.D.Zelenky: vůbec se nezmínil o jeho polyfonním mistrovství, ale představil jej jako autora s "rysy české hudebnosti zejména v melodické invenci a rytmicí", což sice není výměr chybný, ale vztahuje se k mnohem menší části skladatelovy tvorby, než původní Černušáková charakteristika. Zdeněk Hůla v Nauce o kontrapunktu II z roku 1965 střízlivěji, ale přece jen v závislosti na pohledu zmíněných historiků mluví o Zelenkově melodice jako o "výrazově prostší a lidovější, v níž občas zazní české tóny". Jan Němeček, který znal Zelenkovu hudbu aspoň z Troldových spartací a z výše zmíněné studie, cítí zase v této době potřebu Zelenku bránit či omlouvat, že jeho hudba není dost národně vyhraněna: ve svém Nástinu české hudby XVIII.století z roku 1955 lituje, že "u něho není ještě osobitého českého projevu" a klade otázku, zda bychom tak "nežádali příliš mnoho na skladateli, který píše naše první oratoria".

V souvislosti s J.D.Zelenkou se v literatuře vyskytl ještě jeden zvláštní klam a omyl. V hesle Graciana Černušáka a Jana Němečka Zelenka Jan Dismas ve II. svazku Československého hudebního slovníku z roku 1965 je informace, že skladatel "napsal varhanní toccaty a fugy". Intenzivní bádání

o Zelenkově tvůrčím odkazu v posledních desetiletích prokázalo, že žádné takové jeho skladby neexistují a že skladatel ani nikdy nesloužil ve funkci, která by jej byla vedla k tvorbě pro sólové varhany. Nicméně z jakýchsi obecných dobových "požadavků" na Zelenkovu tvorbu či očekávání, jaký by měla být, neváhal Jan Němeček ve svém Nástinu české hudby XVIII.století takové skladby dokonce přesně charakterizovat: napsal tam, že "v Zelenkových tématech varhanních fug najdeme i ohlas taneční hudby".

Z toho všeho je patrné, jak křivolakými peripetemi prošlo bádání o českém hudebním baroku a jak složitý proces spojený s překonáváním mnoha omylů a nedorozumění to byl. Dodnes zůstávají ve výzkumu tohoto období bílá místa, jež způsobil nedostatek pramenů nebo i ne dost důkladná znalost pramenů zachovaných. Proto lze soudit, že i nám dostupný dnešní historický obraz českého hudebního baroku dozná v budoucnosti ještě korekcí a změn. K současnému stavu bádání má z dosavadní shrnující literatury nejbliž IV.kapitola Hudební barok z Československé vlastivědy, díl IX. Umění, svazek 3 Hudba, vydal Horizont Praha 1971 pod vedením vědeckých redaktorů Mirko Očadlíka a Roberta Smetany, autorem kapitoly je Jaroslav Bužga - především jako systematický přehled dochované tvorby a jejího vývoje -, a kapitola Pobělohorská doba z knihy Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby, Supraphon 1983, kolektiv autorů vedl Vladimír Lébl, autorem kapitoly je Jiří Sehnal. Tento text nepřináší nějaký systematický přehled české barokní hudby, ale v souladu se zaměřením celé knihy je problémovou studií o sociálních funkcích a podmínkách tvorby a života hudby v české barokní společnosti, o možnostech vnitřní periodizace vývoje české barokní hudby, o jejích slohových změnách v rámci dané epochy, podmíněnosti jejího vývoje tvůrčím děním v ostatních evropských zemích aj. Jako téměř každá taková problémová studie přináší tento text vedle nepochybných zjištění i ná-

zory a soudy, jež jsou spíš jen podněty k diskusi. A tak některé hodnotící výroky o uměleckém významu jednotlivých skladatelských osobností českého baroka i jiné autorovy závěry a domněnky tu nejsou podle mého názoru šťastné. V rozporu s tím, co se v dnešní hudební praxi ze zachovaného tvůrčího odkazu barokních skladatelů prosadilo jako životný, často frekventovaný repertoár, podcenil zde Jiří Sehnal díla P.J.Vejvanovského, B.M.Černohorského (z jeho tvorby docenil jen Laudetur Jesus Christus), nepřiměřené jsou i jeho nepříznivé kritické poznámky k polyfonní technice A.Michny; ve svém hodnocení barokní polyfonní tvorby českých autorů zcela vynechal Jana Zacha, ač v této souvislosti uvažuje o tvorbě o pět let ještě mladšího Františka Ignáce Tůmy. Naproti tomu Jiří Sehnal přecenil tvorbu A. Mazáka, V.G.Jacoba a A.Reichenauera, jejichž díla jsou sice k dispozici, ale nedokázala se prosadit v dnešní hudební praxi jako životná. Poznal jsem z nich skladby Jacobovy a Reichenauerovy: jsem přesvědčen, že dnes nežijí proto, že je to hudba nepoměrně méně zajímavá a invenčně slabší, než tvorba jejich současníků Černohorského, Zelenky, Šimona Brixiho, Vaňury, Zacha či Tůmy.

Vedle této shrnující literatury o české barokní hudbě jako celku vyšla ještě celá řada monografických studií o jednotlivých skladatelích této epochy či podstatných součástech jejich tvůrčího odkazu. V případě potřeby k nim odkazuji dále v textu, důležitější z nich jsem zahrnul do výběrového seznamu literatury.

2. Vnitřní periodizace českého hudebního baroka

Také názory na vnitřní členění - periodizaci - baroka obecně, vývoje barokní hudby a specializovaně českého hudebního baroka nebyly a dokonce v současnosti nejsou u všech

autorů stejné. V dějinách výtvarného umění a architektury se vyskytly velmi různé názory už na to, kde spatřovat moment přelomu mezi renesancí a barokem: je tu ve hře téměř celé časové rozpětí mezi polovinou 16.století a přelomem 16. a 17. století.

Za počátek hudebního baroka se nejčastěji považuje vznik slohu doprovázené monodie u skladatelů florentské kameraty a prosazení homofonní faktury ve skladebné praxi. Důležitým příznakem barokního slohu je i vyhraněné harmonické cítění, graficky vyjádřené generálbasovou notací s číselnými schématy či aspoň náznaky akordických průběhů.

Nejméně přesným ukazatelem změny slohu je homofonní faktura. Na přelomu renesance a baroka to totiž už nebyl jev absolutně nový. Proud souzvuků rytmicky shodných ve všech hlasech byl někdy i výsledkem polyfonního myšlení renesančního či i staršího typu. Např. už ars antiqua znala conductus jako takovou formu a občasné použití tohoto principu můžeme sledovat po celý vývoj vokální polyfonie. Ve vrcholné renesanci se vyskytoval rovněž poměrně často a spojen s postupně se prosazujícím harmonickým cítěním vedl někdy k výsledkům, jež se nijak radikálně neliší od raně barokní homofonní faktury. Taková místa najdeme např. v některých skladbách u nás působícího Slovincce Jacoba Handla Galla, u Jana Campagna Vodňanského i dalších autorů, jež řadíme ještě jednoznačně do renesančních slohových souvislostí.

Doprovázená monodie představuje mnohem radikálnější hudebně slohovou novinku. Jako s přesným chronologickým ukazatelem začátku baroka jsou s ní však rovněž potíže. První florentské opery z okruhu kameraty se totiž nezachovaly, takže míru a důslednost uplatnění nového slohu dříve než těsně před rokem 1600 nemůžeme posoudit. Jeho uplatnění v Periho a Cacciniho Dafné, v Cavalieriho oratoriu Rappre-

sentazione di anima e di corpo a dalších dílech však brzy dalekosáhle zapůsobilo. Dokladem toho je např. i rozhodný a trvalý obrat Claudia Monteverdiho k novému stylu ve Čtvrté knize madrigalů z roku 1603.

Také začátky generálbasové notace nelze vztahovat k nějakému jednomu převratnému tvůrčímu činu. Ojediněle se vyskytovala zejména u instrumentálních skladeb už v 16.století; nový sloh doprovázené monodie s ní pracoval pravidelně, od prvního desetiletí 17.století už vycházely návody k jejímu používání tiskem.

Podle všech těchto ukazatelů je patrné, že v hudbě se baroko prosadilo zásadně později, než ve výtvarném umění a architektuře: doba rozhodující slohové změny nastala kolem roku 1600. Ve světové hudebně vědecké literatuře se však vyskytly i jiné názory. Jiří Sehnal ve výše zmíněné práci upozorňuje na periodizaci, jakou podal M.F. Bukofzer v knize Music in the baroque era (Hudba v éře baroku, 1947) - rozoznává baroko rané v rozmezí 1580-1630, střední 1630-1680 a vrcholné 1680-1730 - a S.Clerxová v knize Le baroque et la musique (Baroko a hudba, 1948) - vymezuje rané baroko léty 1550-1600, vrcholné 1600-1700 a pozdní 1700-1750.

V posledních desetiletích zkomplikovalo, ale zároveň prohloubilo pohled na přechod mezi renesancí a barokem zavedení dalšího umělecko-směrového pojmu manýrismus. Začali jej užívat opět historikové výtvarného umění a architektury pro tvorbu z přibližně přelomu 16. a 17.století, jež už se vymyká renesančnímu názoru a pohledu, i když třeba ještě užívá renesančního tvarosloví; je přitom často nevyrovnaná a v kloubení různých starších a nových slohových prvků dochází k výsledkům, jež nelze zařadit do rámce renesance ani baroka. V hudbě se za obdobu manýrismu považuje nejčastěji tvorba z doby kolem 1600, v níž i při uplatnění renesančních

forem se výrazně prosazuje nové souzvukově barevné vyjadřování - dokonce s užíváním tak navzájem odlehlých a vypjatě působivých akordických spojů, jaké potom nepatří k běžné výzbroji harmonie celého dalšího baroka ani klasicismu. Takové jsou zejména madrigaly Gesualda Venosy, popřípadě i Luky Marenzia a dalších mistrů pozdní madrigalové kultury. Obdobně vypjaté postupy najdeme i v některých skladbách pro klávesové nástroje - zejména v toccatách a ricercarech - Girolama Frescobaldiho. V tvorbě tohoto skladatele je rovněž patrné, jak pozvolný byl přechod od slohových podnětů renesanční polyfonie, z nichž především čerpala raná tvorba pro sólové klávesové nástroje, ke specifické cestě za zráním vrcholně barokních polyfonních forem - zejména fugy.

Tato manýristická přechodová fáze mezi renesancí a barokem není v české hudbě nijak doložena. A nemáme ani žádné svědectví o tvůrčích odrazech nových italských slohových tendencí v českých zemích před třicetiletou válkou. V této souvislosti je velmi sporné - a vlastně i vnitřně rozporné - periodizační členění českého hudebního baroka Jana Racka, jaké zejména pro počáteční období bez kritického komentáře přijímá i Jiří Sehnal v knize Hudba v českých dějinách. Je založeno na třífázovém členění 1600-1650, 1650-1730 a 1730-1770. Jediným argumentem pro kladení začátku českého hudebního baroka už k roku 1600 je u Sehnala tvrzení, že "barokní umění k nám pronikalo v hudbě a literatuře již před Bílou horou". Hned poté však konstatuje, že "pro nedostatek pramenů nemůžeme říci, jak silné byly tyto podněty a jaký měly ohlas". To je ovšem postoj zcela nepřijatelný: nemůžeme přece periodizovat podle něčeho, co není vůbec pramenně doloženo. Z doby před 1620 totiž nemáme jedinou barokně slohově orientovanou hudební památku českého původu ani nic, co by k nám bylo importováno např. z Itálie a prokazatelně u nás zapůsobilo, ovlivnilo vkus nebo podobně. Přitom je u nás i v prvních dvou desetiletích po 1600

plně dokumentován rozmach tvorby, spočívající na renesančních slohových základech. Proto nemůžeme klást začátky českého hudebního baroka do doby dřívější než do poloviny dvacátých let, kdy se objevují první barokní skladby našich autorů - Magnificat Jana Sixta z Lerchenfelsu a několik let poté už i první české písně Adama Michny z Otradovic.

Také druhá mez Rackovy periodizace - rok 1650 jako konec prvního a začátek druhého období českého hudebního baroka - nemá žádnou oporu v měnících se kvalitách tvorby. Nejvýznamnější mistr českého raného baroka Adam Michna je právě uprostřed plného tvůrčího rozvoje, v rovině tvorby tady nic nového nezačíná a také nic nekončí. Mnohem výhodnější je proto periodizovat tak, aby se nám do rámce jednoho období vešla celá tvorba každé z nejvýznamnějších skladatelských osobností české barokní hudby. To se týká nejen první vývojové etapy, ale i dalších. Také předěl, jaký znamená nástup vrcholně barokní skladatelské generace současníků J.S.Bacha Rackova periodizace vůbec nepostihuje; přitom právě oni přináší nejvýrazněji nové tvůrčí dění a slohové změny. I proto je výhodnější periodizovat podle skladatelských generací.

Můžeme tak rozlišovat české hudební baroko

- I. rané - asi 1625 až 1665 (-70) s vůdčím představitelem Adamem Michnou,
- II. střední - asi 1665 (-70) až 1705 (-10) s vůdčím představitelem Pavlem Josefem Vejvanovským; přesah 1665-70 je dobou, kdy ještě doznívá tvorba Michnova a objevují se už první skladby Vejvanovského, 1705-10 je pak období doznívání tvorby pražských autorů z doby kolem 1700 (Vencelius, Gayer, Artophaeus aj.), která ještě neměla charakter vrcholně barokní, a začínajícího nástupu generace Zelenkovy a Černoehorského,
- III. vrcholné - asi 1705 (-10) až 1730 (-45) s vůdčími před-

staviteli Janem Dismasem Zelenkou a Bohuslavem Matě-
jem Černoohorským; léta 1730-45 jsou přitom dobou inten-
zivního dozívání vrcholně barokní tvorby (tuto inten-
zitu můžeme dobře sledovat zejména u Zelenky), zatímco
mladší skladatelé už přinášejí výrazné slohové změny,

- IV. pozdní - asi 1730(-45) až 1770 (~80), kdy dozívají
barokní slohové tendence vedle intenzivního rozvoje
dalšího slohu - klasicismu; jeho hlavními představiteli
jsou skladatelé, v jejichž tvorbě můžeme zřetelně sle-
dovat slohovou dvojloinnost: je tam ještě výrazná sloho-
vá vrstva barokní, ale nápadně se uplatňují také po-
stupy, rozsáhlejší skladebné úseky i celá díla, přiřa-
ditelná do kontextu rozvoje klasicismu: Jan Zach, Fran-
tišek Tůma, Josef Seger, tato dvojloinnost je patrná
ještě i v tvorbě F.X. Brixioho a dokonce K.B. Kopřivy.

Přitom nejen v tomto posledním období, jež má mnohem
spíš povahu přežívání dědictví minulosti v rámci následující
epochy klasicismu, než součástí vlastního baroka, ale už
i v průběhu vrcholně barokní etapy se prosazují slohové ten-
dence, jež jsou baroku cizí a jako jednotný, dotud vševlá-
dnoucí sloh je rozkládají.

V české hudbě se nejprve výrazněji neprosazuje to, co
je patrné v Itálii i v Německu a co se někdy označuje jako
první galantní sloh: strukturně zjednodušená, převážně dia-
tonická a homofonní kompoziční faktura zejména v koncertant-
ních, sonátových žánrech a samozřejmě také v tanečních větách
suit, jež ze své povahy měly k takové jednoduchosti vždycky
blízko; důležitým rysem tohoto slohu je směřování melodiky
k periodicitě klasicistického typu. V Německu kladou začátky
prvního galantního slohu dokonce už do druhého desetiletí
18.století a spatřují je v některých skladbách Telemannových.
V Čechách se takovéto skladby většího uměleckého významu
z prvních dvou desetiletí 18. století nezachovaly - převažo-

vala tu vokálně instrumentální chrámová hudba. A Jan Dismas Zelenka, který komponoval na sklonku let desátých svá orchestrální capriccia a začátkem dvacátých sonáty, koncertantní a suitové skladby, je pojal ještě s převahou polyfonní faktury a koncertnantností spíše vivaldiovského typu; jen u některých tanečních vět capriccií či suity by snad bylo lze hledat jednoduchost, blízkou k tendencím prvního galantního slohu. Ona zjednodušená hudební představivost se v české hudbě prosadila až v rámci raného klasicismu z doby po 1730 či dokonce ještě mnohem později u představitelů další generační vrstvy: u všech výše jmenovaných, kteří byli zároveň i nositeli pozdně barokních slohových tendencí (Zach, Tůma, Seger, později F.X. Brixl), v cembalových partitách Jakuba Valeriána Pause, u Jana Václava Stamice, Františka Xavera Richtera a dalších.

Jinou takovou slohovou tendencí, působící na barokní sloh rozkladně, bylo pronikání tzv. neapolského slohu do střední Evropy. Jiří Sehnal v knize Hudba v českých dějinách odmítá tento termín s argumentem, že rozhodující roli při jeho vzniku hrály Benátky a ne Neapol. Pod označením benátský sloh se ovšem myslí něco jiného: to je už dávno zavedený termín pro bohatě nástrojově a sborově obsazenou vokálně orchestrální chrámovou tvorbu s početnějsími žesti, jakou začal pěstovat už na přelomu renesance a baroka u sv. Marka v Benátkách Giovanni Gabrieli. Proto nelze tímtož termínem označit sloh, který baroko v první polovině 18. století rozkládal; přidržíme se tradičního a v literatuře bohatě frekventovaného označení neapolský sloh. Je to především operní a oratorní hudební vyjadřování, zdůrazňující širokodechou, často koloraturně bohatou a zpěvnou melodiku s homofonním doprovodem. Uplatňuje se v něm často třídílná forma da capo a hudební myšlení, směřující k periodicitě. Do lidského i skladatelského osudu J.D. Zelenky zasáhl vliv tohoto slohu velmi výrazně, když jej do Drážďan přinesl J.A. Hasse a zásadně ovlivnil vkus u tamního dvora (viz dále). V Čechách se

tento sloh objevil už ve 20. letech v souvislosti s provozováním italského repertoáru - především operního; domácí tvorbu výrazněji ovlivnil později, hlavně až v souvislosti s utvářením nového slohu raného klasicismu v 30. letech 18. století a později.

Při tom všem se nápadně ukazuje, jak těsně souvisela tvorba jednotlivých slohových tendencí se společenským určením a fungováním hudby, jež se projevovalo v rozdílech mezi jednotlivými hudebními žánry. Zatímco doménou barokní polyfonie byla nejdéle chrámová vokálně instrumentální i varhanní hudba (její intenzivní pěstování v Praze, jiných městských centrech v Čechách i jinde v Evropě bylo hlavním zázemím výše zmíněného pozdního českého hudebního baroka), uplatňoval se tzv. první galantní sloh nejvýrazněji na poli hudby instrumentální (v sonátách, koncertech i orchestrálních skladbách) a neapolský sloh v operách, oratoriích a postupně i v jiné chrámové vokálně instrumentální tvorbě. Záhy však došlo k pronikání nových slohových tendencí i do ostatních žánrů (výrazně je to patrné např. ve velkých chrámových skladbách, kde se někdy prolínají obě slohové tendence i v rámci jednoho díla), začaly vytlačovat polyfonii - a to už vedlo k celkové proměně slohové tváře nově vznikající hudby a ke zrodu raného klasicismu. Tento proces byl ovšem velmi složitý a stimulovaly jej i jiné činitele: stále větší společenská potřeba instrumentální hudby a zřetelný sklon k potlačování - či přesněji snižování - významu hudby při katolických bohoslužbách s výjimkou slavnostních mší; změny ve středoevropském instrumentáři (po 1700 zavedení lesních rohů a později klarinetů, zatímco řada starších nástrojových druhů, např. zobcové flétny, chalumeaux, staré violy, teorbey aj., se z hudební a zejména orchestrální praxe vytrácela); nové způsoby vzájemného ovlivňování umělé a lidové hudební kultury aj.

Různost žánrů, složek slohu a jejich proměnlivost

v průběhu epochy i prvků narušujících ukazuje, že onen prvotní pohled, který spatřoval v baroku spíše sklad rozličných uměleckých tendencí a projevů, měl své oprávnění. Dnes sice obzíráme baroko - a také české hudební baroko - jako jednotou a vnitřně pevně spjatou epochu uměleckého vývoje, ale musíme si být stále vědomi různotvárnosti, dynamiky a protichůdných tendencí v jejím rámci.

