

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta pedagogická

Bakalářská práce

2013

Ladislav Grigar

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ

KATEDRA HUDEBNÍ KULTURY

**VÝZNAMNÉ OSOBNOSTI HUDEBNÍHO ŽIVOTA ČESKÝCH ZEMÍ
V 18. STOLETÍ**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Ladislav Grigar

Specializace v pedagogice, obor Hudba se zaměřením na vzdělávání

Vedoucí práce: Mgr. Vít Aschenbrenner, Ph.D.

Plzeň, 2014

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

Plzeň, 8. dubna 2014

.....

vlastnoruční podpis

Poděkování

Děkuji svému vedoucímu práce Mgr. Vítu Aschenbrennerovi, Ph.D. za cenné konzultace, rady a připomínky při vypracování mé bakalářské práce.

Originál zadání práce.

Obsah

1 ÚVOD	6
2 ČESKÉ HUDEBNÍ BAROKO	8
2.1 Rysy českého hudebního baroka	8
2.2 Hudební život v českých zemích v 17. a 18. století	9
2.2.1 Barokní opera v českých zemích.....	12
2.2.2 Církevní hudba českého baroka	16
2.2.3 Významné osobnosti českého hudebního baroka.....	23
2.2.4 Praxe českého hudebního klasicismu	29
3 ČESKÁ HUDEBNÍ EMIGRACE	33
3.1 Počátky české hudební emigrace	33
3.2 Hlavní emigrační proudy v polovině 18. století	34
3.2.1 Čeští emigranti v Německu	34
3.2.2 Čeští emigranti ve Francii a Itálii	41
3.2.3 Čeští emigranti ve Vídni	49
3.3 Přínos české hudební emigrace	51
4 ČESKÁ TVORBA V DOBĚ NASTUPUJÍCÍHO KLASICISMU	52
4.1 Čeští kantoři 18. století jako protagonisté církevní hudby.....	52
4.2 Konec 18. století ve znamení sílícího národního uvědomění.....	55
5 ZÁVĚR	57
6 RESUMÉ	58
7 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	59

1 ÚVOD

Jak už samotný název bakalářské práce napovídá, její obsah je předem vymezen určitou historickou periodou. Při hloubání nad tématem naši pozornost nejprve upoutá období, do něhož je práce zasazena a až později dlouhý list se jmény skladatelských osobností. Tímto způsobem se na práci pokouším nahlížet. Jestliže mám mluvit o významných osobnostech hudebního života českých zemí v 18. století, je třeba vylíčit, v jakých podmínkách tyto osobnosti žily. Jako v každé epoše našich dějin jsou kulturně-historické souvislosti a sociální kontext zásadní pro kvalitu hudebního života. O to více je potřeba tyto aspekty vnímat při studiu 18. století, jež bylo stoletím bídy, válek, útisku ze strany feudálů a rovněž období bojů proti germanizaci.

Pro umělce se jednalo o nelehkou dobu. Mnozí z nich odcházeli do ciziny ať už kvůli vyspělejší hudební kultuře, či za nalezením lepšího uplatnění. Naši emigranti měli v zahraničí mnohem výhodnější podmínky. Tvoří proto se skladateli z ostatních zemí pevnou základnu pro vývoj evropské hudby. Z tohoto důvodu si je musíme v práci připomenout a dokonce jim věnovat její poctivý díl. Stejně tak nemohu ignorovat zahraniční umělce, jež se zasloužili o rozkvet hudebního života v českých zemích svým působením, nebo tím, že za sebe nechali promluvit své skladby.

Téma jsem si zvolil z několika důvodů. Období, jež budu rozebírat, je pro pochopení vývoje hudby u nás klíčové. Vrcholící baroko, které po více než jedno století vládne hudební Evropě, může v 18. století vyústit v raný klasicismus a vytvořit tak podhoubí osobnostem epochy nadcházející. Jedná se o důležitý předěl v hudebním myšlení. Právě toto období bylo dlouhou dobu opomíjeno a dodnes čítá z nedostatku pramenů mnoho míst žádajících si objasnění. Životy skladatelů dané doby mě zaujaly stejně jako jejich hudba. Výběr tématu a úsilí, které hodlám při práci vyvinout, svoje opodstatnění proto má.

Prostřednictvím práce si čtenář rozšíří hudební povědomí doby a díky třídění a objektivnímu porovnávání informací ze starší i novější literatury nebude nucen dívat se na období pouze skrze nálepku „temna“, kterou obdrželo. Text nabídne mnoho zajímavého. Vycházím z toho, že 18. století má zcela jistě co nabídnout. Je dobou dvorních kapel reprezentujících instrumentální hudbu, ale rovněž období s bohatou tvorbou chrámovou. Setkáváme se zde s pestrým hudebním životem, v němž se mísí doznívající baroko i klasicistní hudební sloh.

Přiklání se k tvorbě takové práce, která nebude pouhým encyklopedickým seznamem jmen, ale dokáže alespoň ve stručnosti promítnout základní obraz sledovaného období. Vychází z povahy 17. století a chápe jej jako důležitý element ve formování století nadcházejícího. Práce je tak vystavěna plně na odkazu baroka, neboť se domnívám, že je to pro její celistvost vhodnější postup, než se pokoušet století 18. ohraničovat jako samostatnou historickou epizodu bez návaznosti na dobu předchozí. Najdeme v ní proto nejen jména osobností působících v 18. století, ale i několika těch, jež se ho svým odkazem alespoň dotknuly. Tvar celé koncepce udávají tři velké kapitoly, z nichž nejobsáhlejší je *České hudební baroko a Česká hudební emigrace*. Kapitola s názvem *Česká tvorba v době nastupujícího klasicismu* je doplňující, neboť informace vztahující se k tomuto tématu jsou obsaženy již v předešlých kapitolách. V práci jsem se musel vzdát nároku na detailní rozbor konce 18. století, zejména jeho posledních dvou dekad, z důvodu mimořádně široké obsahové stránky tématu. Vědomě jsem tak nezmínil několik autorů spadajících svým narozením ještě do této doby, avšak životem i tvorbou patřících století následujícímu. Jedná se však o představitele vrcholného klasicismu a nastupujícího romantismu, kteří by mohli být předmětem zcela odlišné práce.