3. Rané české hudební baroko

Ve světle památek, které se nám dochovály, je předěl mezi renesancí a barokem v české hudbě velmi výrazný a hluboký. Na rozmezí těchto epoch došlo v českých zemích k zásadním společenským změnám. Porážkou povstání českých stavů v bitvě na Bílé hoře v listopadu 1620 ztratily naše země státní samostatnost. Spolu s ostatními českými šlechtici, kteří povstání proti císaři připravili a vedli, byl v květnu 1621 na Staroměstském náměstí v Praze sťat i jeden z nejvýznamnějších skladatelů české vrcholné renesance Kryštof Harant z Polžic a Bezdruzic. Do té doby převážně protestantské obyvatelstvo bylo násilně rekatolizováno; kdo nechtěl přestoupit ke katolicismu, musel se vystěhovat ze země. Panství poražených českých šlechticů byla vyvlastněna a přidělena cizí katolické šlechtě. Zemi až do roku 1648 sužovala třicetiletá válka, v jejímž průběhu bylo naše území několikrát dějištěm krutých vojenských střetnutí. Příмым důsledkem války byl i hladomor, v jehož důsledku přežila jen asi třetina českého obyvatelstva.

Je pochopitelné, že za takových okolností byl hudební život v českých zemích do značné míry omezen. Až do Bílé hory se rozvíjela česká hudba na vrcholně či pozdně renesančních slohových základech; několik raně barokních skladeb, které se k nám tehdy dostaly z Itálie, nemohlo podstatněji ovlivnit ani vládnoucí vkus, ani tvůrčí orientaci skladatelů. Teprve

za války se tu a tam začala projevovat nová tvůrčí orientace a po jejím skončení se tvorba už plně rozvíjela na barokních slohových základech.

Tento hluboký přerýv, provázený výraznou slohovou změnou, však neznamenal nějakou diskontinuitu vývoje české hudby. Bylo to možné jednak proto, že i v Čechách existovala tradičně převážně katolická místa, ve kterých se žilo klidněji, bez zásadních existenčních převratů, a kde tedy pokračoval hlouběji nenarušen i hudební život. V této souvislosti je pozoruhodné, že k prvním výraznějším českým tvůrčím aktivitám v oblasti vyšších žánrů katolické chrámové hudby - tedy tzv. figurální hudby - barokního slohového zaměření došlo právě v katolických Litoměřicích a Jindřichově Hradci. K takové kontinuitě vedla jistě i skutečnost, že autoři našich prvních barokních skladeb byli ještě vyškolení a začínali komponovat v technice renesančního kontrapunktu. I když přejali nové slohové zásady, které se prosadily v Itálii a v sousedním Rakousku, nepotlačili své předchozí tvůrčí návyky nijak důsledně či absolutně. Všimněme si dále, jak např. i mladší Adam Michna ještě používal renesanční polyfonní techniku.

Nejpevnějším základem kontinuity českého melodického myšlení v průběhu 17.století však byly zvláštní osudy české jednohlasé písně na přelomu mezi renesancí a barokem. Násilná katolizace Čech po Bílé hoře znamenala samozřejmě také konec veřejného provozování nejcennější a nejrozvinutější české písňové kultury té doby - protestantského a zejména českobratrského chorálu. Také rekatolizátoři ovšem potřebovali ve svých kostelích lidový duchovní zpěv v národním jazyce. Neměli však talentované skladatele, kteří by dovedli vytvořit stejně poutavou a krásnou náhradu za protestantské písně. Proto - zejména v prvních letech - měnili ve smyslu katolické ideologie jen texty a přejímali nápěvy starších českobratrských i jiných chorálů. Tak získali dostatek písní

vedle nejdřív velmi chudé původní katolické písňové tvorby. Prvním takovým pobělohorským katolickým zpěvníkem byl Jiřího Hlohovského Písňe katolické k výročním slavnostem z roku 1622, ale tuto praxi přejímání protestantských nápěvů najdeme ještě např. roku 1683, kdy poprvé vyšel Kancionál český jezuitů Václava Šteyera. Bylo to netvořivé přejímání starších nápěvů, ale mělo i své pozitivní důsledky. Když vyrostli čeští talentovaní písňoví skladatelé, kteří tvořili už na základech barokního slohu doprovázené a homofonní sborové zpěvy, mohli navázat na tuto velkou národní zpěvní tradici - a ovšem také na melodické bohatství lidové písňe, jež v paměti lidu přes všechny společenské otřesy rovněž nezanikla, ale organicky se rozvíjela dál. Je zajímavé, jak i na půdě tohoto velmi uzavřeného a v podstatě hudebního sdělení nejméně proměnlivého žánru se brzy projevíly znaky nového barokního slohu. Jiří Sehnal v knize Hudba v českých dějinách upozornil, že katolický kancionálek Jana Petra Svošovského z Lorbenthalu, vydaný už 1624 v Litoměřicích, má homofonní fakturu vícehlasého sborového zpěvu a je tak první barokní homofonií na českém území. A počínaje rovněž homofonní Českou mariánskou muzikou Adama Michny z Otradovic, vydanou v Praze 1647, se objevuje u těchto českých chrámových písní i generálbasová notace. Michna vytvořil umělecky nejcennější a národně nejvyhraněnější písňe tohoto druhu. Jejich jednotlivé opisy jsou dochovány už od 30. let 17. století, od sklonku 40. let byly vydávány ve velkých souborech tiskem (viz dále). Nejvýznamnějším Michnovým následovníkem v tomto oboru byl v druhé polovině 17. století Václav Karel Holan Rovenský (1644-1718), autor velkého souboru více než 400 duchovních písní s generálbasovým a popřípadě i dalším instrumentálním doprovodem Capella Regia Musicalis - Kaple královská, zpěvní a hudební v řeči a v jazyku českém, svatováclavském; vyšel tiskem v Praze roku 1693 a obsahuje úpravy starších písní i původní Holanovu tvorbu.

Českobratrský duchovní zpěv se mohl od dvacátých let rozvíjet jen za hranicemi českých zemí, kde působily někdy i početné emigrantské náboženské obce. Zůstal u slohové podoby předbarokních zápisů bez instrumentálního doprovodu. Širokého společenského ohlasu dosáhl na Slovensku. To platí zejména o písních ze sborníku slezského exulanta Jiřího Třanovského (1592-1637, jeho jméno je někdy uváděno i v polatinštěném tvaru *Tranoscius*) Cithara sanctorum (Cithara svatých), který vyšel poprvé 1636 v Levoči. Byl často znovu přetiskován - dodnes dosáhl přes 100 tiskových vydání - a četné písně z něj se staly součástí lidové zpěvní tradice. Poslední hudebně významnou památkou českobratrské písňové kultury je kancionál Janá Ámose Komenského (1592-1670), který vyšel roku 1659 v Amsterdamu.

Prvním dnes známým dokladem domácí české tvorby v novém barokním slohu s doprovodem smyčcových i dechových nástrojů a varhanního generálbasového kontinua je Magnificat, jež vytvořil a vydal v Litoměřicích roku 1626 Jan Sixt z Lerechenfelsu (zemřel 1629). Tento skladatel vyšel ještě ze starší vrcholně renesanční tradice, kdysi zpíval v Rudolfské kapele a v témže tisku uveřejnil i Te Deum, Sanctus a Misere-re, jejichž slohovým základem je ještě vokální polyfonie; v novém slohu tedy pracoval ke konci života ojediněle a bez výraznějšího osobitého přínosu. Také v jeho Magnificat je patrné, jak se znaky nového slohu prosazují jen pozvolna a vlastně jen ve zvukově barevném vybavení skladby. Pro názornost si srovnajme začátek Sixtova Magnificat s významnou skladbou, reprezentující onu výše zmíněnou homofonizující větev české pozdně renesanční tvorby - dvojsborem Rorando coeli z druhé knihy Svatých ód Jana Campana Vodňanského (1572-1622), jež vyšla tiskem roku 1618. Tato skladba je určena pro osmihlas (dva smíšené sbory) bez doprovodu a je zapsána jen čtyřhlasně. Echový efekt dvojsborovosti, známý tehdy např. obdobně proveden v Echu Orlanda Lassa či uplat-

něný nejen imitačně, ale i prokomponovaně u Giovanni Gabrieliho a dalších benátských skladatelů, je zde u Campana naznačen jen latinskou poznámkou, že se tu má postupovat "per fugam post tria tempore", tj. kánonicky po třech taktech. Výsledek zní tedy převeden do dnešní notace takto:

(not. př. č. 1)

Méně početným obsazením či dynamickým odstíněním druhého sboru se snadno dosáhne zmíněného echového efektu. V dalším průběhu skladby umožňuje jednoduchá souzvuková struktura (v pojetí dnešní tonální harmonie ji představuje schéma T T D nejprve ve většině taktů a po polovině skladby až před závěr už ve všech třípůlových taktech), bližší nástupy bloků jednotlivých čtyřhlasých sborů a jejich prostupování v současném znění. Takto blokově pojaté uměle imitační (těsnové) souznění dvou vrstev je jediným zbytkem polyfonní kompoziční techniky v celé skladbě. Je nejvýznamněji patrné po t.21, kde po sobě jednotlivé sbory nastupují s jen jednotaktovým odstupem:

(not. př. č.2)

Pohlédneme-li na pouhý zápis začátku Sixtova Magnificat (po vstupním citátu gregoriánského jednohlasu) v dnešní notaci, shledáme tu obdobnou homofonní fakturu jako v Campanově Ódě Rorando coeli. Dokonce i předepsané zvukové odlišení po sobě následujících frází střídavě slovy Soles (samotní, jediní, tj. sólisté) a Omnes (=všichni, tj. celý sbor) je obdobou oné "echové" techniky Campanovy. Je to ovšem střídání opačné (sólových předzpěvů a sborových dozpěvů) a také vztah mezi oběma částmi těchto dvojic je jiný. Jen málokdy je to přesné opakování téže hudby; vždy se tu však opakuje tatáž harmonická struktura nad stejným basem. Linii sólového sopránu z předzpěvu někdy v dozpěvu odpovídá linie jiné hlasové skupiny - nejčastěji tenoru. Tak je tomu i v dále citované první dvojici předzpěv - dozpěv. Skladba tak sestává z volně k sobě přiřazených, jakoby písňově utvá-

řených harmonicky shodných polovět quasi předvětí a závětí. Přílišné stejnoměrnosti pohybu čelí skladatel v závěrech některých dvojic taktovými změnami. Tuto prostou strukturu má celá skladba; nenajdeme tu takové polyfonní komplikace, jakými byly v Campanově ódě postupné koncentrace frází umělými imitacemi.

Celkový barevný účín je však pronikavě jiný. Byť jen pouhou latinskou poznámkou, přece je tu jasně určen výrazný barevný a stylistický rozdíl mezi oběma frázemi: "Soprán nejprve přednáší sám se třemi violami. Odpovídají ostatní čtyři hlasy s troubami (rozumí se pozouny či snad i trubkami) a varhanami." Celkový zvukový obraz skladby po vstupní gregoriánské intonaci lze tedy v dnešní notaci vyjádřit takto: (not. př. č. 4)

Je zde tedy výrazně dokumentováno, jak pozvolna se u nás na začátku baroka prosazovaly jednotlivé složky nového hudebního vyjadřování v souladu s tehdejšími zejména benátskými způsoby strukturování figurální chrámové hudby. Na předchozím příkladu si všimněme rovněž ještě téměř důsledného modálního (aiolského) založení hudby. V dalším průběhu skladby je modalita i místy narušována zaváděním citlivého tónu zvyšováním sedmého stupně v autentických kadencích. Ani z hlediska tendence přechodu od modální hudební představivosti k tonální, jaká se později v průběhu 17.století prosazovala velmi výrazně, tedy nepokročil Jan Sixt z Lerchenfelsu dál, než jak to bylo obvyklé v tvorbě vrcholné renesance.

Prvním významným českým barokním skladatelem byl Adam Václav Michna z Otradovic (asi kolem 1600-1676). Působil v Jindřichově Hradci, kde byli už v předchozích generacích členové jeho rodiny hudebníky. Nevíme přesně, jak se seznámil s novou barokní kompoziční technikou. Z jeho skladeb je však zřejmé, že dobře ovládal benátský sloh, který dotvořil Giovanni Gabrieli, a dokázal jej v českém prostředí osobitě

rozvíjet. V tomto smyslu sehrál v české hudbě podobnou roli jako v Německu Heinrich Schütz, který působil řadu let v Benátkách a byl členem Gabrieliho chrámového souboru. Je jisté, že mladší Michna měl styky s Vídní. S věnováním jeho jindřichohradeckému pánovi císařskému místodržícímu Vilému Slavatovi zde vyšla roku 1642 ve hlasech sbírka jeho chrámových skladeb Obsequium Marianum. Dnes jsou známy jen dva hlasy z ní - alt a generální bas s čísly. I tak je však patrné, že už tehdy byl Michna znamenitě vyškolen a že mistrovsky ovládal i techniku renesanční polyfonie. Např. Introitus a 5 odtud začíná tak důslednou imitační prací, že bylo možno rekonstruovat úplnou kompoziční strukturu jeho začátku. (not. př. č. 5)

Už v této sbírce však převládá barokní homofonie - a ta je také charakteristická pro jeho další chrámové skladby na latinské liturgické texty. Z dalšího díla, jež vyšlo ve hlasech tiskem v Praze 1648, známe dnes jen soprán. Je to Officium vespertinum sive Psalmi vespertini. Další díla už jsou zachována úplně a svědčí o jedinečnosti Michnova umění. Je to Magnificat I. toni pro sóla, sbor a nástrojový soubor, velká sbírka Sacra et litaniae (skladby k svátostem a litanie), vydaná ve hlasech tiskem v Praze 1654, a Missa sancti Venceslai (Svatováclavská mše) patrně ze sklonku 60. let.

Magnificat I. toni bylo zachováno v opise v notové sbírce univerzitní knihovny ve Vratislavi (Wroclaw). Dnes je tento starý rukopis ztracen, ale před válkou si jej odtamtud spartoval Emilián Troida, jehož partitura je v Muzeu české hudby v Praze. Dílo má při vši přísnosti výrazu a jednoduchosti hudební struktury pestrou zvukovou barvitost benátského typu a jednolitou stavbu.

Sbírka Sacra et litaniae obsahuje pět mší, Rekviem, dvoje litanie a Te Deum pro sóla, sbor o různém počtu hlasů a má po benátském způsobu rozmanité a barvitě nástrojové

obsazení. Michna se tu projevil jako mistr tematické práce a důsledné hudební stavby: Mše č.2 např. ve všech částech důsledně vychází z melodie české vánoční lidové písně Již slunce z hvězdy vyšlo, ve Mši č.3 skladatel použil techniky kontrapunktických variací, když celé dílo od vstupního Kyrie až po závěrečné Agnus Dei postavil na opakování desetitaktového modelu z dlouhých tónů v basu. Pozoruhodná je i jeho záliba v ryze už barokním afektivém působení hudby a tónomalbě. Používal při tom nejen běžných dobových postupů, ale i výrazově vypjatého chromatického vedení hlasů a vzdálených modulací s využitím modálních vztahů. V Rekviem např. při líčení představy posledního soudu vybočuje při paralelních chromatických malých terciích (respektive decimách mezi sopránem a tenorem) s pomocí mimotonálních dominant do tóniny dórského II. stupně (nejprve v kontextu g moll k trojzvuku a-c-e, pak v kontextu c moll k trojzvuku d-f-a). Výrazově velmi účinně tak vyjadřuje myšlenku textu o dni pláče, kdy bude z plamene vyzdvižen bídný člověk, aby byl souzen. (not. př. č. 6)

Týmiž prostředky pak Michna vyjádřil v části Credo ze Svatováclavské mše slova o utrpení Krista, odsouzeného Pilátem Pontským.

(not. př. č. 7)

Jakoby si tu byl Michna osvojil něco z oněch překvapivých harmonických postupů, jaké vytvořila manýristická vývojová epizoda, spjatá se jmény Venosy a Frescobaldiho. Michna je však výrazově přesvědčivý nejen v těchto místech tragicky vypjatých. Hned po uvedeném zpěvu o Kristově utrpení a pohřbení například na slova "Et resurexit" (a vstal z mrtvých) se hudba rozezvučí jásavým výrazem. Pozdní Svatováclavská mše je nejvyspělejší ze všech skladeb, jež od Adama Michny známe. Spojil tu svou výraznou, ale zároveň prostou a lidové hudební představivosti blízkou melodiku s bohatou polyfonní prací, která už plně stojí na slohových základech

instrumentálního kontrapunktu. Jak různotvárné přitom byly jeho vyjadřovací prostředky, ukazuje např. dvojí různé polyfonní zpracování téže melodie ze vstupního Kyrie: komplementárně rytmicky řešený imitační dvouzpěv sólového altu a tenoru, který střídáním melodického dění v každé z vokálních hlasových linií nad dlouhým tónem druhé zdůrazňuje nápěvné kvality,

(not. př. č. 8)

a výrazem těsného nakupení i jásání davu působící sled blízkých umělých imitací ve sborovém šestihlase. (Textem jsou ve všech hlasových skupinách opakovaná slova Kyrie eleison).

(not. př. č. 9)

Svatováclavská mše je přitom bohatá nejen melodicky a polyfonně, ale také zvukově. Barvitě a přitom v hudebním výrazu syžetově přiléhavé a k jednotlivým situacím navozeným textem citlivé využití velkého žesťového aparátu s trubkami a pozouny, smyčci, varhanami i velkého vokálního obsazení s kontrasty mezi sólisty, jejich skupinami a sborem svědčí o mistrovském i osobitém hudebním vyjadřování, ke kterému Adam Michna dospěl po celoživotní skladatelské zkušenosti.

Velmi cenná a bohatá je i Michnova písňová tvorba na české texty. Básnické předlohy si k nim psal sám a vynikl tak i jako významný představitel českého raně barokního - jinak chudého - básnictví. Literární historikové si cení Michnovy záliby ve zvukové stránce slov, bohatých rýmů i obrazných rčení z lidové mluvy. Jako básník často idylizuje náboženské představy a tlumočí je se sýmslovou konkrétností: střídají se tu líbezná obrazy ráje, plné barvitě přírodokresby, s otřesným líčením pekelných muk aj. Stejně obrazivá a obsahově přiléhavá je i melodika a vůbec hudba těchto písňových skladeb. Nápaditě sleduje a vyzvedá jednotlivé básnické obrazy, při vší názornosti však zůstává lidově prostá a hudebně svébytná. Skladatel své písně vydal tiskem ve třech velkých námětově semknutých sbírkách.

Česká mariánská muzika vyšla v Praze roku 1647 jako soubor písní o svaté Marii k různým bohoslužebným příležitostem; mají podobu čtyř- až pětihlasých homofonních sborových zpěvů s generálním basem. Skladatel tu volil jednoduchou hudební strukturu záměrně: chtěl - jak napsal v předmluvě k tisku skladby -, aby její melodie "také v nejprostších městečkách od obyčejných kantorů se zpívati a užívati mohly" (citát je převeden do soudobé češtiny). Typickou ukázkou kompoziční faktury písně z České mariánské muziky je čtyřhlasá Chtíc, aby spal, jež v pozdější tradici českých lidových koled zlidověla a jejíž melodická linie zůstala po dlouhá staletí součástí celonárodního vědomí. (Generální bas je totožný s linií sborového basu).
(not. př. č. 10)

Podobu sborových zpěvů s generálbasem dal Michna i sbírce Svatoroční muzika aneb Sváteční kancionál, vydané 1661.