2 ČESKÉ HUDEBNÍ BAROKO

2.1 Rysy českého hudebního baroka

Jak jsem již zmínil v úvodu, pro pochopení hudebního baroka pronikajícího do našich zemí po roce 1600, je potřeba nejprve poznat dobu, během níž se u nás vyvíjelo. Jedním z klíčových momentů naší historie byla bezesporu bitva na Bílé hoře, která s sebou přinesla dalekosáhlé důsledky. Díky tomu, že byly české nekatolické rody v pobělohorské době vyhoštěny za hranice, většina někdejších středisek uměleckého života zanikla formou konfiskace ve prospěch cizí šlechty, jež neměla k zemi hlubší vztah. Kulturní ruch zmizel a české země se měnily na okrajovou oblast habsburského soustátí s centrem ve Vídni, kam se již roku 1612 přesídlil císařský dvůr z Prahy. Ztratili jsme tak privilegium být střediskem evropského hudebního života, jímž jsme se stali za vlády císaře Rudolfa II.¹

Nyní k bližší specifikaci českého hudebního baroka. Obecně lze říci, že „*barok rozvíjí svým způsobem to, co bylo nejdůležitějším poznatkem renesančního umění i vědy, že totiž středem světa je člověk, jeho život a dění.*“² Tato doba je u nás nazývána dobou protireformace nebo dobou temna, což může být opět zdůvodněno na základě sociálních, hospodářských či politických jevů. Pojem baroko původně označuje výtvarné umění, ale protože se jiné názvy jako například „období generálního basu“ (H. Riemann)³ či „etapa v období harmonicko-melodického“ slohu (V. Helfert)⁴ nevžily, začalo se ho užívat i v terminologii dějin hudby. Baroko můžeme rozdělit na tři fáze, ovšem jeho periodizace se u různých historiků mírně liší. Je to pochopitelné z hlediska jejich odlišné národnostní perspektivy. V této práci budu vycházet z periodizace J. Racka,⁵ který vymezil baroko v české hudbě na tři fáze. První z nich, tzv. přípravná zaujímá roky 1600-1650. V letech 1650-1730 můžeme spatřit fázi rozkvětu a vyvrcholení slohu a třetí etapa 1730-1770 již probíhá za přítomnosti nastupujícího klasicismu. Z této periodizace je zřejmé, že se u nás opozdilo baroko ve své rané fázi asi o půl století proti Itálii, kde má svou kolébku.⁶ Toto

¹ BEK, Josef. *Československá vlastivěda: oddíl hudba*. Redaktor Mirko Očadlík, Robert Smetana. Praha: Horizont, 1971, 435 s., [12] barev. obr. příl., s. 88.

² NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 12.

³ Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849-1919) – německý muzikolog

⁴ Vladimír Helfert (1886–1945) – český muzikolog

⁵ Jan Racek (1905–1979) – český muzikolog

⁶ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 26.

opoždění bylo však po třicetileté válce rychle dohnáno. Pravdou je, že nejtypičtější druh barokní hudby, a sice barokní opera se u nás plně rozvinul až na samém sklonku epochy, ale její výrazové prostředky přechází ve velké míře do hudby chrámové, kde jsou absorbovány širokým publikem.⁷

2.2 Hudební život v českých zemích v 17. a 18. století

Chod hudebního života v naší zemi diktovala šlechta a církev. Na jedné straně stála hudba těchto vládnoucích složek společnosti, na straně druhé hudba lidová. Feudální řád se opíral o náboženskou ideologii reprezentovanou církví a společně tak měly určitou moc nad lidovými vrstvami. Kostel se stal vlastně útočištěm před okolním světem, jinými slovy místem, kde se prosazovala víra v člověka a život. Církev tímto prostředím působila na fantazii lidu, což se projevilo v umění dané doby. Hojně pěstována je u nás zejména hudba duchovní, zaznívající v kostele při každé příležitosti.⁸

Do chrámové hudby katolické Evropy proniká po roce 1600 stále více nástrojová hudba a koncertantní operní sloh. V použití výrazových prostředků se chrámová a operní produkce prolínala a vzájemně se ovlivňovaly, takže rozdíly mezi nimi byly často zanedbatelné. „Rozvinula se praxe přenášení úspěšných operních árií a ansámbků na chrámové kůry. Stačilo jen vyměnit původní text za náboženský – často se to dělo velmi nešetrným způsobem – a hudba nejnovějších italských oper se v této podobě dostala i na kterýkoli vesnický kůr.“⁹ Když společně s hudebními nástroji začnou pronikat na kostelní kůry světské prvky, setkáváme se v průběhu 17. století i u nás s bohatou hudební kulturou. Jak později uvidíme, právě používání nástrojů se stane nezbytným doplňkem hudby vokální, ale hlavně prostředkem k formování nového myšlení, jež položí již v raném baroku základy novodobým dějinám hudby.

⁷ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, str. 151.

⁸ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 10.

⁹ BEK, Josef. *Československá vlastivěda: oddíl hudba*. Redaktor Mirko Očadlík, Robert Smetana. Praha: Horizont, 1971, 435 s., [12] barev. obr. příl., s. 112.

Zásadní pro kvalitu hudebního života u nás bylo pronikání cizích vlivů na naše území. Od doby počátku baroka těmto cizím vlivům podléhají české země ve velké míře.¹⁰ V první polovině sedmnáctého století se u nás spíše než o baroku mluví o tzv. manýrismu. Tento termín se vyskytuje zejména ve výtvarném umění, ale i v hudbě má své představitele. V oblasti vokální hudby je s pojmem manýrismus spojován Don Gesualdo da Venosa,¹¹ v oblasti varhanní hry Girolamo Frescobaldi.¹² Obecně je možné říci, že manýrismus čerpá z renesančních prostředků, ale nelze ho již s renesancí spojovat pro jeho progresivnější výrazové tendence. Za centrum evropského manýrismu můžeme považovat například dvůr Rudolfa II.¹³

Ačkoli se doba sedmnáctého století týká mého tématu jen okrajově, z hlediska formování a upevňování barokního slohu u nás v této práci musí být zmíněna. Sedmnácté století neslo vinu za to, že byl hudební vývoj v českých zemích opožděn. Mohla za to třicetiletá válka a její následky. Obnovené zřízení zemské s novými politickými a náboženskými úpravami zapříčinilo vypovězení významných českých osobností za hranice. Mezi nimi byl i J. A. Komenský.¹⁴ To vše okrádalo kulturní život v Čechách i na Moravě a vedlo k posílení feudalismu a k utužení poddanství na šlechtických panstvích. Přes všechny tyto nepříznivé vlivy do Čech přicházejí barokní podněty i během války, a je až s podivem, že u nás již v sedmdesátých letech 17. století dosahuje hudební provoz v českých a moravských kulturních centrech úrovně, která se v repertoáru zásadně nelišila například od Vídně.¹⁵ Na konci sedmnáctého století můžeme Čechy označit jako zemi s již velmi dobrou hudební kulturou.

V baroku byla hojně pěstována opera a oratorium. V oratoriu spatřujeme jakýsi církevní protipól opery, s tou výjimkou, že nemá scénické provedení. Nejdříve k nám proniká opera neapolská, která je důležitá v dalším vývoji tohoto žánru u nás. Také světská nástrojová hudba má tou dobou na hudebním životě Evropy svůj podíl. Oproti renesanci můžeme spatřit změnu v barokní melodii. Lišila se například intervalovými výchylkami a svým neklidem, který navíc podpořil pohyblivý bas. Díky zdokonalení nástrojů bylo možné

¹⁰ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 14.

¹¹ Don Gesualdo Da Venosa (1560-1613) – italský hudební skladatel

¹² Girolamo Frescobaldi (1583-1643) – italský hudební skladatel

¹³ BEK, Josef. *Československá vlastivěda: oddíl hudba*. Redaktor Mirko Očadlík, Robert Smetana. Praha: Horizont, 1971, 435 s., [12] barev. obr. příl., s. 151.

¹⁴ Jan Amos Komenský (1592–1670) – český myslitel, pedagog a spisovatel

¹⁵ BEK, Josef. *Československá vlastivěda: oddíl hudba*. Redaktor Mirko Očadlík, Robert Smetana. Praha: Horizont, 1971, 435 s., [12] barev. obr. příl., s. 152.

dosáhnout většího spektra tónů i jejich barevnosti. Pro dosažení odlišného zvuku byly proti sobě například stavěny nástrojové i sborové skupiny současně. V neposlední řadě se využívalo nástrojů k navození instrumentálních efektů. Oduševnělý tón houslí působil náboženskou okázalostí, protikladem byl válečný ryk pozounů a trubek.¹⁶ I dynamika hry byla odlišena stejně jako světlo a stín, tak typických pro barokní náladu. V naší hudbě začalo docházet k proměně renesanční polyfonie v homofonní melodicko-harmonický styl po roce 1620. Polyfonie ale zcela nevytizela. Vícehlasé úpravy českých písní zpívala ještě v 18. století literátská bratrstva ze starých rukopisných kancionálů, dokud nebyla za vlády Josefa II. zrušena.¹⁷ Melodika měla s nástupem melodicko-harmonického systému jiný ráz. Pozornost se soustředila na vrchní hlas, který společně s basem tvořil kostru barokní hudební kompozice.¹⁸ Barokní melodika se vyznačovala oproti vokální polyfonii bohatou vnitřní členitostí. Nejednalo se už o jednoduchý hudební proud bez intervalových kroků, změn tempa, použití pomlk či gradace. Zárodky tohoto typu melodiky mající pro evropskou hudbu tak zásadní význam nalezneme již v renesančním madrigalu, ale teprve italská doprovázená monodie ho povýšila na princip.¹⁹ Dalším důležitým předělem v hudebním myšlení na sklonku 17. století bylo nahrazování církevních tónin dur-mollovou tonalitou, která k nám pronikala prostřednictvím světské hudby, jejíž hlavní složku v té době představovala opera. Stále častější využívání harmonických funkcí napomáhalo k formování raného klasicismu. V době, kdy se však v mnoha evropských zemích začínají tvořit vhodné podmínky k tvorbě hudebních žánrů v národních jazycích, je u nás vlastní vývoj takřka vyloučen. Baroko si k nám sice cestu nachází, ale spíše prostřednictvím činitelů jako je instrumentální a chrámová hudba, v níž se uplatňují tradiční latinské texty.

Čeští muzikanti byli obvykle kantoři z lidových vrstev, měšťtí či vojenští trubači a zámečtí hudebníci působící jako služebnictvo. Neexistovali v té době u nás hudební profesionálové, jako tomu bylo v mnoha jiných evropských zemích.²⁰ Svě místo u nás měla dále hudba znějící na lidových slavnostech, svatbách či posvíceních. Vystupoval při

¹⁶ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 17.

¹⁷ BEK, Josef. *Československá vlastivěda: oddíl hudba*. Redaktor Mirko Očadlík, Robert Smetana. Praha: Horizont, 1971, 435 s., [12] barev. obr. příl., s. 90.

¹⁸ SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Vyd. 1. Brno: Togga, 2001, 657 s. ISBN 80-902-9120-1, s. 193.

¹⁹ SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Vyd. 1. Brno: Togga, 2001, 657 s. ISBN 80-902-9120-1, s. 194.

²⁰ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002, 409 s. ISBN 80-722-0126-3, s. 208.

ní zejména hráč na dudy, ve století osmnáctém pak do této hudby pronikl i klarinet a housle.²¹

Důležitá hudební centra byla zakládána dvorskými a šlechtickými kruhy, které se mezi sebou předháněly, aby v kvalitě kapel, oper a hudebních produkcí byly nejlepší. Zvala proto do svých služeb cizince. Tímto počinem se začala zásadně naše hudební kultura obohacovat. O tom ale více už v následujících kapitolách.