Jinou úpravu mají písně, které skladatel zahrnul do sbírky Loutna česká. Jsou to dvouhlasé písně (pro dva soprány) s doprovodem generálního basu - a Michna tu napsal i několik linií smyčcových nástrojů. V prvním novodobém vydání vyšlo dílo velmi neúplné - jen s jedním vokálním hlasem a bez smyčců. V poslední době byl nalezen exemplář tisku i s druhým vokálním hlasem, takže byla možná edice ve znění dvouhlasého zpěvu s generálbasem. Hlasy smyčců (nejspíš starých viol) jsou však stále nezvěstné. Je to škoda, protože v ritornelech (předehrách k písním) byly uplatněny i samostatně. Na podobu těchto úseků můžeme soudit jen přibližně podle harmonického průběhu, naznačeného generálním basem. Živou invenci i kompoziční fakturu z Loutny české Adama Michny si dokumentujeme písní č. IX Andělské přátelství. (Vypracování generálního basu je z edice Martina Horyny, České Budějovice 1986.)
(not. př. č. 11)

Jedinečnost a význam Michnovy tvorby dále vynikne, uvědomíme-li si, jak málo početná je jeho skladatelská generace v českém měřítku. Doma nemáme doložené ani srovnatelné, ale ani méně početné dílo nikoho z jeho vrstevníků. České národnosti byl ještě Alberik Mazák (1609-1661) původem z Ratiboře. Působil po většinu života jako příslušník řádu cisterciáků v Heiligenkreuzu v Rakousku a tam také zřejmě především žila jeho tvorba. Ve Vídni vyšly v letech 1649 a 1650 tiskem dva soubory jeho skladeb, nazvané Cultus harmonicus I a II. Jiří Sehnal jej označuje jako "spíše homofonika" a staví jej v tomto smyslu po bok Michnovi. V životnosti a rozšíření jeho díla v Čechách tu však byl zřejmě zásadní rozdíl. V Muzeu české hudby v Praze se zachovala jeho jediná mše, v současné době se jeho tvorba neprovozuje vůbec.

Je velmi nápadné, že téměř všechna hudební tvorba raného baroka v Čechách byla určena pro kostel. Jedinou výjimkou je snad Michnova Loutna česká, jež se mohla provozovat i v měšťanském a vůbec světském prostředí. I tady však náboženská motivace většiny textů ukazuje na těsné sepětí s katolickou ideologií. A že bylo toto dílo určeno asi především pro kostel, na to ukazuje i označení partu generálního basu v jeho tisku slovem Organo, tj. varhany: ty jinde než v kostele nebyly. V době krutého pobělohorského útlaku zřejmě nepřipustila církevní feudální moc jinou hudbu než onu, jež byla spjata s rekatolizací a s upevňováním nejen náboženského světového názoru, ale především autority římskokatolické církve. V této souvislosti vynikne, jak nápadné žánrové omezení je patrné v české tvorbě této epochy proti předchozímu období vrcholné renesance, v němž u nás máme doložen vedle chrámové hudby i rozvoj světské vokální tvorby a také počátky samostatné instrumentální hudby, spjaté zejména s tancem a společenskou zábavou. To všechno v raném baroku (v onom časovém vymezení, jak jsem je naznačil výše) mizí podobně, jako přestala v Čechách kontinuita řady významně předtím pěstovaných literárních žán-

rů - mj. i písemnictví didaktického, zábavného, cestopisného aj. Také česká hudba tedy byla zasažena podstatně oním krutým represivním tlakem, který má povahu nejen třídně mocenskou, ale je adresně ve službě agresivního a jakoukoli svobodomyšlnost i bohatství životního projevu dusícího reakčního katolicismu.

V této souvislosti by se mohlo zdát, že lidovost a zřetelně se prosazující návaznost na tradice předchozí domácí tvorby, patrná v Michnových českých písních, je v rozporu s tímto celkovým mocenským trendem. Je to však skutečně jen zdání: jezuité i vůbec katolická církev při všem útlaku zápasili také o ovládnutí vědomí širokých vrstev českého obyvatelstva - a to v jeho totalitě včetně širokého komplexu kategorií etických a estetických. Ideové působení Michnových písní, vyrůstající jednoznačně z katolické víry, jejích symbolů, věroučných požadavků apod. bylo zřejmě tak účinným a vzácným nástrojem v tomto úsilí, že vládnoucí moc jejich národní sdělnost - jazykovou i hudební - považovala za prostředek k dosažení svých cílů a nespátřovala v nich do té míry nositele kontinuity českého vědomí jazykového, básnického i vůbec uměleckého a životního, což jsou hodnoty, jež na této tvorbě ceníme z historického odstupu dnes my zároveň s jejich jedinečnými kvalitami invenčními a poeticko hudebními.

4. Střední české hudební baroko

Generace představitelů českého středního hudebního baroka nastupuje v době, kdy po dvacetiletém odstupu od konce války už přestaly působit její bezprostřední důsledky. Neznamenalo to nějakou zásadní úlevu od třídního a národního útlaku vysoce převažující pracující většiny českého obyvatelstva. Aspoň na dvorech velkých feudálů v Čechách a na Moravě se však začaly prosazovat poměry a zvyklosti, příznivé rozvoji

kultury na úrovni ostatní středoevropské šlechty. To samozřejmě svědčilo novému rozvoji hudební kultury. V tomto procesu dozrály také podmínky pro intenzivnější pěstování nových žánrů barokní instrumentální hudby i pro intenzivnější styky s ostatními evropskými centry v tomto oboru. Tato situace umožnila už záhy rozvoj nejvýznamnější a nejosobitější skladatelské osobnosti českého středního baroku.

Tou byl Pavel Josef Vejvanovský (kolem 1640-1693). Nevíme přesně odkud pochází; dohady o jeho narození v lašských Hukvaldech, pozdějším rodišti Leoše Janáčka, nelze potvrdit žádným spolehlivým pramenem. Studoval v jezuitské koleji v Opavě, roku 1664 přišel do kapely, kterou založil ve svém reprezentačním sídle - na zámku v Kroměříži - olomoucký biskup Karel Lichtenstein-Castelcorn. Jako hráč na trubku získal nejprve titul tubicen campestris (polní trubač), který byl spojen se zvláštními stavovskými výsadami. V kapele účinkoval několik let pod vedením prvního kapelníka Heinricha Ignáce Franze Bibera a už tehdy komponoval pro její potřeby. Pro mladého skladatele to bylo prostředí velmi inspirativní. Biber sám byl významným tvůrcem a pečoval o to, aby kroměřížská kapela měla bohaté obsazení i repertoár na evropské úrovni. Při blízkých stycích olomouckého biskupského dvora s Vídní pro ni získal řadu skladeb významných tamních autorů (A. Bertali, A. Poglietti, J.H. Schmelzer aj.), ale i z Itálie. Hrály se tu také skladby současných českých skladatelů včetně Michny. I v této konkurenci se Vejvanovský záhy výrazně uplatnil a když Biber odešel roku 1670 do Salzburku, stal se vedoucím biskupské kapely. Tuto funkci pak vykonával až do smrti.

Nejdůležitější přínos Pavla Josefa Vejvanovského spočívá v tom, že byl prvním významným českým orchestrálním skladatelem. Má obsáhlé dílo pro velké nástrojové obsazení nejčastěji s vévodící dvojicí trubek a dalšími dechovými nástroji. Ve svých skladbách používá flétny, hoboje, fagoty, ale i nástroje dnes zaniklé jako byly piffary (nahrazují se dnes

flétnami či hoboji), dále popřípadě i pozouny, cinky aj. Počítal i s poměrně početným smyčcovým souborem (často ještě se starými violami, jež se dnes nahražují nástroji houslové rodiny) a generálbasovým continuumem. Všechny nástroje ovšem nejsou užity ve všech skladbách: má např. řadu děl jen pro dvojici trubek, smyčce a continuo, další pro dva smyčcové soubory s continuumem aj.

Mezi několika desítkami jeho dnes známých orchestrálních skladeb jsou jednověté i vícevěté. Jednověté obyčejně sestávají z několika - tří či více - tempově a pohybově kontrastujících dílů a jsou označeny nejčastěji slovem Sonata či titulem, označujícím zahajovací, vstupní funkci skladby, jako je Ingressus, Offertur apod. Vícevěté skladby mívají nejčastěji charakter suit a bývají označeny jako Serenata či Baletti (to je soubory tanečních skladeb, nejde tu o balety v dnešním slova smyslu), ale i jinak, např. Intrada con altre ariæ. Po vstupní větě (někdy označené jen tempovým předpisem) následují nejčastěji dobově obvyklé tance jako je allemanda, courante, gigue, sarabanda, gavota, canarie, saltarello aj. Netaneční věty bývají někdy označeny jako sonatina či aria. Vejvanovský s oblibou tituloval své skladby podle příležitostí, ke kterým je komponoval, či podle jiných souvislostí, jež se k nim vztahovaly. Takové jsou například Sonata natalis (k narození Páně, tj. vánoční), Sonata campanarum (napodobující zvuk zvonů), Sonata la posta (s názvkem na poštovní trubku), Sonata tribus quadrantibus (tři čtverců), Baletti per il carnuale (karnevalové), Baletti pro tabula (k hostině) aj.

Zajímavé je, že většina hudby Vejvanovského je homofonní. Ovládal sice imitační polyfonii, ale nikdy u ní nezůstal nadlouho. Často po několika taktech imitační polyfonie nechá hlasy sejít se k homofonnímu pokračování, jak je tomu např. se dvěma trubkami po začátku skladby Sonata a 7 z července 1666.

(not. př. č. 12)

Pro Vejvanovského je charakteristická živá a často s širokým dechem klenutá melodika. Jeho hudba je už jednoznačně tonální, téměř bez reziduí modálního myšlení. Převažuje u něj diatonika nad chromaticky zvrásněnými liniemi a durové tóniny nad mollovými. Jeho hudba reflektuje i postupy, jaké známe z české lidové melodiky. To je patrné zejména ve čtyřech skladbách, v nichž se jeho melodika blíží pastorální intonaci, jakou (asi až později) dostala česká lidová ukolébavka Hajej můj andílku. Tento nápěv se ovšem objevoval v různých evropských kulturách i v minulých stoletích - při elementárnosti jeho po sekundových krocích vedené sestupně vzestupné linie je to pochopitelné - a nejen jako u Vejvanovského a rakouských i českých skladatelů pastorel v žánrově obsahové souvislosti ukolébavky, ale např. už začátkem 17. století v galliardách aj.

(not. př. č. 13)

Je to úryvek t. 10 a dalších z vánoční příležitostné skladby Sonata natalis z podzimu 1674 pro dvě trubky, skupinu smyčcových nástrojů se dvěma liniemi houslí a starými violami a basso continuo (je tak elementární se střídáním pouhých tónických a subdominantních kvintakordů, že je nechávám písemně nevypracované).

O Vejvanovského autorství některých skladeb, zapsaných jeho rukopisem ve hlasech v zámeckém archivu v Kroměříži a vydaných v nové době jako jeho díla, se dnes pochybuje - asi je pro potřeby kapely jen opsal. Pravděpodobné je to zejména u suity Harmonia Romana, jež se koncertantním využitím houslí a větou označenou jako fuga vymyká z jinak velmi kompaktní slohové tváře tvorby tohoto skladatele.

Pavel Josef Vejvanovský komponoval rovněž chrámovou hudbu. Z fondů kroměřížského zámeckého archivu jsou známy jeho mše, nešpory, ofertoria, hymny, Magnificat, Te Deum aj.

Starší literatura z těchto jeho skladeb upozorňuje jako na mimořádné dílo zejména na skladbu Missa Salvatoris (Spasitelova mše, 1677) se skvěle pracovaným kánonem. Z této Vejvanovského vokálně instrumentální tvorby však dosud nebylo nic vydáno ani nebyly publikovány práce, jež by ji podrobily analýze či informovaly jinak o jejích hodnotách. Je možné, že v budoucnu budou rozpoznány jako jeho práce ještě další skladby tohoto oboru.

K Vejvanovskému mělo generačně blízko už mnohem víc českých skladatelů, než k Michnovi; nebyl mezi nimi však ani jediný tvůrce srovnatelného uměleckého významu. Jiří Melcl (1624-1693, jeho jméno se vyskytuje také v polatinštěném tvaru Melcelius) pokračoval ve mších a dalších skladbách v tradici Michnovy chrámové tvorby; neměl však už tak bohatou ani živou invenci a jeho zachovaná tvorba není tak početná.

V souvislosti s dnešní oblibou v ožívání raně barokního repertoáru žesťových souborů se častěji setkáváme i se jménem Joannes Pecelius. Řádový hudebník a skladatel chrámové hudby tohoto jména žil v Čechách; zachovalo se od něj několik děl tohoto žánru a jedna orchestrální sonáta v Kroměříži. Dnes častěji hrané žesťové skladby však nevytvořil on, nýbrž německý městský hudebník z Lipska a Budyšina Johann Christoph Petzold (1639-1694), který si rovněž někdy polatinšťoval jméno na Pecelius apod. Životní data v Čechách působícího Pecelia neznáme.

Několik dalších skladatelů bylo spjato se zvýšenou hudební aktivitou v pražských chrámech na přelomu 17. a 18. století. Mikuláš František Xaver Vencelius (1643-1722, psán též Wentzely aj.) vedl kůr v katedrále sv. Víta v Praze. Zde také vyšla roku 1699 tiskem velká sbírka jeho chrámových skladeb Flores verni (Jarní květy). Můžeme tu sledovat - ve srovnání s tvorbou Michnovou a Vejvanovského - zvýšený podíl polyfonních úseků i větší hybnost a pohybovou členitost je-

jich témat a kontrapunktů. Je přitom zajímavé, že Vencelius si zřejmě uvědomoval existenci tvorby po této stránce mnohem bohatější a vyspělejší, jakou v devadesátých letech reprezentovala zejména díla některých italských skladatelů. V latinské předmluvě charakterizuje Flores verni jako "opus Musicum stylo Germanico-Boemico, nonnihilo tamen florido, adornatum" (hudební dílo, zdobené v německo-českém stylu jen poněkud květnatě). Je ovšem otázka, co skladatel vlastně myslel stylem a k čemu onu jen uměřenou květnatost, příznačnou pro hudbu v Čechách a Německu té doby, vlastně vztahoval; že ke zdobnosti polyfonie a její melodiky, můžeme předpokládat jen pravděpodobnostně, ne s jistotou.

O něco ještě bohatší a důsledněji používanou polyfonii má tvorba Venceliova následovníka ve vedení kůru svatovítské katedrály v Praze. Byl jím Kryštof Karel Gayer (záhy po polovině 17.století - 1734), který byl nejspíš německé národnosti. Z jeho chrámových skladeb jmenujme aspoň dvě v nové době tiskem vydaná díla - Regina coeli a Requiem.

Z řadových hudebníků této generace je jako skladatel nejpozoruhodnější Ferdinand Bernard Artophaeus (asi 1651 - 1721), který působil v různých minoritských kláštorech, mj. také u sv. Jakuba v Praze, kde mohl být i vzorem a učitelem mladého B.M.Černohorského. Je mj. autorem díla Concertus do resurrectione (1691), jež E.Trollda kvalifikoval jako naši nejstarší známou sólovou árii. Věnoval se vůbec převážně chrámové hudbě.

Na přelomu 17. a 18.století však stále ještě nezdomalila v Čechách novodobá dualistická tonalita natolik, aby si ji plně osvojili a bezvýhradně přijali všichni skladatelé. Tak například skladby pražského autora a universitního profesora Jana Adama Besneckera slohovou fakturou renesanční vokální polyfonie i zřetelnými znaky modální struktury v melodice a harmonii reprezentují jednoznačně takové archaizující tendence. Je to patrné na jeho čtyřhlasém sborovém O, saluta-

ris hostia bez nástrojového doprovodu, které je v Muzeu české hudby z fondu křižovnického kláštera na Starém Městě v Praze, i v dalších skladbách.

Ke konci 17.století se v Čechách ve zvýšené míře pěstovala také hudba pro sólové nástroje. I v šlechtických salonech byla oblíbena loutna a kytara. Nejvýznamnějším virtuosem a skladatelem tohoto oboru byl u nás hrabě Jan Antonín Losy z Losymthalu (1650-1721). Ve svých skladbách suitového charakteru často navazoval na intonace z českého folklóru, ale rovněž na podněty francouzského baroka, jehož zejména ranou etapu poznal za častých cest po Evropě v diplomatické službě.

Víme, že u nás v 17.století vznikala i hudba pro klávesové nástroje; zachovalo se z ní však jen velmi málo. Také tvorba pro cembalo či klavichord čerpala z lidových inspirací: pozoruhodnou památkou je jednoduchá stylizace 16 hanáckých lidových tanečních písní pro klavichord v anonymním rukopisném sborníku z konce 17.století s několika ještě modálně zbarvenými melodiemi. Podle zachovaných modálních postupů, jako je například lydicky zbarvené dur i moll v následujících ukázkách z těchto skladeb, lze soudit, že obdobné melodické a harmonicko-melodické struktury, zachované v moravské lidové hudbě do 19.století či až dodnes, navazují na modalitu tamního barokního i staršího lidového repertoáru.

(not. př. č. 14)

Z bohatství českého a zejména hanáckého folklóru ojediněle čerpali i skladatelé z jiných zemí, kteří se u nás setkali s lidovou tvorbou: Johann Caspar Ferdinand Fischer, Alessandro Poglietti.

Na původ v 17.století ukazuje i několik jednotlivých varhanních skladeb, jež se zachovaly opsány v pozdějších rukopisných sbornících českých varhaníků. Také tady se ojediněle setkáváme s modalitou, podle níž můžeme soudit na velmi pravděpodobný vznik ještě v 17.století, a to v anonymní Fuze e frygic-ké se dvěma současně exponovanými tématy.

(not.př. č. 15)

Jiné varhanní skladby českého původu, kde podle slohových znaků lze předpokládat, že byly napsány v období středního baroka, však už mají strukturu jednoznačně tonální. Jen u jedné z nich máme zapsáno i jméno autora. Je to Fuga d moll Leopolda Mariana Štechera (kolem 1650-1691), varhaníka u Panny Marie v Týně na Starém Městě v Praze. Pozoruhodné je už výrazné a do šíře rozvité téma, založené na vnitřním kontrastu nejen pohybovém, ale i tónového materiálu: stojí tu vedle sebe moll diatonická hlava tématu, chromaticky utvářený vrchol a krátká diatonická koda tématu, jejíž pohyb pak přejímá protivěta.

(not. př. č. 16)

A celá fuga má vyspělou kompoziční techniku, srovnatelnou se současnou tvorbou Johanna Kuhnaua a dalších předchůdců J.S.Bacha ze sklonku 17.století.

Ve středním baroku se tedy už setkáváme s mnohostranným rozvojem českého hudebního života i tvorby. Narůstá tedy kvantita celkové tvorby, jejíž vznik můžeme v této době předpokládat, i počet památek, jež se nám z ní zachovaly. To je nejmórazněji patrné u chrámové hudby, která v této době maximálního upevnění církevního universalismu dostává plnou podporu i materiální zajištění. Z jejích žánrů plně ještě kvete tvorba chrámových písní pro hromadný zpěv obcí v kostele, i když tu nevzniklo už nic, co by dosahovalo originality i vůbec hodnoty Michnových písní. Nejvýznamnějším autorem tohoto žánru je v daném období Václav Karel Holan Rovenský, o němž jsme se zmínili už výše. Bohatý rozvoj je patrný také v žánrech figurální chrámové hudby. Téměř úplně nově se tu objevuje samostatná instrumentální hudba, od začátku baroka bohatě pěstovaná a bouřlivě se vyvíjející zejména v Itálii a také v Rakousku, ale u nás na základě našich dnešních znalostí doložitelná až právě ve středním baroku. Převažuje přitom zatím hudba orchestrální a pro sólové nástroje.

5. Vrcholné české hudební baroko

Podobně jako v ostatní Evropě, také u nás dosahuje hudební tvorba baroka i rozvoj hudebního života své vrcholné fáze v následujícím období. Tehdy - v přibližně desátých až čtyřicátých letech 18.století - tvoří po Michnovi a Vejvanovském další umělecky prvořadě významné skladatelské osobnosti české hudby, z nichž zejména Jana Dismase Zelenku nemůžeme nepovažovat za jednoho z nejvýznamnějších hudebních tvůrců vrcholného baroka i v evropském měřítku.