2.2.1 Barokní opera v českých zemích

Barokní opera v českých zemích je důležitou součástí mé práce, protože s ní byly přirozeně spjaty i významné události a osobnosti, díky kterým se dále formovala česká hudebnost. Již ve dvacátých letech 18. století se u nás hlásí o slovo nový hudební sloh. Jeho zrod je situován do Itálie, odkud se šíří prostřednictvím operní tvorby tamních skladatelů. Je rozeznatelný tím, že se v něm objevuje méně kontrastů a tím je pokrokovější. Jak už jsem v předchozí kapitole zmínil, jedná se o styl neapolský. Při jeho formování však nehrála roli jen Neapol, ale i další italská hudební centra jako například Benátky. Hlavním představitelem neapolské opery je Alessandro Scarlatti²² a s ním jeho třídílná forma s tématy písňového a tanečního charakteru zvaná „*da capo arie*“. Arie má od rané etapy operního vývoje formu obsahující právě tři části, což znamená, že po úvodní partii následuje partie kontrastní, načež se první část vrací.²³ Právě Scarlatti se společně s dalšími osobnostmi zasloužil o zmiňovanou změnu slohového cítění po roce 1700. Další skladatelé, jimž je třeba připsat podíl na zásluhách o nový sloh, byli benátčané A. Vivaldi²⁴ a G. M. Orlandini²⁵, jejichž opery byly dokonce hrány i v Čechách.²⁶ Sloh se u nás začal postupně etablovat i do hudby chrámové, kde se nové italské operní zvyklosti začaly

²¹ KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Vyd. 1. Praha: Togga, 1168 s. ISBN 80-902-9121-X, s. 761.

²² Alessandro Scarlatti (1660-1725) – italský hudební skladatel, zakladatel neapolské operní školy

²³ HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: Průvodce operní tvorbou*. Státní nakladatelství krásné literatury hudby a umění Praha, 1956, s. 29.

²⁴ Antonio Lucio Vivaldi (1678–1741) – italský hudební skladatel a houslový virtuos

²⁵ Giuseppe Maria Orlandini (1676-1760) – italský hudební skladatel

²⁶ SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Vyd. 1. Brno: Togga, 2001, 657 s. ISBN 80-902-9120-1, s. 153.

uplatňovat již ve třicátých letech 18. století. Počátky opery však v Čechách sahají již do století sedmnáctého. Poprvé u nás byla provedena opera v roce 1627 při příležitosti korunovace císaře Ferdinanda III. za českého krále.²⁷ Jednalo se o italskou pastýřskou hru s doprovodem smyčcového orchestru. Také za císaře Leopolda I. se v Praze hrála roku 1680 italská opera.²⁸ Později byla prováděna operní představení rovněž při návštěvě císařského dvora v Praze. Bohužel se tomu stalo jen třikrát, takže opera větší zájem veřejnosti zprvu vzbudit nemohla. Císař přijížděl do Prahy jen občas, zpravidla tehdy, když Vídňi hrozilo nebezpečí od Turků.²⁹ Roku 1679 navštívil císařský dvůr Prahu, aby se tam ukryl před morovou nákazou.³⁰ O zábavu dvora se tehdy postarala vídeňská dvorní kapela, nikoliv hudebníci z našich řad. Vzhledem k tomu, že byla opera v době svého usazování u nás podmíněna účastí zahraničních umělců, její realizace byla spojena s poměrně velkými náklady.³¹ Čeští feudálové nebyli ochotni platit vysoké částky za provoz oper, a tak u nás v 17. století vyjma zmiňované návštěvy císařského dvora provozovány nebyly. Barokní hudební umění ovšem zaznělo v první třetině 18. století v Praze při korunovaci Karla VI. na českého krále 28. srpna roku 1723.³² Protože se tato událost nemohla obejít bez hudby, byla na pražském hradě uvedena Fuxova³³ korunovační opera „*La constanza e fortezza*“ na libreto Itala P. Pariatiho³⁴. V českém překladu toto dílo nese název „*Stálost a síla*.“ Jednalo se o jedno z nejvelkolepějších operních představení uvedených svého času v celé hudební Evropě. Důkazem nám je účast vynikajících umělců té doby, jako byl například Zelenka,³⁵ Tartini,³⁶ či proslulý flétnista Johann Joachim Quantz.³⁷ Operu řídil Caldara,³⁸ protože Fux byl nemocen. Sbor čítal přibližně sto a orchestr dokonce na dvě stě členů.³⁹ Představení trvalo celých pět hodin a to za účasti čtyř tisíc diváků. Vzhledem ke

²⁷ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002, 409 s. ISBN 80-722-0126-3, s. 209.

²⁸ CMÍRAL, Adolf. *Základní pojmy hudební*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 268.

²⁹ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 21.

³⁰ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 34.

³¹ SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Vyd. 1. Brno: Togga, 2001, 657 s. ISBN 80-902-9120-1, s. 178.

³² NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 35.

³³ Johann Josef Fux (1660–1741) – dvorní vídeňský kapelník a skladatel

³⁴ Pietro Pariati (1665 -1733) – italský básník a libretista

³⁵ Jan Dismas Zelenka (1679-1745) – český hudební skladatel

³⁶ Giuseppe Tartini (1692-1770) – italský hudební skladatel a houslista

³⁷ Johann Joachim Quantz (1697-1773) – německý hudební skladatel a flétnista

³⁸ Antonio Caldara (1670-1736) – italský hudební skladatel

³⁹ BORECKÝ, Jaromír. *Stručný přehled dějin české hudby*. 2., opr. a rozš. vyd. V Praze: Mojmir Urbánek, 1928, 271 s. Illustrované katechismy M.U., sv. 10, s. 49.

své velikosti muselo být provedeno v obrovské dřevěné divadelní budově postavené přímo na královské zahradě.⁴⁰ Dílo výstižně ilustruje nejen Fuxův kompoziční styl, ale i tehdejší specifickou tvář vídeňské dvorní opery, která spojovala prvky italské opery serie s francouzskou vážnou operou.⁴¹

Další velkolepou událostí s hudební produkcí byla i kanonizace sv. Jana Nepomuckého r. 1729. Tato slavnost však byla charakteru církevního.