Jan Dismas Zelenka (1679-1745) byl také nejstarší z nich. Ono vrcholné postavení jeho tvůrčího odkazu, srovnatelné s přínosy jeho generačních vrstevníků J.S.Bacha, G.F.Händla, A.Vivaldiho či G.Ph.Telemanna, je dáno nejen mírou jeho talentu a značným rozsahem tvorby, ale i skutečností, že se do jeho hudby promítla spolehlivá znalost současného novátorského proudění i dobové kompoziční techniky; dokázal vytvořit i hudební vyjadřování se zřetelnými znaky osobitosti.

Narodil se 16.října 1679 v Louňovicích pod Blaníkem a tady dostal pod vedením svého otce Jiřího, louňovického kantora a varhaníka, i základy hudebního vzdělání. Víme také, že byl studentem jezuitského gymnázia v Praze, ale pak na řadu let jeho stopy mizí. Po narození byl pokřtěn jako Jan Lukáš; když jej nalezneme jako třicetiletého na historické scéně pražského hudebního života, podepisuje se už důsledně jako Jan Dismas. Skutečnost, že zaměnil jméno evangelistovo za jméno polepšeného lotra - netřeba snad zdůrazňovat, jak vážně se v Čechách na přelomu 17. a 18.století brala novozákonní biblická symbolika - vedla některé badatele k domněnce o nějakém poklesku či vině mladého hudebníka. I z velmi sebeponižujících charakteristik v některých mnohem pozdějších Zelenkových dopisech saské královské moci lze soudit, že v sobě nosil nějaký pocit viny. Jakékoliv přímé pramenné svědectví k vysvětlení této záhady nám zatím chybí. Lze však soudit, že hluboký zážitek z mládí - ať už se přihodilo cokoliv - zapůsobil na skla-

datelovo nitro trvale a měl vliv i na citovou opravdovost jeho tvorby.

Když se nám však vynoří třicetiletý Zelenka z mlhy nedostatku dokumentů, můžeme jej sledovat jako hudebníka velmi úspěšného. Roku 1709 působil v Praze jako kontrabasista kapely hraběte Hartiga v Praze. V témže roce vznikla i jeho první dnes známá skladba, psaná pro potřeby pražských jezuitů. O rok později nacházíme Zelenku už v Drážďanech: jako kontrabasista královské kapely byl přijat do služeb zdejšího dvora. Ani tady se neomezuje na pouhé hraní a od prvního roku pobytu ve městě komponuje chrámovou hudbu pro drážďanské katolické obřady. Jako skladatel zřejmě získal u drážďanského dvora během několika let oblibu. Ukazuje na to skutečnost, že byl na podzim 1716 spolu s několika dalšími hudebníky vybrán, aby doprovázel korunního prince do Itálie. Až tam však asi hned nedorazil. Buď zůstal ve Vídni nebo se tam zakrátko vrátil, aby tu studoval po dva roky na náklady saského a polského krále skladbu u tehdejšího věhlasného pedagoga a kontrapunktika - císařského kapelníka Johanna Josefa Fuxe. Tady se utvrdil zejména v polyfonii a naučil se všemu, k čemu dospěla soudobá kompoziční technika i v nejkomplicovanějším útvaru hudby vrcholného baroku - ve fuze. Na Fuxovo doporučení pak umožnil král Zelenkovi ještě roční studijní pobyt v Itálii. Zde se hlavně seznamoval s mistrovskými díly, z nichž si mnohá opsal a přivezl s sebou do Drážďan. Vídeňské školení a zkušenosti z Itálie měly pro našeho skladatele zřejmě obrovskou cenu. Asi zejména tady získal zálibu v chromatické a neobvyklých, zvláště barvitých akordických spojích i melodických posloupnostech. Byly to zejména postupy dramaticky vypjaté a působivé. Zdá se, že touto stránkou své tvorby navázal na italského skladatele Antonia Lottiho, s jehož tvorbou se seznámil v Itálii a který rovněž působil řadu měsíců v Drážďanech. Zelenka se rovněž osvědčil atmosférou italské melodiky a poznal bohatství instrumentálního slohu, který právě v této době vrcholil v dílech Corelliho, Vivaldiho a dalších autorů.

Je pochopitelné, že tyto nové zkušenosti jen posílily Zelenkovo postavení v drážďanském hudebním životě. A sotva tu v několika dílech ukázal, co se naučil, přihrála mu mezinárodně politická situace příležitost zcela mimořádného dosahu. Začátkem podzimu 1723 se v Praze konala korunovace habsburského císaře Karla VI. za českého krále, na kterou byli pozváni okolní panovníci i s jejich dvory. Polský a saský král August Silný toto pozvání přijal a vybavil svůj doprovod tak, aby jej skutečně důstojně reprezentoval. Věděl, že jeho síla je v umění a zejména ve vynikajícím orchestru. Proto jeho dvůr do Prahy doprovázela i kapela, v jejímž repertoáru hrály důležitou roli nové skladby **Jana Dismese Zelenky**, v Praze známého a oceňovaného. Právě pro Prahu v roce 1723 vznikla řada vynikajících děl, dnes už často hraných a populárních: Ouvertura F dur (je to suita s velkolepou úvodní symfonií), pěťvětá Sinfonia a 8 concertanti a moll, v níž se některé z nástrojů orchestru uplatňují i sólově, podobně založené Concerto in G a 8 concertanti, ouvertura Ipocondria. U Zelenky si však k této příležitosti objednal hudbu nejen jeho zaměstnavatel. Také čeští stavové mu zadali závažný úkol: komponoval pro ně hudbu k velké alegorické slavnostní hře o sv. Václavovi. Jmenovala se Sub olea pacis et palma virtutis (Pod olivou míru a palmou statečnosti) a měla podtitul Melodramma de Sancto Wenceslao. Přitom slovo "melodramma" nemělo význam dnešního melodramu: to zavedl pro hudbu, hranou k dramatické mluvě a akci, až o půl století později Jean Jacques Rousseau a kompozičně tento žánr prosadil Jiří Benda. U Zelenky to ještě znamená divadelní hru s významnou účastí hudby a zpěvu. Při pražské premiéře v díle zpívali jen čeští šlechtici. Císaři a králi se mělo jeho prostřednictvím připomenout, že i v něm koluje něco krve českého knížete a světce Václava. Děj hry dostal rámeček meditace nad osudem svatováclavského dědictví, o kterém disputují personifikované lidské vlastnosti a morální kategorie jako je Moudrost, Prozířetelnost a další. Skladatel vybavil tato díla hudbou vážnou, polyfonně bohatou a slavnostní.

Další léta Zelenkova života nebyla už tak šťastná. V únoru 1724 zemřel v Louňovicích jeho otec a skladatel k této příležitosti napsal citově hluboké De profundis (s titulem Žalm 129). Od této doby opět píše téměř výhradně chrámovou hudbu. Když roku 1729 zemřel dvorní kapelník Heinichen, převzal J.D. Zelenka fakticky řízení dvorní kapely. Vedl ji po pět sezón, aniž dosáhl jmenování do funkce kapelníka: nebyl už u vrchnosti zřejmě tak oblíben jako dřív. I jeho plat byl v této době zvýšen jen nepatrně. Toto provizorium trvalo až do poloviny června 1734. Tehdy jmenoval mladý král, nastoupivší po roku 1733 zesnulém Augustovi Silném, nového kapelníka královské kapely. Byl jím o dvacet let mladší Johann Adolf Hasse, odchovanec italské neapolské opery. Ten přinesl do Drážďan zcela nové slohové proudění. Místo barokní velkoleposti a přísnosti, jakou reprezentovalo v Drážďanech umění Zelenkovo stejně jako v nedalekém Lipsku tvorba Johanna Sebastiana Bacha, přinesl Hasse odlehčenou, prostší melodiku i stavbu. A své líbivější, smyslově přístupnější a méně náročné hudbě dokázal razit cestu i společensky. Do Drážďan s ním přišla i jeho žena Faustina Bordoniová, pěvkyně evropského věhlasu, proslavená předtím už ve Florencii, Benátkách, ve Vídni i v Londýně, kde byla po dva roky členkou Händlovy operní společnosti. Tato oslňující mladá žena a umělkyně dokázala svému muži získat ještě větší přízeň, než jeho hudba. Hasse nastoupil do čela kapely se závratným platem 2000 tolarů ročně a Zelenka se se svými pětistý padesátí vrátil mlčky ke kontrabasovému pultu. Uznání přišlo až v říjnu 1735: Jan Dismas Zelenka byl jmenován dvorním skladatelem pro katolickou chrámovou hudbu. Zvláštní požitky z tohoto titulu neplynuly žádné, byl honorován dále jen jako kontrabasista kapely a také pozdější zvýšení platu byla - snad vzhledem k tomu, že byl starým mládencem bez rodiny - jen skromná.

Z celého kontextu těchto událostí můžeme vyčíst spíše nepřízeň než uznání a ocenění. Král prostě lacině odsunul Zelenkovu hudbu s její vysokou kulturou a morální opravdovostí do kostela - tam ji bylo nutno po dobu povinných bohoslužeb vy-

držet. Při všech ostatních příležitostech pak už zůstalo dost prostoru pro poslechově nenáročnou a smyslům lahodící hudbu, jakou přinesl z Neapole Hasse. Jen v tomto smyslu lze rozumět nechvalným výrokům, které zachovala z tradice starší literatura: že král považoval Zelenkovy kontrapunktů za suché a nezáživné..., že se vyjádřil v tom smyslu, jako kdyby Zelenka neuměl napsat skutečnou melodii...

Tato situace jistě znamenala značný tlak na Zelenkovu tvorbu. Třicátá léta 18.století jsou ostatně v celé Evropě dobou, kdy se začínají na různých stranách objevovat příznaky slohové změny. Tu bude v dalších desetiletích charakterizovat odstup od polyfonní velkoleposti i barokní výrazové přísnosti a příklon k prosté, pravidelně utvářené melodice klasicistického typu. V tomto smyslu nelze považovat působení hudby J.A. Hasseho v Drážďanech za výraz nějakého poklesu vkusu, úpadku nebo podobně. Začaly se tu hlásit nové tendence, předznamenávající novou epochu hudebního vývoje. A v tomto smyslu se dotkly i Zelenkovy tvorby ze 30.let 18.století. V oratoriích z tohoto desetiletí Ježíš na Kalvárii (1731) a Prosebníci u hrobu Vykupitelova (1736) převládají sólová čísla; sbor tu dostává menší úlohu, než jakou má např. v současných dílech Händlových či v pašijích a duchovních kantátách J.S.Bacha, občas tu postřehneme i italianizující melodiku a zejména koloristiku sólových vokálních partů. Tyto momenty jsou snad nejvýrazněji patrné ve velké alegorické kantátě Serenata, jež vznikla snad někdy v 30. letech jako dedikační dílo a v níž vystupují jaké personifikované dramatické osoby Země, Juno, Venuše a další vesmírná tělesa. Zelenka tu dokázal, že také ovládá efektní prvky italského vokálního slohu. Své hudební vyjadřování však zásadně nezměnil. Vedení vokálních hlasů i v těchto jednodušeji strukturovaných dílech prozrazuje důsledného barokního polyfonika. A nejvýznamnější i nejpočetnější součástí jeho tvorby i nyní zůstávají myšlenkově závažná díla, v nichž z hranic svého osobitého přínosu vrcholnému baroknímu hudebnímu vyjadřování nevystoupil vůbec. Až do posledních let svého života, tedy do za-

čátku 40.let, se věnuje kompozici převážně velkých chrámových vokálně instrumentálních děl. Při plnění tohoto úkolu dožil v Drážďanech už poněkud v pozadí veřejné pozornosti. Zemřel zde v noci na 23.prosince 1845 a na Štědrý den ráno byl pochován.

Jan Dismas Zelenka byl především velkolepým polyfonikem a architektonikem velkých hudebních celků. V tom je jeho přínos srovnatelný především s Johannem Sebastianem Bachem. Jsou tu však rozdíly. Zelenka nemá skladby pro sólové varhany či jiné klávesové nástroje (viz výše), převážnou část jeho tvorby reprezentuje katolická chrámová hudba. Napsal nejméně třicet mší - převážně velkých rozsahem, hudebně velmi bohatých a vybavených velkým nástrojovým zvukem, efektními sólovými pěveckými party i polyfonními zpěvy sboru. Dříve se vědělo jen o jeho asi dvaceti mších, roku 1985 v Drážďanech vydaný tematický katalog však uvádí třicet zjištěných titulů kompletních mší. V rámci této tvorby tvoří zvláštní skupinu mše, označené jako Sex missae ultimae. I když tomuto titulu nelze asi rozumět podle doslovného překladu "Šest posledních mší" ve významu děl, jimiž by snad byl chtěl autor uzavřít svou mešní tvorbu (jde patrně o řídkěji v katolické liturgii užívané označení pro poslední ze mší, celebrowaných v určitý sváteční den, tedy o mši slavnostní, velkou), přece jen jejich hudbu prozařuje základní rys osamělého smutku, melancholie. Vedle kompletních mší vytvořil Zelenka i řadu jednotlivých samostatných mešních částí. Napsal dále tři či čtyři velká rekviem. Nejzvláštnější z nich je Requiem D dur z roku 1733, komponované k smutečním slavnostem za saského a polského krále Augusta Silného. Střídá se v něm jásavě slavnostní, "královsky oslavná" rovina s tragickou a smuteční. Onou první dílo začíná v předešle velkého orchestru s vévodíci žesti, jásavě slavnostní je i hudba značné části Dies irae a některých dalších částí. Toto zvláštní výrazové řešení si jistě vyžádalo mimořádné určení díla k uctění památky krále; překvapí však přesto právě u Zelenky, jehož chrámovým skladbám je často nejvlastnější právě tragický a tajemný výraz. Takové jsou jeho žalmová zhudebnění kantá-

tového typu, určená nejčastěji pro sbor a orchestr, někdy i s účinkováním sólistů, vzácněji jen pro sóla a orchestr. Těch napsal téměř 40 a jsou mezi nimi i díla velmi rozsáhlá a závažná, jako je např. zmíněný už Žalm 129 De profundis nebo Žalm 113 In exitu Israel d moll s velkolepou tragicky vypjatou fugou na slova Amen v závěru. Výrazný tragický přísvit mají i Zelenkovy Lamentace proroka Jeremiáše - cykly šesti (1722) a tří (1723) skladeb pro sólový hlas (po třech pro alt, tenor a bas) s orchestrem k obřadům velikonočního týdne. Temná a kontemplativní rovina je příznačná i pro obě velká oratoria s velikonočními náměty - Ježíš na Kalvárii (1735, italské libreto napsal Michelangelo Boccardi) a Prosebníci u hrobu Vykupitelova (1736, italské libreto napsal Stefano Pallavicini). Na italský text drážďanského dvorního básníka Stefana Pallaviciniho se starozákonním příběhem napsal i kantátu Měděný had (1730).

Rozsáhlá je však i Zelenkova chrámová tvorba velkých žánrů, v níž převládá slavnostní a jásavý výraz. Takové jsou jeho čtyři skladby na text Magnificat; z nich Magnificat D dur si nechal podle svědectví jeho syna Wilhelma Friedemanna opsat Johann Sebastian Bach pro potřeby svatotomášského kůru v Lipsku. Slavnostní jas je charakteristický i pro jinak jedinečnou velkou Zelenkovu skladbu - árii pro bas a orchestr Chvalte Boha silného na český text 150. žalmu v českém překladu Bible Kralické. Vzhledem k tomu, že v Čechách byl v jeho době králický biblický text zakázán, lze soudit, že skladba snad byla určena pro některou českobratrskou či jinou protestantskou českou obec v Sasku. Vyniká nejen zaníceností a velkolepostí výrazu, ale i v baroku jedinečnými instrumentačními efekty při nápodobě zvuku dávných nástrojů, jimiž má být chválen Hospodin.

Mohli bychom takto charakterizovat další čtená Zelenkova chrámová díla: troje Miserere, 11 hymnů, 5 zhudebnění mariánské antifony Alma Redemptoris, patnácté Salve Regina, dvoje Te Deum, desatero litanie (mj. v pražském opisu jedinečně za-

chované Litanie Všeoh Svatých a moll a dvoje pozdní Loretánské litanie z roku 1744 - G dur Consolatrix afflictorum a F dur Salus infirmorum, druhé z nich věnované kurfiřtce Marii Josefě) a četné další jednotlivé vokálně instrumentální chrámové skladby pro sbor a popřípadě sóla s orchestrem, vzácněji jen sólový zpěv s orchestrem. Na latinské liturgické a italské světské texty napsal řadu árií pro sólové hlasy a orchestr a dále četné sbory bez doprovodu či s pouhým bassem continuum, zejména 27 skladeb souboru Responsoria pro Hebdomada Sancta (1723), z nichž č.18 je u nás vydaný a častěji zpíváný smíšený sbor Caligaverunt oculi mei c moll, a čtvera zhudebnění Ave Regina z roku 1737. (Další zhudebnění tohoto textu - dvoje z téhož roku - jsou pro sbor a orchestr.) Zejména ve jmenovaných skladbách pro smíšený sbor s pouhým bassem continuum, ale také v některých sborových partiích žalmů aj. uplatňoval Zelenka i rysy staršího - palestrinovského - slohu, jehož polyfonní fakturu i formy znamenitě ovládal. A jeho zálibu ve starší tvorbě ukazují i dvě jeho sborově orchestrální přepracování původně varhanních ricercarů Girolama Frescobaldiho v Salve Regina g moll a Miserere mihi Deus C dur, na nichž jej zaujaly v jeho době už neobvyklé způsoby zacházení s chromatickou melodikou a modulační výstavbou, s jakými kdysi Frescobaldi experimentoval v "manýristickém" smyslu. Nejtypičtější je však pro něj barokní vypjatý výraz spojený s velkolepou polyfonní stavbou, jaká v jeho chrámových vokálně instrumentálních dílech převažuje.

A ještě jednu charakteristickou vlastnost Zelenkovy vokálně instrumentální tvorby je nutné zdůraznit. Je to jeho bytostný dramatismus. Zdá se, že právě ten mu byl osobnostně dřen a prosazoval se v jeho tvorbě už předtím, než se Zelenkovo kompoziční vzdělání prohloubilo studiem u J.J.Fuxe ve Vídni. Lze na to soudit nejen podle toho, že první Zelenkovo dílo, o němž vůbec víme, je dramatická skladba. Bylo to školní drama Via Laureata, magnis virtutum, provedené se Zelenkovou hudbou už v srpnu 1704 v pražském Klementinu. Na její dramatictost nemůžeme soudit: hudba se totiž nezachovala, Zelenkovo

jméno je jen uvedeno na tištěném libretu hry. Už z roku 1709 je však podle údaje tematického katalogu Wolfganga Reicha (viz dále) skladba pro velikonoční týden - "hudba ke svatému hrobu" Immisiit Dominus pestilentiam, z níž pochází i dramaticky velmi účinná altová árie Recordare, Domine, testamenti tui s doprovodem hoboje, violy a bassa continua, v ní je i znamenitý recitativní úsek s tónomalebným vyjádřením válečné vřavy v nástrojovém doprovodu. Lze-li tomuto časnému vrocení skladby věřit (na Mělníku zachovaný opis z hudebnin Šimona Brixiho je až z roku 1729, Reichův údaj se však opírá o autografní partituru Zelenkovu, zachovanou v Drážďanech), je to doklad takového dramaticky využitého tónomalebného sklonu Zelenkova ještě z doby pražského pobytu před odchodem do Drážďan. Takových účinných nápadů ať už tónomalebných, jako je líčení zachvění země pomocí houslového tremola v Žalmu 113 In exitu Israel d moll, charakterizačních, např. v souvislosti s využitím typických nástrojových tónů a stylistik v Žalmu 150 Chvalte Boha silného, i líčících sugestivně náladu a prostředí, jako v orchestrální sinfonii mysticky temného výrazu k oratoriu Prosebníci u hrobu Vykupitelova, povahu člověka, jak je to patrné při nápodobě bolestných vzdechů hypochondra v krajních pomalých dílech sinfonie Ipocondria aj. je i ve zralé Zelenkově tvorbě mnoho.

I když měl Jan Dismas Zelenka jen po krátkou část života příležitost k instrumentální tvorbě, vytvořil tu mimořádné hodnoty. Takové je především vzácné Zelenkovo komorní dílo - soubor Šesti sonát pro hoboje a další nástroje (převážně pro dva hoboje, fagot a basso continuo, Sonata č.3 B dur je však určena pro hoboje, housle, fagot a continuo). Tyto sonáty patří vůbec k vrcholům dechové komorní literatury. Brilantní využití jednotlivých nástrojů a vytříbená forma se tu snoubí se silnou a osobitou invencí. Ne náhodou se tato díla stala záhy po novodobém vydání vyhledávaným repertoárem hobojistů. Přitom vznikla už zřejmě záhy po Zelenkově návratu z Vídně a Itálie do Drážďan. Výrazný smysl pro techniku a barvitost virtuózně ex-

ponovaných nástrojů prozrazují i jeho skladby, psané pro Prahu roku 1723 - Koncertantní symfonie a moll (v italském titulu označena Sinfonia a 8 concertanti) a Concerto in G a 8 concertanti. I když je tu patrná výrazná aplikace vivaldiovské techniky italského concerta grossa, přece je v nich patrná silná osobitá hudební invence. Ozývají-li se u Zelenky někde ohlasy českých lidových intonací, je to právě v rychlých větách těchto instrumentálních skladeb - sonát a koncertů; chvílemi tu zazní i hudební invence, která má blízko k české lidové tanečnosti. Zdá se, že Zelenka napsal i v tomto koncertním žánru mnohem víc skladeb, než kolik se nám jich dochovalo. Ukazuje na to aspoň Zelenkova vlastnoruční poznámka v italském jazyce na partituře skladby Concerto in G a 8 concertanti "6 koncertů, vytvořených ve spěchu v Praze 1723". Napsal-li tedy Zelenka šestici koncertů, jakými je např. soubor šesti Braniborských koncertů J.S.Bacha, je zbývajících pět neznámých koncertů zvlášť těžkou ztrátou. Instrumentálně náročná zejména v partech do značných výšek exponovaných lesních rohů jsou i jeho čtyři Capriccia pro orchestr (D dur, G dur, F-dur, A-dur) z doby pobytu ve Vídni - druhé a čtvrté jsou tam datována v lednu a říjnu 1718 - a orchestrální Capriccio G dur z roku 1729. Tato capriccia jsou tedy první a také poslední orchestrální tvorbou Zelenkovou. Je to typicky zábavná hudba divertimentového typu s převahou tanečních vět. Zejména v posledním Capricciu G dur z roku 1729 se nápadně uplatňuje i invence lidového charakteru, jak je to patrné na vstupní energické hudební myšlence věty, nazvané Il contento,
(not. př. č. 17)
zazní tu i hudba vyhraněně česká, jako např. na začátku tria z téže věty. (Oba příklady uvádím bez vypracování continua.)
(not. př.č. 18)

Zelenka s oblibou používal formy francouzské barokní symfonie se závažnou pomalou hudbou krajních dílů a bohatě pracovanými rychlými fugami uprostřed. Má ji vstupní věta suity, nazvaná Ouvertura F dur, kde po ní následuje Aria a taneční

věty. A dostala ji i orchestrální sinfonia Ipocondria, komponovaná nejspíš jako ouvertura k divadelnímu představení nějaké komedie se syžetem z rodu Moliérova Zdravého nemocného. Závažnou francouzskou sinfonií začíná i oratorium Prosebníci u hrobu Vykupitelova a další skladby.

Světských vokálních děl napsal Zelenka málo, ale jsou pozoruhodná. Je to především rozlehlá dedikační kantáta Serenata se skvěle a efektně brilantními pěveckými party, o níž jsme se už zmínili, výše rovněž probraná svatováclavská hra Sub olea pacis et palma virtutis a Osm árií na italské texty pro soprán, alt, smyčce a basso continuo z roku 1733. Světské texty mají také Zelenkovy dvouhlasé a čtyřhlasé vokální kánony - dva račí kánony na text Emit amor a kánon se čtrnácti obraty Cantilena circularis z roku 1728. Ty jsou spolu s Devíti instrumentálními kánony pro dva hlasy především dokladem skladatelovy záliby v polyfonní technice, v dokonalém řešení úkolů z oblasti přísné a tematicky důsledné kontrapunktické práce.

Úkoly, které si Jan Dismas Zelenka dával ve využívání zejména fugové techniky, a jejich řešení jej kvalifikují jako vedle J.S.Bacha jednoho z vrcholných barokních polyfoniků. Fugy jsou ve všech jeho zralých velkých dílech s výjimkou sonát, koncertů a Serenaty. Vynalézavě používá snad všech způsobů fugové výstavby: má fugy o jednom, dvou i třech tématech, se stálými protivěťami - jednou či dvěma - i bez nich, dvou- a vícenásobné fugy se současným i postupným exponováním témat. Jako příklad takové tematické důslednosti si uveďme začátek fugy o třech tématech se zároveň exponovanými subjekty. Zelenka jí použil v Osanna z Requiem c moll. Prvním tématem začíná tenor, dalšími dvěma soprán a alt.

(not. př. č. 19)

I prostředky fugové techniky dovede skladatel vynikajícím způsobem charakterizovat, líčit situaci či vykreslovat náladu. Tak například ve třetí části Litanií Všech Svatých a mol: dokázal velmi hustou těsnovou koncentrací exklamativního téma-

tu od začátku expozice vytvořit obraz překotného svolávání různých světců.

(not. př. č. 20)

V dalším průběhu Zelenka zajímavě využil i kompozičního principu chorálové přede hry, když toto hybné fugové dění potlačil do role transparentu a postupně v jednotlivých hlasových skupinách rozvinul širokou chorálovou kantilénu na slova společného oslovení všech svatých a prosby o jejich pomoc.

Také do fugových témat a do práce s nimi dokázal Zelenka promítnout svou zálibu v takovém využívání chromatické melodi-ky, jaké krajně komplikuje tonální vazby. To je nejčastěji patrné při vzrušeném výrazu hudby ve významových souvislostech tragických či jinak vypjatých. Takové je např. temně naříkavé závěrečné Amen z Žalmu 113 In exitu Israel d moll, jemuž dává souslednost dvou tritonových skoků v tématu, spojeném na začátku s vokální barvou sborového altu, výraz žalné lamentace.

(not. př. č. 21)

V závěrečném Et lux perpetua ze Žalmu 129 De profundis v obdobných výrazově obsahových souvislostech meditace nad lidskou smrtí dokonce už předjal intervalový postup slavného tématu s oboustranným půltónovým obkročováním výchozího tónu z Dvořákova Requiem, vytvořeného o víc jak půldruhého století později.

(not. př. č. 22)

Také v rovině svěžího, jásavého výrazu však byla Zelenkova invence jadrná a přiléhavá, jak je to patrné např. v originálním diatonickém tématu fugového středního dílu ze symfonie k Quvertuře F dur.

(not. př. č. 23)

Stejně jako tvorba velké většiny ostatních barokních velikánů - nevyjímaje ani Johanna Sebastiana Bacha - provozovala se v průběhu dalšího 18. a v prvních desetiletích 19. století Zelenkova hudba jen málo. V jeho případě byla situace o to kom-

plikovanější, že mimo Drážďany bylo známo jen málo jeho skladeb. Něco si opsal v Čechách jeho přítel a ctitel Šimon Brixi, J.S.Bach pověřil svého syna Wilhelma Friedemanna, aby pro svatotomášský kůr v Lipsku opsal Zelenkovo Magnificat D dur, jehož si velmi vážil, několik opisů si pořídili i další hudebníci pro jiná města; to však byl jen zlomek Zelenkova celoživotního díla. Jeho autografní pozůstalost byla uložena v Drážďanech na dvou místech: světské skladby komponované pro kapelu a dvůr a menší část chrámové tvorby v královském archivu spolu s ostatními notopisy a akty kapely; větší část chrámových děl pak ve zvláštní skříni na kůru nové katolické katedrály, postavené na břehu Labe několik let po Zelenkově smrti. Odtud čerpali své poznatky o jeho tvorbě první hudební historikové i praktikové, kteří od minulého století usilovali o oživení hodnot starší hudební tvorby. Patřil mezi ně i Bedřich Smetana: pořídil si v Drážďanech notový materiál Zelenkovy Ouvertury F dur (celé suity) a zasloužil se o její provedení v Praze koncem června 1863. Pochybnost o této skutečnosti, uvedená v knize Hudba v českých dějinách na str.150, je zcela nemístná. Svědectví, že šlo právě o tuto skladbu, máme dochováno v dobových kritikách z pražského tisku a v této souvislosti je zcela nepodstatné, že Smetana ve svém kalendářním zápisu zkomolil jméno Zelenka na Zelinka. Se jmény drážďanských muzikologů M.Fürstenaua a O.Schmida jsou spjaty i první pokusy o tiskové edice skladeb J.D.Zelenky. Neměli však šťastnou ruku: nedokázali skladatele ukázat jako velkého polyfonika. A zmínil jsem se už výše o tom, že také čeští hudební historikové dlouho nedovedli ocenit vlastní podstatu jeho tvůrčího přínosu. Teprve novodobá provedení některých **velkých** děl v našem století - mj. Jeremiášovo uvedení Svatováclavské hry v Čs. rozhlase ve třicátých letech - začala odhalovat nové době pravou tvář Zelenkovy hudby: velkolepou barokní polyfonní stavebnost a **vyhraněných** afektů plnou výrazovost. Než však došlo k plnému rozvinutí tohoto zájmu a než se objevily možnosti jeho velkorysejšího tiskového i gramofonového šíření, byla Zelenkova skladatelská pozůstalost vážně ohrožena. Za

velkého náletu na Drážďany v dubnu 1945 byla zasažena i katolická katedrála a spolu s ostatním vybavením v ní shořela i skříň se Zelenkovými rukopisy. Na štěstí v ní už nebylo zdaleka všechno, co tam zaznamenal na přelomu 19. a 20. století Robert Eitner, když dělal soupis hudebních pramenů pro svůj Biograficko-bibliografický lexikon. V jeho 10. svazku, vydaném v Lipsku 1904, je uvedeno jako obsah této skříně Zelenkových 21 úplných mší, 7 Kyrie, 4 Gloria, 2 Credo, 6 Sanctus, 7 Agnus, 4 ofertoria, 3 rekviem, 2 Te Deum, 108 žalmů, litanie, antifony, moteta, 3 oratoria, 3 kantáty aj. Naštěstí usilovali drážďanští hudební archiváři už počínaje M. Fürstenauem, aby celá Zelenkova tvorba byla soustředěna v královské sbírce hudebnin. I když zdaleka ne všechno, podařilo se jim během let řadu významných děl přenést do tohoto fondu. A ten stihl za zmíněného náletu mírnější osud. Do sklepení, kde byly autografy uloženy, sice pronikla voda a některé z nich byly poškozeny, ale většinu z nich se podařilo restaurovat. Dnes je převážná část zachované rukopisné pozůstalosti uložena v Saské zemské knihovně v Drážďanech. Především odtud jsou v posledních desetiletích vydávána či připravována k provedení díla našeho mistra, jehož význam je teprve nyní plně docenován a chápán.

Druhým předním mistrem českého vrcholného hudebního baroka byl o pět let mladší Bohuslav Matěj Černoohorský (1684-1742). Toto postavení právem zaujímá přesto, že se od něj do dnešní doby zachovalo málo - jen asi půldruhá desítka skladeb. Jeho vypsání, slohově čistý skladatelský rukopis však svědčí o tom, že je to jen zlomek toho, co ve skutečnosti vytvořil. Ke ztrátě některých skladeb jistě přispěly i jeho pestré životní osudy a změny míst pobytu.

Narodil se 16. února v Nymburce ve středních Čechách v rodině kantora a varhaníka, z níž vyšli i v předchozích generacích hudebníci. Studoval na pražské univerzitě a roku 1703 vstoupil do řádu minoritů v Praze. Zde se uplatnil především jako vynikající varhaník. Proto již před r. 1710 usiloval, aby mohl ještě studovat hudbu v Itálii. Když představitelé tzv.

zaalpské provincie minoritského řádu jeho žádosti nevyhověli, poslal ji přímo generálovi minoritů do Itálie - a ten jej pozval. Černoهورský dále neváhal a odešel tam bez vědomí svých pražských představených. Ti jej za to potrestali desetiletým vyhnanstvím - do Čech se směl vrátit až na sklonku léta 1720. V druhém desetiletí 18.století tedy působil jako varhaník v minoritských kláštorech v Assisi a Padově. Zde také dokončil své vysokoškolské vzdělání a získal titul doktora. Pozoruhodně se tu uplatnil i jako pedagog: v klášteře v Assisi u něj studoval skladbu houslový virtuos a později skladatel Giuseppe Tartini. Roku 1720 se vrátil na svatojakubský kůr v Praze, kde působil jako varhaník a regenschori. Rozvinul zde velmi pozoruhodnou skladatelskou činnost a soustředil kolem sebe řadu významných osobností pražského hudebního života. I když jinak kněžský úřad nezastával, oddal svého přítele skladatele Šimona Brixiho a dvojici italských pěvců - herců z Denziho operní společnosti, působící v Praze. Jeho umělecká osobnost měla zřejmě značný vliv na mladší hudebníky, které pozdější tradice považovala přímo za jeho žáky. Z těch, kdo působili ve 20. a začátkem 30.let na svatojakubském kůru, to byli Česlav Vaňura, František Ignác Tůma a Josef Seger, z ostatních pražských chrámových hudebníků Jan Zach. Podle tradice, jak ji zachytil ve slovníku umělců vydaném 1815 Bohumír Dlabač, vyučoval Černoهورský i mladého Ch.W.Glucka; jejich vzájemné styky se však nepodařilo prokázat. Významnějšího postavení dosáhl Černoهورský také v rámci minoritského řádu. Roku 1723 mu udělil řádový konvent ve Vratislavi titul magister musicae, za mladší a liberálněji orientovanou skupinu minoritů kandidoval i na vyšší funkci ve správním vedení řádu. Zvítězili však zastánci konzervativních pořádků a když našli dostatečnou záminku, Černoهورskému se jako představiteli opozice pomstili. Po smrti jeho otce jej nutili, aby odevzdal dědičný podíl z rodinného majetku v Nymburce řádu. Skladatel nechtěl připustit, aby dělením pozemků a zatížením rodného domu v Nymburce dluhem byli postiženi jeho sourozenci; odmítl proto odevzdat svou část dědictví. Především za to byl krutě potrestán: byl zbaven všech titulů a byl mu na tři roky přikázán pobyt v malém minoritském klášteře v Horažďovicích

s občasnými nucenými pústy. Žil tam od 1727 do 1730. Jakmile se vrátil do Prahy, požádal o nové přeložení do Itálie, kde mu po celé desetiletí rezervovali varhanické místo. Vyřízení jeho žádosti trvalo až do května 1731; aby mohl odcestovat, museli mu z Itálie poslat peníze i potřeby na cestu. Právě v tomto mezidobí, od konce léta 1730 do pozdního jara 1731, zřejmě vyučoval Černoهورský u sv. Jakuba v Praze čtrnácti- až patnáctiletého Josefa Segra. Dalších více než deset let působil jako varhaník v Itálii. V létě 1742 se znovu vypravil na cestu domů do Čech, ale nedošel: zemřel kolem 1. července ve Štýrském Hradci v Rakousku.

Z tvorby B.M. Černoهورského se zachovala především vokálně instrumentální chrámová díla, jež komponoval v Praze. Nej-spíš už z doby před prvním odjezdem do Itálie jsou Malé nešpo-ry (Vesperae minus solennes) pro sóla, sbor a orchestr. Je to šestidílná kompozice, v níž se barvitě střídají zpěvy sólistů a sboru. Jsou tu už patrné základní rysy jeho osobité invence a kompoziční techniky: výrazně zpěvná melodika v ariosním dílu sólového altu Laudate pueri Dominum a plynulá imitační polyfonie ve sborových úsecích. V Assisi se zachovalo jeho dvojsborové Regina coeli s varhanním continuum z roku 1712 - snad skladba, určená jako příloha k jeho doktorskému řízení.

Nejzralejší zachovaná díla tohoto druhu vznikla ve 20. letech v Praze. Zvlášť slavnostní a jásavý výraz mají Litaniae Lauretanae Beatae Mariae Virginis de Victoria (Litanie o Panně Marii Vítězné) pro sbor a orchestr se čtyřmi trubkami, pracované technikou kontrapunktických variací. Žádným zachovaným pramenem nelze dokázat domněnku Emiliána Troidy, již pak přejali i jiní badatelé, že by byl skladatel dílo komponoval k oslavám stého výročí bitvy na Bílé hoře, jež připadlo na listopad 1720. Dále vytvořil tři velká ofertoria pro sbor a orchestr, v nichž používá formy dokonalé vrcholně barokní fugy s rozlehlými zpěvně vyklenutými tématy a bohatě modulačně propracovanými provedeními. Z nich Ofertorium pro XII. neděli po sva-

tém Duchu se zachovalo ve dvou zněních. Obě završuje velká sborová fuga na slova Memento Abraham, Isaac et Jacob (Pamatuj na Abraháma, Izáka a Jakuba) s tématem z jednodlitě klenuté diatonické linie, plynoucí v dlouhých rytmických hodnotách, která vévodí rytmicky bohatě členitému souznění kontrapunktů. První díl se však v obou zněních podstatně liší. Rozsáhlejší, jež se zachovalo v Želivě, má vedle sboru a bassa continua též orchestr. Začíná velkou a chromaticky bohatou fugou, jejíž téma nejprve přináší a zpracovává orchestr, pak ji převezme v nové expozici, provedení a závěrečném dílu sbor a ve fugované dohře ji zakončí orchestr. Stručnější znění, zachované v katedrále sv. Víta v Praze, určené jen pro sbor a varhanní continuo, má na začátku i na konci (kolem fugy Memento Abraham) homofonní úseky a zhudebňuje delší text. Ono orchestrální znění začíná slovy Quare Domine irasceris (Proč Pane se hněváš), sborové s varhanami Precatus est Moyzes (Modlil se Mojžíš). Velká fuga se stálou protivětou tvoří i základní část Ofertoria k svátku sv. Štěpána. Skladba se zachovala s později přikomponovaným úvodem a závěrem, jejichž autorem je František Xaver Brixl. Je otázka, zda fugu komponoval Černoohorský jako samostatnou skladbu. Její text netvoří totiž úplné sdělení, je to jen fragment jedné věty ("Quem lapidaverunt Judaei orantem et dicentem", tj. česky "kterého kamenovali, když se modlil a říkal") a končí na dominantní harmonii, není tedy harmonicky uzavřena. Téma fugy z dlouhých tónů tvoří sestupně klenutý melodický oblouk. V opakovaných tónech a výrazných kvintových poklesech na začátku lze spatřovat tónomalebný postřeh padání balvanů (temnou barvu sborových basů podporují i všechny hluboké smyčce včetně viol na spodních strunách a samozřejmě také varhany), melisma na konci připomíná prosebnou intonaci gregoriánského chorálu (na slovo "orantem"). Také stálá protivěta s jubilacemi na slovo Judaei (Židé) je onomatopoická: sledem stupňovitě vzdalovaných vzestupných intervalů i dalším melodickým pokračováním stylizuje nenávistný a útočný pokřik kamenujících Židů.