Co se týče divadelního provozu u nás, poměrně dlouhé trvání mělo *divadlo v Kotcích* nedaleko kostela sv. Havla na Starém Městě pražském. Budovu vystavěl pražský magistrát a fungovala v letech 1737-1781. Provozovaly se v něm hlavně německé hry se zpěvy – tzv. Singspiely. V letech 1781-1784 vydržovala česká šlechta v Thunovském paláci na Malé Straně operní divadlo, v němž řídil představení ředitel Bondini.⁴² Pražská opera získala však důstojnou budovu až roku 1783, kdy zásluhou hraběte Frant. Ant. Nostice Rienka bylo vystavěno na Ovocném trhu v Praze divadlo, jemuž se podle zakladatele říkalo *divadlo Nosticovo*, neboli *Stavovské*.⁴³ V pozdějších letech se činnost tohoto divadla zapsala do našich dějin. Přímo historickou událostí se stalo premiérové provedení opery *Don Giovanni* řízené W. A. Mozartem. Zazněla tu například i první česká opera *Dráteník* od Františka Škroupa a také jeho slavný český singspiel na Tylův text nazvaný *Fidlovačka*.⁴⁴

Počátkem 18. století byly Čechy svědkem návštěvy benátské operní společnosti G. F. Sartoria, která hrála v tzv. Regnardovském domě v letech 1701-1705.⁴⁵ Je sporné, zda byla Praha těmto snahám kočovných společností nakloněna, protože ta Sartoriová byla v prvních letech 18. století jediná, která Prahu navštívila. Další na domácí scéně byla až drážďanská společnost Lottiova⁴⁶ a to v letech 1718-1720.⁴⁷ Stalo se tomu v Praze v

⁴⁰ CMÍRAL, Adolf. *Základní pojmy hudební*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 268.

⁴¹ KAČIC, Ladislav. *Dějiny hudby*. Vyd. 1. Překlad Vít Roubíček. Praha: Ikar, 2009. ISBN 978-802-4912-660, s. 316.

⁴² Pasquale Bondini (†1789) – italský divadelní podnikatel a pěvec

⁴³ CMÍRAL, Adolf. *Základní pojmy hudební*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 268.

⁴⁴ CMÍRAL, Adolf. *Základní pojmy hudební*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 269.

⁴⁵ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 178.

⁴⁶ Antonio Lotti (1667-1740) - italský hudební skladatel benátské školy a ředitel drážďanské opery

⁴⁷ BORECKÝ, Jaromír. *Stručný přehled dějin české hudby*. 2., opr. a rozš. vyd. V Praze: Mojmir Urbánek, 1928, 271 s. Illustrované katechismy M.U., sv. 10, s. 49.

divadle hraběte Františka Antonína Šporka, které založil roku 1701. Špork se zasloužil o operní osvětu právě tím, že zval do svého divadla cizince. Jako nástroje mu k tomu sloužila od poloviny roku 1724 benátská operní společnost Antonia Denzia. Ta sice nejprve provozovala svoji činnost v Kuksu, v lázních vybudovaných po roce 1720 Antonínem Šporkem, ale následně i v Praze v jeho divadle Na Poříčí. V roce 1734 zde Denzi uvedl operu *Praga nascente da Libussa e Primislao*, avšak i přes značnou návštěvnost této zpěvohry divadlo nadále dlouho nefungovalo. Roku 1735 se Denziova společnost rozpadla. Svůj provoz ukončilo i divadlo Na Poříčí společně se Šporkovou smrtí roku 1738.⁴⁸ Je však třeba ocenit, že za 20 let své činnosti v Kuksu a v Praze uvedla Denziho společnost celkem 57 oper, což je úctyhodné číslo vzhledem k tomu, že v českých zemích byla opera ve svých počátcích. Tímto se rozšířilo alespoň malou měrou naše hudební podvědomí v zemi, ve které měla opera nepříznivé podmínky pro svůj rozvoj. Jednalo se o opery A. Vivaldiho, T. Albinoniho,⁴⁹ A. Bioniho,⁵⁰ A. Lottiho a v roce 1729 se mezi autory objevil i první neapolský skladatel N. Porpora. Z vkusu Denziho společnosti je patrné, že uváděli benátskou operu. Opačně tomu bylo o několik let později v Brně, kde působil od roku 1732-1736 italský impresário Angelo Mingotti. Na rozdíl od Denziho prosazoval uvádění moderních oper neapolských. To se dá zdůvodnit také tím, že do Brna proniká opera později.

Do nepřilíš bohaté historie barokního operního žánru u nás se již navždy zapíše Jaroměřice nad Rokytnou. Od roku 1722 tam nechal provádět opery hudební mecenáš hrabě Jan Adam z Questenbergu, který sám byl hráčem na loutnu.⁵¹ Protože byl hrabě ve styku s Vídní, v repertoáru jaroměřické opery nechyběla díla oblíbených autorů, jako byl G. B. Pergolesi,⁵² J. A. Hasse,⁵³ B. Galuppi⁵⁴ a další. „*Pro jaroměřickou operu bylo typické zapojení místních poddaných do operního dění jako účinkujících i jako diváků, což bylo v té době patrně evropskou raritou.*“⁵⁵ Dalším přínosem Jaroměřic bylo uvádění oper i v českém překladu, což bylo ojedinělé v době, kdy na operních scénách byla slyšet

⁴⁸ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 41.

⁴⁹ Tomaso Albinoni (1671-1751) – italský hudební skladatel

⁵⁰ Antonio Bioni (1698-1739) – italský hudební skladatel známý především operní tvorbou

⁵¹ BEK, Josef. *Československá vlastivěda: oddíl hudba*. Redaktor Mirko Očadlík, Robert Smetana. Praha: Horizont, 1971, 435 s., [12] barev. obr. příl., s. 92.

⁵² Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) – italský skladatel, houslista a varhaník

⁵³ Johann Adolph Hasse (1699-1783) – německý skladatel, zpěvák a hudební pedagog

⁵⁴ Baldassare Galuppi (1706-1785) – italský hudební skladatel

⁵⁵ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 178.

převážně italština. V prosinci roku 1730 byla v Jaroměřicích česky provedena Míčova opera „*O původu Jaroměřic*“.⁵⁶ O Františku Václavu Míčovi bude pojednáno později. Jinými celky působícími na Moravě v tomto případě již v druhé polovině 17. století byly proslulá kapela olomouckého biskupa Karla Lichtensteina-Kastelkorna a tovačovská kapela hraběte Julia ze Salmu.⁵⁷ Za zmínku stojí také opera, jež zaznívala v rezidencích kardinála Wolfganga ze Schrattenbachu. Dělo se tomu v jeho sídlech v Kroměříži a ve Vyškově. Na Schrattenbachově dvoře byly provedeny italské, ale také latinské opery. Na dvoře v Kroměříži se setkáme později s kapelníkem Václavem Matyášem Gureckým, žákem A. Caldary. Jako poslední příklad opery na českých sídlech uvedu snahu hraběte Františka Antonína Rottala z Holešova. V jeho případě měla opera vysloveně privátní domácí ráz.⁵⁸ V Holešově, stejně jako v Brně převažovali neapolští operní skladatelé. Byl jím například I. Holzbauer, autor, jehož skladby byly společně s tvorbou J. A. Hasseho⁵⁹ základem repertoáru Holešovské kapely. Opera v Holešově zanikla zřejmě se zákazem veřejných zábav po smrti Karla VI. a s úspornými opatřeními v důsledku válek s Pruskem.⁶⁰ Ačkoli máme zprávy o mnoha dalších šlechtických kapelách, z těch nejdůležitějších uvedu již jen schwarzenberskou kapelu v Českém Krumlově, hrabata Morziny z Lukavice u Plzně nebo lobkowiczskou kapelu v Roudnici nad Labem.

2.2.2 Církevní hudba českého baroka

V souvislosti s podmínkami, které v českých zemích v pobělohorské době panovaly, je očividné, že hudební život u nás byl do značné míry omezen. Hudba v poválečných letech se provozovala převážně v místech s klidnějším životem, kde nedošlo během války k větším existenčním převratům, čímž pokračoval hlouběji nenarušen i hudební život. K prvním výraznějším českým tvůrčím aktivitám v oblasti vyšších žánrů katolické chrámové

⁵⁶ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 47.

⁵⁷ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 48.

⁵⁸ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 180.

⁵⁹ Johann Adolf Hasse (1699-1783) – německo-italský zpěvák a hudební skladatel

⁶⁰ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 181.

hudby barokního slohového zaměření proto došlo v katolických Litoměřicích a Jindřichově Hradci.⁶¹ Není s podivem, že ve zmiňované době nechtěla církevní feudální moc pěstovat jinou hudbu než tu spjatou s rekatolizací a s upevňováním světového náboženského názoru a autoritou římskokatolické církve. Proto byla téměř všechna hudební tvorba raného baroka v Čechách určena pro kostel. Naopak tomu bylo v Evropě, v níž se v době baroka přesouvalo těžiště uměleckého vývoje z kostela do operních divadel a paláců.⁶²

Z nápadného žánrového omezení charakteristického pro českou tvorbu této epochy, tak můžeme učinit dobře srovnání s bohatou hudbou vrcholné renesance, ve které u nás máme doložen mimo hudby chrámové i rozvoj světské vokální tvorby a počátky samostatné hudby instrumentální spjaté zejména s tancem a společenskou zábavou.⁶³ Násilná katolizace Čech po Bílé hoře s sebou přinesla konec veřejného provozování českobratrského chorálu, nejrozvinutější české písňové kultury té doby.⁶⁴ Jelikož byl lidový duchovní zpěv v národním jazyku neodmyslitelnou součástí bohoslužeb a původní katolická tvorba byla velmi chudá, museli rekatolizátoři přejímat nápěvy starších českobratrských i jiných chorálů a měnit jejich texty podle katolické ideologie. Přejímání protestantských nápěvů je patrné hned v prvním katolickém zpěvníku Jiřího Hlohovského s názvem *Písně katolické k výročním slavnostem z roku 1622*.⁶⁵ Následovaly kancionály *Česká mariánská muzika* a *Svatoroční muzika* Adama Michny,⁶⁶ jež se brzy staly součástí všech katolických zpěvníků.⁶⁷ Velké obliby se těšilo dílo jezuita Václava Šteyera, situované svým vznikem již do doby největšího rozkvětu českého katolického duchovního zpěvu. Jedná se o *Kancionál český* vydaný roku 1683. I v něm je patrná praxe přejímání protestantských nápěvů. Zvláštním typem kancionálu byla *Capella regia musicalis* od V. Holana Rovenského. O té však více v následující kapitole. Posledním významným katolickým kancionálem byl *Slaviček rajský* od J. J. Božana⁶⁸ vydaný v Hradci Králové

⁶¹ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 16.

⁶² ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 166.

⁶³ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 28.

⁶⁴ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 17.

⁶⁵ Tamtéž, s. 284.

⁶⁶ Adam Václav Michna z Otradovic (1600-1676) – český raně barokní básník, hudební skladatel a varhaník

⁶⁷ Viz. Adam Michna - kapitola *Významné osobnosti českého hudebního baroka*

⁶⁸ Jan Josef Božan (1644-1716) – římskokatolický kněz a básník

roku 1719. Novinku zde představoval generálbasový doprovod připojený k většině písní, jenž měl své výhody pro varhaníka.⁶⁹ Z hudebně významných památek vázaných na původní českobratrskou písňovou kulturu, nemohu nezmínit ještě kancionál Jana Ámose Komenského, který vyšel roku 1659 v Amsterdamu. Svou podstatu měl pro tajné nekatolíky, kteří ho používali při bohoslužbách. Z nekatolických kancionálů z 18. století byl populární nenotovaný kancionálek V. Kleycha,⁷⁰ nazývaný pro svůj tvar a velikost „špalíček.“⁷¹ Z bohatě doložené tvorby spojené s českým duchovním zpěvem můžeme konstatovat, že česká duchovní píseň byla na našem území pěstována a podporována celé 17. a na počátku 18. století, zejména prostřednictvím pobělohorských literátských bratrstev. Nejvíce hojnou byla na venkově a v menších městech, kam už nesahal vliv latinské figurální hudby.⁷²

K významným střediskům hudebního života patřily v 17. a 18. století kláštery a koleje, kde studovali budoucí kantoři, skladatelé a jiní hudebníci.⁷³ Mezi nejhodnější pěstitele hudby patřily zejména jezuitský, minoritský a piaristický duchovní řád. Ty disponovaly dobře vedenými hudebními školami, v nichž se žákům dostávalo pečlivé hudební výchovy, jak uvidíme později na příkladu našich skladatelů. Například piaristé působili spíše v menších městech a jejich žáci pocházeli v průměru z chudších sociálních vrstev, to ovšem neznamenovalo, že by se mezi nimi nenašli budoucí znamenití skladatelé. Mohu jmenovat F. Bendu, J. I. Linka, či F. X. Brixiho. Vynikající skladatel František Václav Habermann či Adam Michna z Otradovic vyšli zase z jezuitského prostředí. Z dalších řádů majících velký přínos pro hudební dění v Čechách mohu jmenovat cisterciáky, premonstráty či benediktýny.⁷⁴

Za nejtýpější a nejhojněji provozovanou formu latinské figurální hudby v českých zemích označím mši. Tato základní část katolické bohoslužby si u nás vydobyla přední postavení na poli chrámové hudby. Jejich potřeba byla tak velká, že některé kůry měly

⁶⁹ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 200.