(not. př. č. 24)

Nejslavnější z vokálně instrumentálních ofertorií Černo-
horského je Laudetur Jesus Christus (Pochválen buď Ježíš
Kristus), komponované na slova pozdravu, zavedeného v církvi
roku 1728. Už roku 1729 vyšlo v Praze tiskem ve hlasech. Sklad-
ba tedy vznikla a byla vydána v době autorova nuceného exilu
v Horažďovicích. Také tady se setkáváme s velkou fugovou stav-
bou, založenou na široce klenutém prvním tématu z dlouhých
tónů. To nejprve předjímá linie altu v pomalém homofonním úvo-
du, než je pregnantně předneseno ve fugové expozici. Jeho vze-
stupná linie stylizuje intonaci pozdravu, stálá protivěta vy-
jadřuje představu věčnosti (na slova "in aeternum", tj. "až
na věky") melismatem rychlého pohybu.
(not. př. č. 25)

V dalším rozvoji fugy se pak pracuje ještě s druhým téma-
tem na poslední slovo pozdravu Amen, jež má smíšený pohyb -
uplatňují se v něm celé noty z prvního tématu i čtvrtě z jeho
stálé protivěty a rovněž půle. Fuga má zajímavě komplikovanou
stavbu - je šestidílná. Po první expozici tu následuje prove-
dení prvního subjektu, expozice druhého subjektu, jeho prove-
dení, společné provedení obou témat a závěrečný díl. Více než
jinde skladatel šetřil v této fuze modulačním děním. Nejen obě
expozice, ale i obě oddělená provedení se odehrávají téměř vý-
hradně na půdě hlavní tóniny. Souvisí to zřejmě se skladatelo-
vou snahou o co nejsnadnější proveditelnost díla: zhudebnění
nového závazného církevního pozdravu bylo jistě určeno k pro-
vozování na četných kůrech. V tom lze také spatřovat smysl a
důvod téměř okamžitého vydání provozovacího materiálu k němu
tiskem. Se snahou o větší interpretační a posluchačskou pří-
stupnost díla snad souvisí i členění skladby kadencemi a cesu-
rami po provedeních prvního a druhého tématu. Černoorský tak
použil postupu, který v jeho době už působil poněkud archaic-
ky: souvisel s pozůstatky starší motetové techniky ve vývoji
fugy. Snad proto byla skladba označována též jako motet. A na-
jdeme tu ještě další jednotlivosti, jež ve srovnání s ostatní
tvorbou dvacátých let 18.století působí archaicky: preexpozice

tématu v pomalém úvodu s hlavní melodií ve středním hlase připomíná i při homofonním založení tohoto místa onen postup renesanční vokálně polyfonní techniky, kdy převážně s iritmický proud ostatních hlasů vznikl jako souznění kontrapunktů k altové melodii v poměru 1:1. A také použití partu tenorových viol v doprovázejícím orchestru vedle ostatních smyčců houslové rodiny působí v této době už archaicky. Skladba jako celek však přesto zní jednoznačně jako dílo vrcholně barokní: sluch při provozování této hudby potvrzuje živé působení díla ve slohovém kontextu doby, kdy vznikla; to zcela pohlcuje všechny zmíněné archaismy a přetavuje je ke svému obrazu.

Jediným dalším zachovaným vokálně instrumentálním dílem Černohorského je árie Regina coeli pro sólový soprán, koncertantní violoncello a varhanní continuo. Je osobitější a polyfonně dokonalejší, než někdejší dvojsborové zhudebnění téhož textu. Vzhledem k tomu, že se materiál skladby zachoval v tzv. Böhmově archivu na Mělníce spolu s hudebninami Šimona Brixiho (dnes v Muzeu české hudby v Praze v prepisu Emiliána Troldy, který tento archiv také popsal v Hudební revue 1916), lze soudit na pravděpodobný vznik v době, kdy se tyto dva skladatelé navzájem stýkali, tj. ve dvacátých letech v časové blízkosti výše zmíněných tří fugovaných ofertorií. Hudba árie vyrůstá z vyhraněně koncertantního určení: v sopránové i violoncellové linii převládají efektní běhy v rychlých šestnáctinách, ve zpěvu bohatě jubilované. Nicméně základem invence je tu opět ona jadrná a v rychlejších krajních dílech také diatonicky prostá melodika, sourodá s výše probranými převládajícími fugo-vými tématy a stálými protivětami ze skladatelových sborově instrumentálních děl.

Věhlas B.M.Černohorského jako varhanního virtuosa vedl k tomu, že se předpokládal větší rozsah jeho zachované varhanní tvorby. V první polovině 19.století ve velké sbírce varhanních skladeb Museum für Orgelspieler (Muzeum pro varhanníky), kterou redigoval přední pražský virtuos a pedagog tohoto nástroje Karel František Píč, dokonce vyšlo s jeho jménem

několik varhanních fug - a ty pak byly přetiskovány, hrány a dokonce vydávány na gramofonových deskách jako skladby Černohorského až dlouho za polovinu dvacátého století. Tři z těchto pěti fug však určilo bádání v posledních desetiletích jako díla, jež vytvořili jednoznačně starší němečtí skladatelé Johann Kuhnau, Johann Jacob Froberger a Georg Muffat. Další - Fuga a moll, jež se stala velmi populární, když ji Vladimír Helfert vydal v čele své edice Černohorského varhanních skladeb (Musica antiqua bohemica 3, 1937) a založil především na její charakteristice svou teorií o předjímání klasicistických slohových tendencí - byla zase pramenným nálezem z Valdštejnského hudebního archivu v Doksech, který je jediným autorsky označeným zápisem skladby z 18.století, agnoskována jako dílo Josefa Segra. Tak zůstala ze skladeb, vydávaných za Černohorského díla v edici Museum für Orgelspieler, autorsky nezpochybněna jediná Fuga c moll. Její v jedolitém melodickém oblouku klenuté téma také není vzdáleno onomu nápěvnému typu, z něhož vyrůstají velké fugy ve skladatelových vokálně instrumentálních ofertoriích. A témata tohoto druhu mají i dvě autorsky nejspolehlivější varhanní skladby, zachované se jménem Černohorského v rukopise z 18.století, uloženém v Německé státní knihovně v Berlíně. I když se nepotvrdila jednoznačně správnost údaje českého sběratele rukopisů A.Fuchse, který rukopis před polovinou 19.století do Berlína prodal, a jaký převzal pak i R. Eitner do svého biograficko - bibliografického slovníku, že jsou to autografy Černohorského, přece není důvod pochybovat u těchto děl o autorství našeho skladatele. Obě skladby mají příznačně melodicky klenutá témata i neobvyklé postupy v melodicko harmonické struktuře. Fuga gis moll - D dur má bohatě klenuté aioiské téma a působivou frygickou odpověď;

(not. př. č. 26)

v celkovém modulačním plánu má krajní tonální kontrast mezi začátkem (gis moll) a závěrem (D dur). Jsou to postupy dobově tak neobvyklé, že byla skladba vydávána v chybných transkripcích: vydavatelé v expozici dopisovali do odpovědí křížky ke všem tónům e, aby získali tonální a ne frygickou odpověď. Bylo

vydáno i znění s doplněním začátečního předznamenání pět křížků až do konce fugy, takže - i když se to neobešlo bez značných zásahů do notového obrazu - modulační plán končil v tónině dis moll. Zachovanému rukopisu však jednoznačně odpovídá znění s frygickou odpovědí a závěrem v D dur.

Téma Fugy D dur tvoří stručnější, jakoby sošnější melodický oblouk.

(not. př. č. 27)

Zvláštností jejího tonálního plánu je prudké vybočení do vzdálené tóniny ve vztahu terciové příbuznosti F dur v provedení a uvedení tématu v jejím rámci.

Se jménem Černohorského bývá také spojováno autorství dvou fug, dochovaných v opisu asi z poloviny 19. století v archivu pražské konzervatoře. První z nich, Fuga F dur, má téma blízké prvnímu tématu vokálně instrumentální fugy Laudetur Jesus Christus. Není jisté, zda spojení těchto děl, zapsaných na jednom dvojlistu papíru, se jménem Černohorského nezpůsobila vůbec jen tato melodická podobnost. Jinak má totiž tato skladba i neúplně tam zaznamenaná Fuga a moll s chromatickým subjektem slohovou fakturu, ukazující spíš ještě na vznik v 17. století.

Jako dílo Černohorského byla dále vydána varhanní Tocata C dur. Drážďanský badatel O. Schmid, který ji zveřejnil na začátku 20. století, žel nevedl, podle jakého pramene ji připravil k tisku. Za práci Černohorského lze považovat jen delší pohyblivý vstupní díl skladby; akordický závěr je zřejmě slohově anachronní a Schmid jej snad podle těžko čitelné předlohy upravoval či dokonce dokomponoval sám. Proto se objevily návrhy, jak dílo uzavřít slohově věrohodně bez onoho nepřiměřeného dovětku.

I když se nám od Černohorského zachovalo jen málo skladeb, je jeho známé dílo významnou a osobitou hodnotou české hudby. Svěží invence s osobitým typem fugových témat - linií kantabil-

ně vyklenutých a sošných, s výrazovou nosností chorálu a jako-
by navazujících na tradici nejcennějších hodnot české reformač-
ní chorálové kultury či Michnových písní -, dokonalá a čistá
polyfonní práce i stavba, svítivý jas i velkolepý barokní pa-
tos jeho děl, to jsou hodnoty vzácné a cenné. Ne náhodou in-
tenzivně žijí i v dnešní hudební praxi, i když důstojná novodo-
bá tisková edice jeho vokálně instrumentální tvorby ještě ne-
byla připravena a tři vydání jeho varhanních skladeb jsou plná
omytlů a nedorozumění. Černoorského bychom neměli podceňovat
jen proto, že minulé generace zmateně připojily jeho jméno i ke
skladbám, jež nenapsal, a že se nesplnily naděje kladené někdy
v nalezení jeho dalších děl. I torzo jeho tvorby, jež dnes zná-
me, jej kvalifikuje jako skladatelskou osobnost první velikos-
ti, vedle Jana Dismase Zelenky čelného reprezentanta vrchol-
ného českého hudebního baroka.

Vedle Zelenky a Černoorského vytvořili pozoruhodná díla
i někteří další jejich vrstevníci. Nikdo z nich však už není
autorem tvorby tak osobitě vyhraněné ani slohově ucelené.

Gunther Jacob (1685-1734), kněz a člen řádu benediktýnů,
působil v Praze i ve venkovských místech. Napsal řadu chrámo-
vých vokálně instrumentálních děl, z nichž je většina soustře-
děna ve velkých sbírkách Anathema gratiarum a Acratismus pro
honore Dei, tištěných jako hlasové materiály v Praze v letech
1714 a 1725. Jacob ovládá polyfonní kompoziční techniku, ale
zdaleka ne na takovém mistrovském stupni jako Zelenka nebo
Černoorský. Témata jeho fugat a fug jsou krátkodechá a nejsou
rozvedena zdaleka s takovou stavebnou šíří, jaká je obvyklá
v mistrovské tvorbě jeho doby. A celkově chudší je i vůbec
všechna jeho hudební invence. Ne náhodou dnes Jacobova tvorba
neožívá ani v malé míře.

Ova skladatelé této generační vrstvy vrcholného baroka vy-
nikli jako autoři chrámových kantát - árií pro sólový hlas
s doprovodem malého barokního orchestru. Josef Leopold Václav
Dukát (1684-1717) soustředil dvanáct takových árií s krátkými

recitativy v úvodu do sbírky Cithara nova (1707). Zajímavé je, že ve většině z nich uplatnil techniku fugy - a to buď ve všech zúčastněných hlasech včetně zpěvu, který přednášel jeden z hlasů fugové struktury, nebo jen ve vrstvě instrumentálního doprovodu.

Takovou sbírku chrámových árií napsal i Josef Antonín Plánický (1691-1732), který se narodil a nějakou dobu působil v Manětíně severně od Plzně. Soustředil do ní dvanáct skladeb, nazval ji Opella ecclesiastica (Chrámová dílka) a vydal roku 1723 u nakladatele J.J.Lottera v Augsburgu tiskem. Vedle klenutých melodických linií tu uplatnil i výraznější a rozsáhlejší recitativy. Vlastní árie mají třídílnou formu a - b - a , příznačnou pro neapolský sloh. Od 1722 působil v bavorském Freisingu. Roku 1724 tu dokonce napsal i slavnostní operu, jež byla asi prvním operním dílem českého skladatele; nezachovala se však.

Šimon Brixí (1693-1735) vnesl nejvýrazněji do české hudby vrcholného baroka důležitý kontinuitní prvek: několik jeho chrámových skladeb navazuje svou živou melodikou i celkovým prostým výrazem na české lidové písně. Jakoby tu na nových slohových základech ožila ona vazba mezi lidovou hudbou a tvorbou pro chrám na české texty, jakou zejména svými písněmi tak významně v předminulé generaci posílil Adam Michna. Také u Brixiho má tento charakter především chrámová hudba na české texty, jaké jinak v době vrcholného baroka vznikalo málo. Takové je jeho Vánoční ofertorium (Offertorium pro sacra nocte Nativitatis Domini proprium) s citátem koledy Narodil se Kristus Pán a Slavnostní ofertorium k příchodu Tří králů (Offertorium solenne de Epiphania Domini). Nejen citáty lidových koled, ale i ostatní melodika a na ni navazující prostá faktura polyfonních úseků tu vycházejí z intonací české lidové vánoční hudby a stylizují je. To je patrné i na následující ukázce ze zpěvu tří sólových basů (=Tří králů) ze jmenovaného Slavnostního ofertoria. V poslední době se však vyskytly pochybnosti jak o autorství Šimona Brixiho, tak o prioritě českého textu u této

skladby: zachovala se také s latinským textem *Audite populus* a skladatelským jménem J.A.Sehling (viz Jiří Berkovec: *České pastorely*, Praha 1987).

(not. př. č. 28)

Ještě blíže než k Michnově tradici mají však tyto lidově zabarvené momenty u Šimona Brixiho k české, zejména kantorské tvorbě následujícího období. Můžeme sledovat, jak se tu už v rámci vrcholného baroka rodí prvky budoucího slohu českého raného i pozdějšího klasicismu.

Šimon Brixí však vytvořil i závažné skladby na latinské texty s bohatším využitím vrcholně barokní polyfonie a vůbec se slohovou fakturou, příznačnou pro tuto epochu. Takové je především jeho slavnostního jasu plné Magnificat, dále mše a jednotlivé mešní části, Motetto per il Santissimo z roku 1728. Je i autorem vokálně instrumentální hudby k lodním slavnostem, pořádaným na Vltavě blízko Karlova mostu k počtě Jana Nepomuckého. Význam Šimona Brixiho jako vrcholně barokního polyfonika by vynikl ještě výrazněji, kdyby se někdy potvrdilo s jistotou, že je rovněž skladatelem Requiem a moll. Tato skladba se zachovala v hudební sbírce strahovského kláštera s tím, že tamní archivář a skladatel Gerlak Strniště (1784-1855) opravil původní autorské označení Jan Zach podle exempláře svatovítského kapelníka a skladatele J.A.Koželuha na Šimon Brixí. V jiném exempláři původem z Roudnice má však dílo rovněž autorský údaj Gunther Jacob. Dílo je tak polyfonně dokonalé a má takové kontrapunktické umělosti (např. sborovou fugu *Osanna* s expozicí v těsně), jaké ve vrcholně barokní generaci najdeme jen ve skladbách Zelenkových. Víme, že Šimon Brixí byl se Zelenkou spřátelen, ctil jeho hudbu a opsal si od něj některé skladby. Je tedy možné, že se tu poučil na jeho vybroušené polyfonní technice i pro vlastní tvorbu. Víme ovšem, že také mladší Jan Zach byl vynikajícím kontrapunktikem. O Jacobovi jako o autorovi tohoto díla musíme ovšem s ohledem na tuto charakteristickou vlastnost pochybovat - ten polyfonní práci na této úrovni neovládal.

Česlav Vaňura (1695-1736) byl v minoritském klášteře sv. Jakuba v Praze nástupcem a předtím pravděpodobně i žákem B.M. Černohorského. Ještě za života mu vyšly v Praze ve hlasích dva velké soubory chrámových skladeb: Brevissimae et solennes Litaniae Lauretanae (Kratičké a slavnostní litanie, 1731) a dvanáct ofertorií k různým svátečním příležitostem Cultus patriae (1736). Tato sbírka skladeb pro sbor a orchestr a popřípadě i sóla je nejvýznamnějším Vaňurovým dílem. Barvitě a melodicky i polyfonně bohaté skladby z ní navazují v několika případech na Černohorského. Ofertorium č.11 Laudetur Sanctissima Trinitas (Buď pochválena Nejsvětější Trojice) je v melodice i rozvrhu fugové stavby přímo parafrází Černohorského Laudetur Jesus Christus, několik dalších sborových fug z této sbírky má v dlouhých hodnotách plynoucí diatonická témata a pohyblivější protivěty, jakých jsme si všimli v obdobně žánrově využitých vokálně instrumentálních fugách Černohorského. Taková je i sborová fuga na slova "Et aperuerunt fontes aquarum" (A vytryskovaly prameny vod) z ofertoria č.7 Intonuit de coelo Dominus. (not. př. č. 29)

Ve starších pracech až po Vaňurovo heslo v Československém hudebním slovníku osob a institucí II z roku 1965 se tomuto skladateli přiřítají i tři symfonie, archivované v německém Schwesternu. V posledních desetiletích přicházejí i z Polska zprávy o výskytu klasicistických symfonických skladeb českého autora podobného jména. Jde se vši pravděpodobností o mladšího v 18. století žijícího skladatele Vančuru, s nímž nemá pražský minorita z epochy vrcholného baroka Česlav Vaňura nic společného.

Josef Brenntner (1689-1742) patří už k autorům dnes téměř neoživovaným. Je to zvláštní: má totiž mezi českými skladateli vrcholného baroka nečekané prvenství. Se čtyřmi tisky velkých souborů skladeb je to vůbec nejvydávanější autor této epochy. Je to cyklus dvanácti árií s doprovodem nástrojového souboru Harmonica duodecatometria (1716), sborově orchestrální Offertoria solleniora (1717) a Laudes matutinae (Ranní chvály, 1718); zatím nebyl bohužel nalezen výtisk jeho souboru instrumentálních skladeb - snad triových sonát - s titulem Horae

pomeridiana (Odpolední hodiny, 1720). Je to citelná ztráta, protože by to byla vůbec první zjištěná i tištěná skladba tohoto druhu, která vyšla z pražského prostředí. A byly by to skladby zajímavé i jinak: odvolává se k nim totiž autor starší monografie Josefa Myslivečka Jaroslav Čeleda (vyšla v Praze 1946) - jako ke zdroji houslové stylistiky u tohoto skladatele epochy klasicismu. Jeho informace ovšem pramení ze sdělení literární povahy, ne z analýzy Brentnerovy hudby, a proto nemohou mít pro naše hodnocení děl barokního autora nějaký zásadní význam.

Skladatelem, o němž lze podle velkého množství zachovaných opisů soudit, že byl v 18.století často hrán, je Antonín Reichenauer (asi 1694-1730); jeho skladby však tištěny nebyly. Řídil kostelní kůry v Praze a ke konci života též v Jindřichově Hradci, působil i ve šlechtických kapelách v obou těchto městech. Zachovaly se od něj rovněž především chrámové skladby - mše, ofertoria, litanie. Také jeho tvorba však není tak zajímavá, aby byla oživena a pěstována v současné době. Zůstává zatím otázkou, zda ouvertury a koncerty, jež zjistil Robert Eitner v některých německých městech od autora s příjmením Reichenauer (bez křestního jména) a uvedl je ve svém biograficko-bibliografickém lexikonu, jsou díly tohoto skladatele z Čech.

Poměrně pozdě se na českém území prosadila opera. Újedlně se tu síce provozovala už při korunovaci Ferdinanda III. na českého krále roku 1627 a v průběhu 17.století ještě několikrát při pobytech císařského dvora v Praze, ale vždy tu zazněla jen díla italských autorů v podání vídeňského dvorního souboru pro uzavřenou vyšší společnost. V prvních letech 18. století v Praze hrálo několik kočujících italských operních společností, putujících mezi Vídní a Drážďanami, ale žádná tu nezakotvila trvaleji. Rozvoj opery u císařského dvora ve Vídni přiměl velké feudály na Moravě k založení operních souborů ve vlastních sídlech. Roku 1722 začal s operním podnikáním hrabě Jan Adam z Questenbergu v Jaroměřicích nad Rokytnou a olomoucký biskup kardinál Wolfgang ze Schrattenbachu, který byl před-

tím několik let místokrálem v Neapoli a operu tam zřejmě důvěrně poznal, dal podnět k operním představením ve svém sídle ve Vyškově. Rozhodujícím podnětem k pěstování opery v Čechách se však stalo monumentální provedení díla vídeňského dvorního skladatele J.J.Fuxe Costanza e fortezza při slavnostech u příležitosti korunovace Karla VI. za českého krále roku 1723. Tato událost, při níž účinkovala řada vídeňských i českých předních umělců, dala některým českým šlechticům podnět k pořádání operních představení. Už 1723-24 vystupoval v Manhardtově domě v Praze italský soubor impresária Antonia Marii Peruzziho z Benátek. A roku 1724 najal hrabě František Antonín Špork italskou společnost impresária Antonia Denziho, jež hrála deset let v Praze a 1724-25 také na Šporkově zámku v Kuksu. Provozovala se tu však jen díla italských operních skladatelů, mj. i Antonia Vivaldiho. Ojediněle se objevily i látky o české minulosti (1734 Praga nascente da Libussa e Premislao - Založení Prahy Libuší a Přemyslem na Denziho libreto; hudba se nezachovala a není ani známo, kdo ji komponoval), zásadně se tu však neuplatnila tvůrčí aktivita domácích skladatelů. Podobná situace byla i na dalších místech v Čechách a na Moravě, kde se v první polovině 18.století provozovala opera: v Holešově, Vyškově, Brně, snad i Jindřichově Hradci, Českém Krumlově a jinde: tady všude se hrála výhradně díla italských skladatelů zejména z Benátek, Neapole či Němce vyškoleného v Neapoli J.A.Hasseho.