⁷⁰ Václav Kleych (1678-1737) – český exulant a nakladatel

⁷¹ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 201.

⁷² Figurální hudba – tj. hudba s instrumentálním doprovodem

⁷³ BEK, Josef. *Československá vlastivěda: oddíl hudba*. Redaktor Mirko Očadlík, Robert Smetana. Praha: Horizont, 1971, 435 s., [12] barev. obr. příl., s. 92.

⁷⁴ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 162.

v jednom roce na repertoáru i několik desítek mší.⁷⁵ Dělo se tak hlavně z důvodu, že bylo dobovým zvykem uvádět pokud možno každou neděli nové dílo. Z toho důvodu se také necenila tolik originalita, ale více to, jestli vyhovuje skladba svému účelu.⁷⁶

Čeští skladatelé užívali při kompozicích této formy převážně homofonii nebo smíšený styl. „*Po roce 1700 trval na kontrapunktu ve mši důsledně z českých skladatelů jen J. D. Zelenka, zatímco domácí skladatelé dávali přednost smíšenému stylu, kde kontrapunkt vystupoval spíše jen jako ozdoba.*“⁷⁷

S katolickou bohoslužbou byly dále neodlučně spjaty litanie, ofertoria, žalmy a nešpory. Mohlo by zajímat, že nešpory a litanie byly typy provozované při odpoledních bohoslužbách. Litanie psal kupříkladu Česlav Vaňura, varhaník minoritského kláštera u sv. Jakuba v Praze, jehož byl příslušníkem.⁷⁸ Josef Ignác Brenntner, činný v první polovině 18. stol. v Praze komponoval různé typy chrámových skladeb. Čtyři z nich mu vyšly dokonce tiskem a to nás opravňuje domnívat se, že byl společně s V. G. Jacobem, od něhož máme dochované rovněž 4 tituly, toho času naším nejhranějším skladatelem církevní hudby. Jako příklad uvedu „*Offertoria sollemiora, op. 2*“ z tiskárny Jiřího Labauna. Stejný typ skladeb, ovšem původem z Moravy pochází od olomouckého varhaníka Karla Josefa Einwalda. Jeho deset ofertorií nazvaných „*Vocalis decalogus*“ vyšlo tiskem roku 1720 v Hradci Králové.⁷⁹

Dalšími významnými formami byla kantáta a oratorium. Naši nejstarší sbírkou kantát je *Cithara nova*, jenž napsal v roce 1707 prostějovský rodák Josef Leopold Václav Dukát, regenschori v premonstrátském klášteře v Želivi. Tento skladatel jen potvrzuje výše uvedené teze, o přínosu řádových duchovních a rovněž o pronikání italských prvků do naší hudby, což je v jeho sólových kantátách patrné. Vliv na něho měl bezesporu barokní italský skladatel Giov. Batt. Bassani (1657-1716), jehož kantáty pronikly až k nám a rozšířily se na Moravě, především v Brně, za Matyáše Františka Altmanna, který tam byl v letech 1682-1715 kantorem. Altmann měl četné styky s Itálií a je jen jedním z důkazů, že ani Morava nezůstala stranou světového hudebního ruchu a literatury, především církevní.

⁷⁵ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 196.

⁷⁶ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 262.

⁷⁷ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 197.

⁷⁸ BEK, Josef. *Československá vlastivěda: oddíl hudba*. Redaktor Mirko Očadlík, Robert Smetana. Praha: Horizont, 1971, 435 s., [12] barev. obr. příl., s. 97.

⁷⁹ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 74.

Mohu ještě podotknout, že kantátové skladby přežívaly hluboko do 18., mnohde i do 19. století a nacházíme je v četných hudebních sbírkách.⁸⁰

Oratorium poznaly Čechy prostřednictvím děl zakladatele této formy G. Carissimiho,⁸¹ již v šedesátých letech 17. století. Tento kompoziční druh, jenž nebyl součástí liturgického obřadu, jako jediný neustoupil z cesty opery, která zatlačovala všechny ostatní hudební produkce do pozadí. Ustupovat nemuselo hlavně z toho důvodu, že bylo prováděno především v postě a o velkých církevních svátcích, kdy se v divadle nehrálo.⁸²

Skládalo se z uzavřených recitativů a árií, popřípadě též duet, proto jsem ho už v této práci jednou přirovnal k operě. Postava vypravěče spojovala v oratoriu náboženské děje, recitativy, árie, sbory a instrumentální mezihry.

Několik oratorií se nám dochovalo z Kroměříže, kam se dostala nejspíše prostřednictvím olomouckých jezuitů. Nejhorlivějším podporovatelem italského oratoria mladšího typu byl na Moravě v dvacátých letech 18. století olomoucký biskup kardinál Wolfgang ze Schrrattenbachu. Většina oratorií, uvedených u nás pocházela od Italů A. Lottiho, L. Lea, N. Logroscina, D. Sarriho nebo od vídeňských autorů A. Caldary, J. J. Fuxe, N. Porpory a J. G. Reinhardta. Z domácích autorů komponovali v této době oratoria V. M. Gurecký, F. V. Míča, J. F. Slavíček a A. M. Taubner, ale jejich díla se bohužel nedochovala. Z několika velkých italských oratorií, složených J. D. Zelenkou v Drážďanech, byla snad některá provedena za skladatelova života u pražských jezuitů a křížovníků.⁸³ Nejstarší zpráva o oratoriu v českých zemích pochází z roku 1684, kdy bylo v Praze provedeno oratorium *Jephthe* od italského skladatele Vincenza Albriciho, který zde působil a zemřel. K velkému rozkvětu velikonočních oratorií (sepolker), došlo u nás počátkem 18. století. Psal je kupříkladu Václav Míča. Protože na ně měla na rozdíl od oper přístup široká vrstva obyvatelstva, pronikala mezi lidové posluchače a spoluvytvářela jejich hudebnost.⁸⁴

O instrumentální chrámové hudbě se toho dovídáme asi tolik, že byla v kostele povolena při určitých příležitostech jako náhrada za zpěv. Ovšem s jakou intenzitou byla

⁸⁰ BEK, Josef. *Československá vlastivěda: oddíl hudba*. Redaktor Mirko Očadlík, Robert Smetana. Praha: Horizont, 1971, 435 s., [12] barev. obr. příl., s. 97.