Ohniskem české barokní operní tvorby se tak staly pouze moravské Jaroměřice nad Rokytnou, kde dal na svém zámku pěstovat operu už zmíněný hrabě J.A. Questenberg. Jeho operní soubor měl zcela jedinečnou podobu v tom, že v něm účinkovali téměř výhradně jaroměřičtí poddaní. Tím byl i jeho umělecký vedoucí - kapelník a tenorista František Václav Míča (1694-1744). Dával zde nejen obvyklý italský repertoár, který hrabě získával z Vídně, Benátek i Neapole, ale i vlastní opery, jež pro zdejší soubor vytvořil. Nejvýznamnější z nich je L'origine di Jaromeritz in Moravia (1730), jež se tam provozovala nejen italsky pro hraběcí dvůr a jeho hosty, ale s názvem O původu

Jaroměřic také česky pro publikum z řad poddaných. Jako meziaktní intermezzo se v rámci těchto představení provozovala i komická operní scéna Bumbalka a Hajdalák. Kromě toho napsal ještě čtyři další opery, jejichž názvy se nám nedochovaly, z toho dvě rovněž s českými texty. F.V.Míča je dále autorem gratulačních a oslavných kantát, z nichž se častěji provozuje skladba Čtyři živlové (1734), velikonoční sepolkro Krátké rozjímání (1728) a jen zřídka další. Už Vladimír Helfert, který Míčovu tvorbu rozebral ve výše jmenovaných knihách o hudebním baroku na jaroměřickém zámku, rozeznal omezení jeho skladatelského talentu. Byl sice autorem první zachované české opery nejen co do původu autora, ale též vzhledem k jazyku, v němž se zpívala. Nebyl však zdaleka zajímavostí, původností a kvalitou invence ani vytříbeností kompoziční techniky na úrovni předních skladatelů své doby, a to ani v měřítku tehdejší české hudby. A rozhodně není také autorem Symfonie in D, jejíž hlasy byly nalezeny koncem 30.let našeho století s pouhým příjmením Mitscha a jež byla vydána roku 1946 editorem Janem Rackem se jménem jaroměřického operního skladatele z času vrcholného baroka. Dílo sice není slohově vyrovnané, ale první věta je jednoznačně zařazuje hluboko do druhé poloviny 18.století. Není-li jméno na hlasech mylné, vytvořil je jiný člen hudební rodiny Míčů - nejspíš synovec Františka Václava František Adam Míča (1746-1811), rovněž skladatel, jehož početná tvorba už plně patří následující epoše klasicismu.

V prvních desetiletích 18.století se u nás začala pozoruhodně rozvíjet i hudební teorie. Svědčí o tom zejména první abecedně řazený věcný hudební slovník na světě, který jeho autor Tomáš Baltazar Janovka (asi 1663-1741) nazval Clavis ad thesaurum magnae artis musicae (Klíč k pokladu velikého umění hudebního); vyšel v Praze latinsky 1701 a znovu 1715. Významným dílem je i spis, který napsal Mauritius Vogt (1669-1730), člen řádu cisterciáků v západočeských Plasech. S názvem Conclave magnae artis musicae (Komnata velkého umění hudebního) vyšel rovněž latinsky roku 1719. Vogt byl i skladatelem a vynika-

jícím varhanářem, tedy představitelem oboru, který dosáhl v barokních Čechách vysoké úrovně.

Ve vrcholném baroku tedy dosáhla hudba v českých zemích všestranně nejbohatšího rozvoje z celé epochy. Tvorba z té doby je ovšem i věrným obrazem způsobů a funkcí provozování hudebního umění v tehdejší společnosti. Ukazuje se, že největší a nej-mocnější - univerzální - feudál, katolická církev, ovládá nej-plněji i tento obor lidského vyjadřování. Chránová hudba je tu stále zdaleka nejpočetněji pěstovaným žánrovým okruhem. I na pouhém srovnání toho, co vůbec měl příležitost vykonat Jan Dis-mas Zelenka pro rozvoj světské instrumentální hudby, i když byl v Drážďanech především chránovým skladatelem, a podmínek skladatelů působících doma pro rozvoj tohoto oboru jasně uka-zuje, že možnosti české hudby byly i ve vrcholném baroku v tom-to směru stále ještě velmi podvázány. Je pro to příznačná i sku-tečnost, že z 33 titulů tištěných skladeb či jejich souborů, které vyšly českým skladatelům v rozmezí sta let 1640-1740, by-lo jediné nevokální a nechránové dílo - Brentnerovy Horae po-meridianae. A není asi také pouhá náhoda, že toto je jeden z mála těchto titulů, od nichž dnes není k dispozici ani je-diný tiskový exemplář. V tomto směru měl u nás stále ještě jedinečně výhodné podmínky představitel minulé středně barok-ní generační vrstvy Pavel Josef Vejvanovský. Vrcholné baroko nemá skladatele, který by měl příležitost vytvořit srovnatelně rozsáhlou orchestrální tvorbu pro některou v Čechách působící kapelu; v tomto směru byla Zelenkova pozice v Dráž-ďanech zcela vyjímečná. Ještě menší možnosti byly v Čechách pro rozvinutí v baroku nového žánru opery. Jediný český skla-datel, který byl u raně se v Čechách rozvíjejícího provozování oper a měl ctizádost se v tomto oboru tvořivě uplatnit, František Václav Míča, žel neprojevil tolik talentu a fantazie, aby byl mohl vytvořit trvaleji životné hudebně dramatické skladby. A výrazněji se v tomto žánru neprojevil ani nikdo z českých hudebníků, kteří působili v zahraničí. Do této do-mény, vyhrazené v baroku téměř výhradně Italům, se podařilo

proniknout až o řadu desetiletí později reprezentantovi následující velké epochy klasicismu Josefovi Myslivečkovi.

Za této situace k nám také tlumeněji, protože zprostředkovaně, pronikají klasicisující slohové tendence narušující slohovou integritu hudebního baroka - podněty neapolského a galantního slohu. Ono zprostředkování spočívá za daných okolností v nezbytnosti překládat, přenášet tyto podněty do převládajícího žánru chrámové hudby. Tam přešly nejdříve do sólové kantáty a árie, jež mají nejbliž k opeře. Přesto je však v české chrámové tvorbě samé i živná půda pro tyto zjednodušující tendence. Je to stále trvající styk skladatelů s českou lidovou hudbou, který se co chvíli projeví i ve vyšších žánrech umělé tvorby. Všimli jsme si těchto vztahů ve skladbách Michnových, Vejvanovského, ve vrcholném baroku u Šimona Brixiho; vzdáleně však můžeme takovou sounáležitost s tradicemi a melodickou fantazií českého lidového původu tušit i za mélosem diatonických fugových subjektů Černoorského či Vaňury. A bez jejich ohlasů se ovšem neobejde ani stylizace tanečních žánrů v instrumentální tvorbě Zelenkově. To je vklad, který v české barokní hudbě prosvítá jen tu a tam, ale v době slohového přelomu ke klasicismu se zhodnotí a zaktivizuje velmi výrazně.

6. Pozdní české hudební baroko a význam slohového přínosu baroka pro další rozvoj české hudební tvořivosti

Výrazné příznaky barokního hudebního slohu se projeví i v tvorbě několika skladatelů, kteří začali komponovat v prostředí vrcholně barokní pražské hudební kultury ve 20. a 30. letech 18. století. Většinou svého celoživotního díla patří už do slohového kontextu následujícího klasicismu, který některými skladbami popřípadě i pomáhali prosazovat. Významná část jejich zejména chrámové tvorby je však slohově orientována ještě barokně s převahou vrcholně barokní polyfonie. Je zajímavé, že u některých z nich nejsou však vzácné ani návra-

ty ke slohové faktuře pozdně renesančního kontrapunktu. Možná se tu promítla i skutečnost, že jejím zásadám se v mládí těchto autorů ještě učilo, mj. i podle spisu J.J.Fuxe Gradus ad Parnassum, který byl poprvé vydán roku 1725. A s jeho životnou tvořivou revokací jsme se setkali u Fuxova žáka Jana Dismase Zelenky. Zdá se, že toto časové prodloužení barokních slohových zvyklostí zejména v žánru chrámové hudby má v Praze i jednu specificky lokální příčinu: sílu působení osobnosti B.M.Černohorského - a to ať už jako pedagoga či jako uměleckého vzoru. Ne náhodou tradice spojuje řadu nositelů této barokizující setrvačnosti s pedagogickým působením tohoto skladatele: Jana Zacha, Františka Tůmu, Josefa Segra. A z mladších vyrůstal František Xaver Brixl v prostředí pražských kostelů, jejichž hudebníci měli na Černohorského ještě živé vzpomínky; K.B.Kopřiva byl zase žákem významného nositele tradice Černohorského Josefa Segra.

Jan Zach (1699-1773) uplatnil tuto stránku své tvorby ve varhanních preludiích a fugách velmi důsledně. Jeho Fuga D dur má téma blízké melodickému typu fugových subjektů Černohorského. Jeho Preludium c moll má temný, barokně kontemplativní výraz a Fuga c moll, již použil na slova Kyrie eleison i ve svém Requiem c moll, i jednoznačně instrumentální Fuga a moll působí při práci s výrazně chromaticky rozvrásněnými tématy přímo tragickým přísvitem. Takových témat, spojených s polyfonní fakturou, využil i ve sborově orchestrálním motetu O magnum martyrium (Ó velké utrpení), ofertoriích, některých mších a další chrámové hudbě. Najdeme je nejen ve skladbách, jež psal v mládí v Praze (odešel odtud ve 30 letech, když nedostal místo vedoucího kůru v katedrále sv.Víta), ale i v dílech, jež vytvořil později v Německu. Pro Zacha jsou tyto pozůstatky barokního slohu později především prostředky k vyjádření určitých významových odstínů tragiky, utrpení, bolesti apod. Ostatní jeho pozdější tvorba vyrůstá převážně ze slohového základu raného klasicismu. Ten je příznačný pro veškerou jeho světskou instrumentální hudbu a také pro značnou část jeho chrámových skladeb. V tomto smyslu je Zachova tvor-

ba zřetelně slohově dvojlomná.

František Ignác Tůma (1704-1774) uplatňoval sloh barokního původu s bohatěji chromaticky zvrásněnou melodikou a důslednou tematickou prací fugového typu ještě výjimečněji v souvislosti s tragickým výrazem hudby ve Stabat mater, Requiem aj. Barokní slohové rysy však vyposloucháme i v některých jeho instrumentálních dílech, zejména v často hrané Partitě d moll pro smyčce a continuo. Zvláště působivý je jeho cyklus Deset pašijových zpěvů pro smíšený sbor a varhany (continuo bez samostatné hudební úlohy), komponovaný čistou technikou vrcholně renesančních polyfonních skladeb. Většina Tůmovy tvorby však patří už do raně klasických slohových souvislostí.

V tvorbě nejmladšího z možných pražských žáků Černoohorského Josefa Segera (1716-1782) se rovněž uplatňuje barokní sloh zejména v souvislosti s tragicky vypjatým či přísným a vážným výrazem. To je zejména patrné v jeho varhanní Fuze f moll, komponované roku 1757 za sedmileté války na protest proti pruskému dělostřeleckému bombardování Prahy a zničení starobylých Ferdidandových varhan ve svatovítské katedrále, nebo ve většině skladeb z jeho cyklu Sedm toccat a fug pro varhany. Seger měl pro zachování barokních tradic a kompozičně technických norem značný význam i v jiných ohledech. Byl významným varhanním virtuosem v několika předních pražských kostelech s vynikajícími nástroji a hrál v nich až do konce života barokní repertoár. Velmi důležitá je v tomto ohledu i jeho činnost pedagogická. Řadu významných skladatelů pozdějších generací vyučoval v Praze kontrapunktu a podílel se tak podstatnou měrou na uchování barokních polyfonních forem v živém skladatelském povědomí dalších desetiletí. Jeho vlastní tvorba přitom dokazuje, že netrval nějak zkostnatěle na slohových postupech minulosti. V rámci přesných pravidel fugové výstavby, ale i v preludiích a toccatách dokázal prosadit zjednodušení výrazu a dokonce i postupy blízké klasicistickému periodickému vyjadřování. Podobně jako Zach a Tůma uplatňoval přísný barokní

sloh a výraz především ve zcela určitých významových souvislostech.

Vrstevníkem této přechodné generační vrstvy skladatelů mezi barokem a klasicismem byl rovněž významný český autor skladeb pro sólové cembalo, působící na domácí půdě, Jakub Valerián Paus (1705-1750), kantor v Dobrovici u Mladé Boleslavi. Ve třech větších partitách A dur, G dur, F dur a instruktivní malé Partitě C dur uplatnil s kompoziční technikou, blízkou tvorbě Couperinově, dobově běžné italské i francouzské tance, ale rovněž polské polonézy a česky laděnou instrumentální pastorelu. Zatímco v cembalové tvorbě dalších českých autorů - Zacha a Jiřího Bendy - už převažuje raně klasický sloh, zůstává Pausova cembalová hudba vzácným dokladem barokní tvorby svého druhu v Čechách. Paus vedle toho psal i chrámové vokálně instrumentální skladby.

Ze skladatelů působících mimo Čechy nacházíme zajímavé relikty barokních slohových postupů v této generaci zejména u významného představitele tzv. mannheimské školy Františka Xavera Richtera (1709-1789). I když se dnes občas pochybuje o jeho českém původu, nebyla starší tvrzení o něm dosud spolehlivě vyvrácena. Také on byl asi v mládí žákem J.J.Fuxe ve Vídni a polyfonní hudební představivost barokního typu mu zřejmě byla vlastní po celý život. Je zajímavé, že se to ojedinelé uplatňuje i v jeho skladbách tak bytostně klasicistického žánru, jako jsou symfonie a sonáty. Občas v nich nacházíme uplatnění výrazných postupů barokní polyfonie a fugové stavby. Snad nejzajímavější je po této stránce jeho Symfonie f moll, v jejíž první větě najdeme zvláštní sonátově-fugový formový hybrid. Úlohu hlavního sonátového tematu tady má fugová hudba, jež kontrastuje s typickým zpracováním periodicky staveného vedlejšího tematu. Vystřídají se při zachování obvyklých postupů fugové i sonátové tematické práce v expozici, provedení i repríze s tím, že tu protiklad nejen různých hudebních myšlenek, ale i kompozičních faktor a příznačných slohových rovin znamenitě zdůrazňuje vnitřní konflikt, příznačný

pro sonátovou formu v užším slova smyslu. Tento smysl pro polyfonii barokního typu pak Richter plně osvědčil i ke konci života, když se stal ředitelem kůru katedrály ve Štrasburku a komponoval pro ni mše a Requiem Es dur. Důraz na barokní polyfonii a výcvik v ní položil i ve své rukopisné nauce o kompozici, v níž vydatně čerpal i z Fuxova spisu Gradus ad par-
nassum.

V Čechách byla barokní tradice tak silná, že z ní v obdobném slova smyslu jako Zach a Tůma čerpal v některých svých chrámových skladbách - ovšem už při značné převaze ryze klasicistických slohových postupů v rámci celé jeho obrovské tvorby tohoto žánru - ještě i František Xaver Brixl (1732-1771), setkáme se s ní ve varhanních fugách Karla Blažeje Kopřivy (1756-1785) i jinde.

Čím je větší časový odstup od vlastní epochy baroka jako uzavřeného a vládnoucího hudebního stylu, tím méně jsme oprávněni pojímat tato rezidua barokních slohových postupů jako projevy pozdního baroka, jaksi odštěpeně se klínícího do rámce další ucelené velké epochy klasicismu. Jsou to čím dál tím zřetelněji projevy něčeho trvalejšího a dalekosáhlejšího. Epocha baroka si vytvořila hudebně výrazové i formové a stavebné postupy tak vyhraněné a přiléhavé k určitým okruhům významových souvislostí, že se k nim pozdější tvorba často vrací. V prvních desetiletích utvrzování nového klasicistického slohu to snad může vypadat - třeba i u Zacha, Tůmy, Segra, Brixliho - jako projevy vývojového opoždění, závislosti na školení v barokním duchu, jichž se skladatelé ve jménu dobového pokroku nedovedou dost radikálně zřít, nebo podobně. Čím později, tím však tyto občasné návraty vyhraněně barokního výrazu a barokních forem dostávají odlišný charakter. Jen krátce poté, co se ve druhé polovině osmdesátých let takto ve svých pozdních chrámových skladbách vrací F.X.Richter, jemuž už bezmála táhne na osmdesátku, sahá k barokní výzbroji instrumentační se třemi pozouny, harmonické i vůbec výrazové třiceti- až pětatřicetiletý W.A.Mozart v hřbitovní i závěrečné osudově tragické scéně

svého Dona Giovanniho, Kyrie svého osudného Requiem utváří jako zcela bachovskou fugu. A zralý Beethoven, uzavřený po napoleonských válkách a Vídeňském kongresu umělou společenskou izolací i hluchotou do vlastního nitra, zvolí pro své filozofické reflexe o smyslu lidského života a bojů za svobodu návrat k barokní fugové technice i jejímu meditativnímu výrazu při zdůrazněné evolučnosti. A Mendelssohn pak už nejen ovládá barokní kompoziční techniku pro svá händlovská biblická vyprávění v oratoriích Eliáš a Paulus i pro další skladby, ale sděluje poselství velikánů barokní epochy celé hudební veřejnosti, Evropě a světu. Jeho gesto se stane повеlem k velkolepému zmrtvýchvstání a znásobení života barokní hudby. Ta znovu vstupuje nejen do provozovací praxe a podnikání vůbec obrovskou vlnu oživujícího historického nazírání na veškerou hudební tvorbu minulosti, ale i přímo lavinovitou tříšť vstupu barokních podnětů v nové tvorbě: s Bachem a Händlem se vždy znovu vyrovnávají Schumann, Brahms, Reger a další, za neoklasicismem vzápětí kráčejí neobarokizující tendence a nový život oratoria jako vzkříšeného žánru 20.století počínaje Honeggerovým Králem Davidem a Stravinského Oidipem; své barokní podněty tvořivě odreaguje i ne jeden představitel širokého proudu Nové hudby druhé poloviny 20.století. A rozšiřuje se i inspirační škála barokních podnětů: Britten nachází svého Purcella, virtuosové Vivaldiho a další mistry, barokní revivalismus umožní znovuvzkříšení cembala jako živého nástroje a možnost cembalové interpretace zase jedinečnou krásu hudby Frescobaldiho a desítek dalších mistrů, kteří v "překladu" do klavíru nemohli mít šanci.

Takovými barokními podněty se obohatila i česká hudba. Nejdříve to byly hlavně návraty ke květům baroka jako zlatému času chrámové hudby v Čechách. Tak se k jeho podnětům vraceli Segrovi žáci kolem přelomu 18. a 19.století, složité polyfonní úkoly si ve svých chrámových skladbách kladoucí Jan Antonín Koželuh či pilný samouk Václav Jan Tomášek, který se v těchto souvislostech zmocňuje technik, jež si pracně odvodil ze studia barokní tvorby i teoretických spisů. Ale Antonín Rejcha se na

barokní dědictví dívá jiným zorným úhlem: navrhuje reformy barokní fugy, aby nezbytně a mohla být využívána v aktuálních souvislostech. V Pitschově monumentální edici varhanních skladeb minulosti *Museum für Orgelspieler* (1832-34), kde převažuje tvorba ze stylového okruhu vrcholného a pozdního českého baroka, se snoubí zřetele praktické - potřeba vydat mezi varhaníky oblíbenou, ale dosud převážně jen opisovanou hudbu Segrovu, Zachovu, Brixiho a dalších - s novým romantickým zájmem historicko-revivalistickým. Vlna romantického historismu vzbudí zájem o osudy, ale i hudbu českých mistrů barokní minulosti a její ožívování. Výrazně však i u nás zapůsobí celkový evropský trend: Bedřich Smetana jako klavírista i jako adept studia skladby, podnícen Josefem Prokschem i skvělou učebnicí skladby od A.B.Marxe, ovládne především tvorbu Bachovu, ale i Händla a vůbec barokní polyfonní formy; důkladné zvládnutí techniky fugy, kánonu, passacaglie, chorálové figurace a dalších se podstatně projeví tvořivě přetaveno v řadě i zralých a novátorských jeho děl. A také v těchto souvislostech si Smetana najde i svého Zelenku. Možná ne náhodou se objeví ona zvláštní ostinatní figura z vrcholu fugového tématu z *Allegra* sinfonie k Zelenkově *Duvertuře F dur* v tématu fugata z předehry k Smetanově *Prodané nevěstě*, komponované v témže létě 1863, kdy bylo v Praze provedeno toto Zelenkovo dílo podle partitury, Smetanou získané z Drážďan. A stejně si našel svůj barokní vzor Dvořák v Händlovi, jehož podněty dokázal tak tvořivě a půvabně zhodnotit ve svých oratoriích. Odtud je pak už vztah české hudební kultury k barokní tradici stále užší a diferencovanější. Také Dvořák si najde inspiraci v jednotlivém zvláštním barokním bohemiku: velkolepé *Hospodine pomiluj ny* z posledního dílu jeho *Svaté Ludmily* je jen ke správné české deklamaci upraveným zpracováním barokní verze starodávné písně v tvaru, jak ji generálbasově notovanou otiskl M.B.Bolelucký roku 1668 v životopise *Rosa Bohemica sive Vita Sancti Wojtiechi*. A nadále se prolínají podněty ožívované české barokní hudby i světových velikánů - přes ona rigorózní bachovská studia a jejich pedagogickou aplikaci u Vítězslava Nováka až po současnost; kdy Zdeněk Šesták

střídá na svém stole práci na soudobých symfonických a vokálních partiturách se spartacemi barokně a klasicisticky slohově pojedené hudby dávných předchůdců z jeho rodných Citolib; kdy Luboš Fišer spojil dokonce v jedné symfonické partituře skladby Double svou vlastní seriální hudební charakteristiku s citátem a zpracováním pochodů svého barokního jmenovce Johanna Fischera; kdy spojení barokních invenčních podnětů a ryze soudobé fantazie nacházíme v partiturách Miloše Ištvaná, pracovaných metodou koláže a mixáže; v četných starších i nedávných počtech J.S.Bachovi, ale také dalším světovým i českým barokním mistrům.

Baroko a v jeho rámci také české hudební baroko nejen odeznělo jako uzavřená historická epocha, ale stále intenzivněji ožívá novými interpretacemi skladeb ze svého tvůrčího odkazu a také trvale inspiruje k nespočetným dialogům a naší současností.

Výběrový seznam literatury

K četným dalším pracem - zejména starším a takovým, jež se zabývají detailnějšími problémy např. biografie jednotlivých skladatelů apod. - jsou odkazy v bibliografických seznamech a marginálních poznámkách zde uvedených knih či studií a rovněž v komentářích k většině z dále uvedených edic české barokní hudby.

Berkovec Jiří: České pastorely, Praha 1987

Borecký Jaromír: Stručný přehled dějin české hudby, druhé opravené a rozšířené vydání, Praha 1928

Branberger Jan: Český hudební barok (1600-1740), Československá vlastivěda VIII, Praha 1935

Bukofzer Manfred F.: Music in the baroque era, 1947, slovensky Bratislava 1986

Bužga Jaroslav: Holan Rovenský, představitel měšťanské kultury koncem 17.století, Hudební věda IV/1967, č.3, 420-438

- Bužga Jaroslav: Hudební barok, Československá vlastivěda, díl IX Umění, svazek 3 Hudba, vědečtí redaktoři Mirko Očadlík a Robert Smetana, Praha 1971
- Clerx S.: La baroque et la musique, 1948
- Černušák Gracián: Dějepis hudby I, Brno 1923
- Černušák Gracián: Přehledný dějepis hudby I, Brno 1946
- Černušák Gracián a kol.: Dějiny evropské hudby, Praha 1964 a další vydání
- Československý hudební slovník osob a institucí, redaktoři Gracián Černušák, Bohumír Štědroň a Zdenko Nováček, Praha, svazek první A - L 1963, svazek druhý M - Ž 1965
- Dlabač Bohumír: Versuch eines Verzeichnisses der vorzüglichen Tonkünstler in oder aus Böhmen, Materialien zur alter und neuen Statistik von Böhmen VII, Lipsko - Praha 1788
- Dlabač Bohumír: Allgemeines historisches Künstler-Lexicon für Böhmen und zur Theil auch für Mähren und Schlesien, 3 svazky, Praha 1815
- Eitner Robert: Biographischbibliographisches Quellenlexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, 10 svazků, Lipsko 1899-1904
- Fukač Jiří: Archaische Tendenzen in der Prager Barockmusik um das Jahr 1700, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, ročník XVI, řada F9, 1965, 95 ad.
- Gottron Adam: K datování děl Jana Zacha, Hudební věda III/1966, č.4
- Helfert Vladimír: Hudební barok na českých zámcích - Jaroměřice za hraběte J.A. z Questenberku, Praha 1916
- Helfert Vladimír: Hudba na jaroměřickém zámku. František Míča 1696-1745, Praha 1924
- Helfert Vladimír: Česká moderní hudba, Prologomena, Olomouc 1936
- Helfert Vladimír: Průkopnický význam české hudby 18.století, sborník Co daly naše země Evropě a lidstvu, Praha 1939, 217 ad.
- Hnilička Alois: Portréty starých českých mistrů hudebních, Praha 1922

- Hůla Zdeněk: Nauka o kontrapunktu II, Praha 1965
- Kamper Otakar: Fr.X.Brixy, Praha 1926
- Kamper Otakar: Hudební Praha v XVIII.věku, Praha 1936
- Komma Karl Michael: Johann Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18.Jahrhunderts, Würzburg 1938
- Nettl Paul: Musik-Barock in Böhmen und Mähren, Brno 1927
- Němeček Jan: Nástin české hudby XVIII.století, Praha 1955
- Protopopov Vladimir: O polifonii češskoj školy XVI. - načala XIX.vjeka, Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity, ročník XVI, řada F9, 1965, 207-225
- Racek Jan: Duch českého baroku, Brno 1940
- Racek Jan: Česká hudba od nejstarších dob do počátku 19.století, Praha 1949 a další vydání
- Reich Wolfgang: Jan Dismas Zelenka Thematisch systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (ZVW), zusammengestellt von Wolfgang Reich, Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens Heft 6, Drážďany 1985
- Sehnal Jiří: Pobělohorská doba, Hudba v českých dějinách, vedoucí autorského kolektivu Vladimír Lébl, Praha 1983
- Sehnal Jiří: Písně Adama Michny z Otradovic (1600-1676), Hudební věda XII/1975, č.1
- Senn Walter: Cesty Jana Zacha v letech 1756-1773, Hudební věda IV/1966, č.4
- Smolka Jaroslav: Tematický katalog českých varhanních fug 18. století, Živá hudba, VI.sborník prací hudební fakulty AMU, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1976, 229-324
- Smolka Jaroslav: Problém autorství českých varhanních skladeb 18.století v Pitschově Museum für Orgelspieler, Hudební věda XIV/1977, č.3
- Smolka Jaroslav: Hudba Bohuslava Matěje Černoohorského, Hudební věda XXI/1984, č.2
- Smolka Jaroslav: Bedřich Smetana a Jan Dismas Zelenka, Opus musicum XIX/1987, č.4, 104-109
- Smolka Jaroslav: Fuga v české hudbě, Praha 1987

- Smolka Jaroslav: Frescobaldiana bohémica. Podněty Girolama Frescobaldiho pozdějšímu vývoji české hudby, Sborník referátů z konference Nové poznatky o dějinách starší české a slovenské hudby, pořádané ve dnech 28.2. - 1.3.1984, Česká hudební společnost - Společnost pro starou hudbu, Praha 1988, svazek II, 160-172
- Smolka Jaroslav: K otázkám hodnocení staré hudby, Opus musicum XX/1988, č.5, 129-135
- Straka Vincenc: Česká hudební tvorba v období vrcholného baroku, sborník Morava v barokní hudbě 17. a 18.století, Brno 1942
- Šeda Jaroslav: Kdo byl František Ignác Tůma, Hudební rozhledy XXVIII/1975, č.8, 375-379
- Tichá Zdenka: Adam Michna z Otradovic, Praha 1976
- Trolda Emilián: O skladbách J.O.Zelenkových, jmenovitě o jeho melodramatu De S. Venceslao, Cyril LV/1929 17, 30-32, 48-49, 64-66, 75, 78-80, LVI/1930 5-7, 21-23, 46-47, 64, 77-78, LVII/1931 12-14, 41-43, 59-61, 80-83, 97, LVIII/1932 7-10, 39-46, 68-75
- Trolda Emilián: Česká církevní hudba v období generálbasu, Cyril LX/1934 49-52, 75-78, 103-110, LXI/1935 2-7, 25-31, 56-59, 73-78, 98-99
- Trolda Emilián: O českých mistrech doby barokové, Cyril LIX/1933, I 38-42, II 63-65
- Trolda Emilián: Neznámé skladby Adama Michny, Sborník prací k narozeninám prof. dr. Zdeňka Nejedlého, Praha 1929, 6-101 a přílohy
- Trolda Emilián: Hra varhanní před sto roky - Sto let Pitschova Orgelmuseum, Cyril LXI/1935 65-67, 79-81

Výběrový seznam edic

Tento stručný seznam zahrnuje především souborné edice a dále novodobá vydání významných souborů skladeb jednotlivých autorů či jednotlivých velkých děl.

- Dějiny české hudby v příkladech, editor Jaroslav Pohanka, Praha 1958
- Zpěvy 17. a 18.století, editor Jan Němeček, Praha 1956
- Museum für Orgelspieler Sammlung gediegener und effectvoller Orgel-Compositionen älterer und neuerer Zeit, 3 svazky, editor Carl Franz (=Karel František) Pitsch, Praha 1832-34
- Fugen und Praeludien von älteren vaterländischen Compositoren (pro varhany), 2 svazky, editoři Robert Führer, Josef Schütz, Jan Vitásek, Praha 1832
- Ausgewählte Orgelwerke Alt-böhmischer Meister, 2 svazky, editor Otto Schmid, Berlín b.r. (na začátku 20.století)
- Čeští klasikové varhanní tvorby, MAB 12, editor Jiří Reinberger, Praha 1953 a další vydání
- Organistae bohemici, editor Milan Šlechta, Praha-Bratislava 1970
- Varhanní fugy českého baroka s klasiky, editor Jaroslav Smolka, Praha 1975, 1984
- Alte tschechische Orgelmusik, editor Jaroslav Smolka, Lipsko I 1983, II 1984
- MICHNA Adam Václav
- Loutna česká, neúplné znění, editor Emilián Trola, Praha 1943
- Loutna česká, úplnější znění, editor Martin Horyna, České Budějovice 1986
- Missa Sancti Venceslai (Svatováclavská mše), editor Jiří Sehnal, MAB II/1, Praha 1966
- VEJVANOVSKÝ Pavel Josef
- Serenate e sonate per orchestra, MAB 36, Praha 1958
- Composizioni per orchestra, editoři Jan Racek a Jaroslav Pohanka, MAB 47, 48, 49, Praha 1960-62
- ZELENKA Jan Dismas
- Composizioni per orchestra I, editor Camillo Schoenbaum, MAB 61, Praha 1963

Concerto in G a 8, editor Camillo Schoenbaum, Vídeň 1960
Ouvertura in F a 7, editor Camillo Schoenbaum, Vídeň 1961
Sonate I - VI, editor Camillo Schoenbaum, Kassel, jednotlivě
1954-62

Lamentationes Jeremiae Prophetae, editor Vratislav Bělský, MAB
II/4, Praha 1969

Psalmi e Magnificat, editor Vratislav Bělský, MAB II/5, Praha
1971

Sub olea pacis et palma virtutis Melodrama De Sancto Wenceslao,
editor Vratislav Bělský, MAB II/12, Praha 1987

ČERNOHORSKÝ Bohuslav Matěj

Composizioni per organo, editoři Vladimír Helfert a František
Michálek, MAB 3, Praha-Brno 1937,²Praha 1949,³změněné
vydání, editoři Jan Racek a Jiří Šafařík, Praha 1968

PLÁNICKÝ Josef Antonín

Opella ecclesiastica, editor Vratislav Bělský, MAB II/7, Praha
1973

BRIXI Šimon

Magnificat, MAB II/2, Praha 1967

ZACH Jan

Sonata a 3, MAB 6

Cinque sinfonie, MAB 43, Praha 1959

THOMA František Ignác

Composizioni strumentali, editoři Jan Racek a Vratislav Bělský,
MAB 67, Praha 1965

Stabat mater, edice Documenta historica musicae, editor Josef
Plavec, Praha 1959

Ausgewählte Chöre und Chorsätze mit Orgelbegleitung, editor
Otto Schmid, Lipsko 1900

10 Passionsgesänge, Lipsko b.r.

SEGER Josef Ferdinand Norbert

Composizioni per organo, editor Vratislav Bělský, Praha,

I MAB 51, 1961, II MAB 56, 1962, oba svazky i v dalších
vydáních

Notové příklady

1

Soprán
Alt

SBOR I

Tenor
Bas

Ro-ran-do coe - li de - flu-ent, ny -

Soprán
Alt

SBOR II

Tenor
Bas

Ro-rando coe - li de - flu-ent,

2

Soprán
Alt

SBOR I

Tenor
Bas

na, flo-rem se - lu - tis ger -

Soprán
Alt

SBOR II

Tenor
Bas

flo-rem se - lu - tis ger - mi - na

3 Sopran
Ait

Soles Omnes

s - ri - nae me - a do - mi - num, s - ri - nae me - a do - mi - num

Tenor
Bas

4 TROMBA
in C

alto

TROMBONI
tenore

basso

CANTO SOLO

a - nima me - a do - mi - num

Soprani
Alti

CORO MISTO

tenori
Bassi

a - nima me - a do - mi - num

soprano

alto

VIOLE

tenore

basso

Basso
continuo

ORGANO

5

De-pre-ca - bun-tur om - nes di -

Soprani I
Soprani II

Alt

Tenor
Bos

vi - les ple - bis om - nes —

De-pre-ca - bun-tur om - nes — di - vi - tes —

nes di - vi tes ple - bis — De-pre-ca - bun-tur —

De-pre-ca - bun-tur om - nes di -

6

Canto solo

La - cry - mo - sa di - es il - la,

Tromboni I, II, III

Basso continuo

qua re sur - get ex fa - vil - la.

7

ALT SOLO

bia sub Pon-ti-o Pi-la to pas - sus, pas - sus et -

TENOR SOLO

Violino e Cornetto

Basso continuo

1 - 6 6 4 3 1 1 1 6

8

ALT SOLO

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

TENOR SOLO

Ky - ri - e e - lei - son,

- son, Ky - ri - e e - lei - son.

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

9

Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei -

Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri -

Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son

Ky - ri -

son. Ky - ri - e e - lei -

- e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

- e e - lei - son. Ky - ri - e e -

- e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri -

10 Sopran
Alt

Tenor
Bas

1. Clitic, a - by spal, tak xpi - va - la, sy - ná - ko vi,
mat - ka, jež po - no - co - va - la, má - lá - ko vi:

Ny - nej, roz - koš - né dě - lát - ko, sy - na bo - ží,

ny - nej, ny - nej, ne - mluv - hán - ko, evá - ta šho

11

Canto I

Canto II

Basso
continuo

Nó - bo - ží ka - va - lé - ro - vé, vir - ſký to štá - tí Vy
Nó - bo - ží ka - va - lé - ro - vé, vir - ſký to štá - tí Vy

ste mé svatý dít - ě bo - vě, vad - te z ne - štá - tí no - vě - tu má - jím se v - ſ - ti. Má
ste mé svatý dít - ě bo - vě, vad - te z ne - štá - tí no - vě - tu má - jím se v - ſ - ti. Má

a nám se o - ma své - ři. Vad - te ž, an - dě - lí. ko má - jím ar - chán - d - lí.
a nám se o - ma své - ři. Vad - te ž, an - dě - lí. ko má - jím ar - chán - d - lí.

12

Allegro

1.
Clarini

2.

Basso continuo

4 3 4 3 7 6

13

Allegro

2 clarini

Smyčce

Basso continuo

14

Navařile buchet studenou vodou

Změnili vlasů panenských

Šle panenka smutně

15

Musical notation for measure 15. The top staff (treble clef) contains five whole notes: G4, A4, B4, C5, and B4. The bottom staff (bass clef) contains a melodic line starting with a whole note G2, followed by a half note G2, and then a series of eighth notes: A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

16

Musical notation for measure 16. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bottom staff (bass clef) contains accompaniment with eighth and sixteenth notes.

17

Viol., Ob
Viole
Cembelo colle Fg e Bessi

Musical notation for measure 17. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bottom staff (bass clef) contains accompaniment with eighth and sixteenth notes.

18

Viol. 1
Viol. 2
Cembelo e Bessi

Musical notation for measure 18. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bottom staff (bass clef) contains accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamics markings 'p' and 'f' are present.

19

Allegro

In ex-cel-sis.

O san-na in ex-cel-sis, in ex-cel -
O san - - na, o

san - na in ex-cel-sis, in ex-cel -
san - na o san-na in ex -

- na, o san-na in ex-cel-sis, in ex -
- cel-sis, o san - na,
- sis in ex-cel - sis,
- cel-sis, in ex-cel - - sis

o san-na in ex -
o san -
o san-na in ex -

20

Allegro

San-cte Ja-co-be, o-ra pro no-bis

San-cte Andre-a o - ra pro no
San-cte Pau-le, o-ra pro no - bis
San-cte Petra. o - ra pro no-bis San-cte Jo-han-nes

21 Soprani
 A - - - - - mer, A - - - - - men, A -
 Aiti A - - - - - men, A - - - - - men, A

22 Et lux per -
 Et lux per - pe

23 Allegro

24 Allsbreve
 Bassi Quem la - pi - da - ve - runt Ju - de - i c - rer - -
 Tenori Quem la - pi - da - ve - runt Ju -
 tem, Ju - de
 de - i o - ran - - - - - tem
 i

25 Soprani Lau - de - tur Je - sus Christus in eter
 Andante
 Aiti Lau - de - tur Je -

26

27

Largo
a 2

Clarini I II D

Timpani D.A

SOLI

Basso I.
Kde - pak, kde - pak, kde - pak, kde - pak, kde - - pak, kde - pak,

Basso II.
Kde - pak, kde - pak, kde - pak, kde - pak,

Basso III
Kde - pak, kde - pak,

Organo

Clari II D

Timp D.A

SOLI

B. I.
kde - pak jest, jenž zro - zen jest, král ten ži - do - vský, král ten ži - do - vský,

B. II.
kde - pak jest, jenž zro - zen jest, král ten ži - do - vský,

B. III.
kde - pak jest, jenž zro - zen jest,

Org.

Clari II D

Timp D.A

SOLI

B. I.
král ten ži - do - vský kde - pak jest? Vi - dě - li, vi - dě - li jamejše hvězdu je -

B. II.
král ten ži - do - vský kde - pak jest? Vi - dě - li, vi - dě - li jamejše hvězdu,

B. III.
král ten ži - do - vský kde - pak jest? Vi - dě - li,

Org.

20

Tenori Et - e -

Bassi Et e - paru - e - runt fon-tes a - que - rum Ai -

a - pa - ru - e - runt fon-tes a -

le - lu - ja, al - le