⁸¹ Giacomo Carissimi (1605 – 1674) – italský hudební skladatel

⁸² ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 202.

⁸³ Tamtéž, s. 202.

⁸⁴ BEK, Josef. *Československá vlastivěda: oddíl hudba*. Redaktor Mirko Očadlík, Robert Smetana. Praha: Horizont, 1971, 435 s., [12] barev. obr. příl., s. 101.

provozovaná po roce 1700, nemáme zatím dostatek materiálů.⁸⁵ Z našich skladatelů k tomuto účelu komponoval své sonáty například P. J. Vejvanovský.

Když mluvím o instrumentální hře, zmíním varhany, které měly v kostele zásadní úlohu. Jejich hlavním posláním bylo plnění funkce generálního basu, dále hraní meziher mezi jednotlivými částmi liturgie a předeher v úvodech vokálních skladeb. V případě, že se netroubily fanfáry, varhany hrály také samostatné slavnostní přede hry a do hry při bohoslužbách.⁸⁶ Styl varhanní hry lze v době baroka rozdělit na toccatový a imitační. V prvním z nich bylo běžné užívání rozložených akordů a rychlých pasáží spolu s častými běhy v pravé a levé ruce, v imitačních šlo o různé druhy volné imitační práce. Většina sólové varhanní hry byla improvizována. Mezi skladbami vzniklými pro tento nástroj ještě před začátkem raného klasicismu mohu uvést varhanní fugy B. M. Černohorského a J. Zacha.⁸⁷

Nyní se zmíním několika slovy o hudbě světské jako protikladu hudby církevní. Neřadím ji v této práci do zvláštní kapitoly, jelikož při porovnání s chrámovou hudbou měla u nás světská instrumentální hudba počátkem 18. století jen menší význam. Jak už bylo předesláno, provozovala se ve šlechtických palácích a rezidencích, výjimečněji i v kláštorech – jako tomu bylo např. v Oseku, odkud máme dochovaný inventář⁸⁸ z roku 1706. V něm nacházíme sonáty, balety, partity, ouvertury, serenády, menuety i symfonie z per autorů jako byl Fux⁸⁹, Biber⁹⁰, Caldara⁹¹ a další.⁹² Světská hudba byla hojně pěstována v druhé polovině 18. století v rajhradském klášteře na Moravě, což víme díky řadě významných děl dochovaných v tamním archivu. Kromě našich skladatelů mezi nimi nechybí ani italští či němečtí předchůdci klasiků.⁹³

Je však třeba připomenout, že v druhé polovině 18. století již neexistovala řada významných kapel provozujících světskou hudbu a fakt, že u nás nesídlil ani panovnický dvůr, se projevil neblaze na expanzi světské hudby ve větším měřítku. Jako příklad stačí

⁸⁵ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 199.

⁸⁶ Tamtéž, s. 199.

⁸⁷ Tamtéž, s. 199.

⁸⁸ Inventář – základní soupis všech jednotek archivního či muzejního fondu

⁸⁹ Johann Joseph Fux (1660-1741) – rakouský hudební skladatel

⁹⁰ Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) – česko-rakouský hudební skladatel německé národnosti

⁹¹ Antonio Caldara – (1670-1736) – italský hudební skladatel a violoncellista

⁹² NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 53.

⁹³ Tamtéž, s. 53.

uvést zánik věhlasných kapel z Kroměříže, Jaroměřic, Roudnice nad Labem, Holešova, Prahy a mnoha dalších. Převaha církevní hudby nad světskou byla v 18. století znatelná. Mimo snah českého lidu na venkově, k nimž nemáme prakticky žádné dobové notové záznamy, byla světská hudba pouze vedlejší produkcí institucí pěstujících především chrámovou hudbu. Tím si můžeme odůvodnit, jak málo instrumentálních skladeb se nám z tohoto období zachovalo. Jako jeden z nemnoha příkladů nám může posloužit instrumentální *Pastorela in G* od Josefa Ignáce Brenntnera, jednoho z nejvyhledávanějších a nejpopulárnějších domácích komponistů.⁹⁴ Neliturgické polyfonní skladby pro sólový zpěv s doprovodem klávesového nástroje napsal též mnich Mauritius Vogt (1669-1730). Sbíрку nazval *Vertumnus vanitatis in XXXI fugis delusus*. Dalším jeho dílem je *Conclave magie artis musicae (1719)* obsahující kromě skladeb i teoretické pojednání o varhanách. Jiným dílem, ve kterém se objevují cenné poznatky o tomto nástroji se nachází v díle *Clavis ad thesaurum magie artis musicae* Baltazara Janovky.⁹⁵ Toto jeho hudebně-teoretické dílo je ceněno jako významný pramen k poznání historie varhan u nás i za hranicemi. Vyšlo v Praze ve dvou vydáních roku 1705 a 1715.⁹⁶

Závěrem zmíním, že význam chrámové hudby spočíval v jejím vytrvalém působení na hudebnost obyvatelstva. Troufám si říci, že měla pro naše země zásadní vliv, neboť se u ní scházelo široké obyvatelstvo, zahrnující všechny sociální vrstvy. Vezmeme-li v potaz, že se na přelomu 17. a 18. století do kostela chodilo v průběhu roku kromě neděle ještě povinně během 42 nepracovních svátků, zjistíme, že průměrný člověk navštívil kostel nejméně devadesátkrát v roce, tedy asi každý čtvrtý den.⁹⁷

Zejména hudbě chrámové vděčíme za to, že české země zůstaly v pobělohorské době kulturním územím. Právě jejím prostřednictvím se u nás vyvíjel i raně klasický sloh. Vzhledem k tomu, že probíhal tento vývoj za účasti širokých vrstev obyvatelstva, byl tím celý proces zdokonalení nově přicházejícího slohu uspíšen.⁹⁸

⁹⁴ Jan Josef Ignác Brenntner (1689-1742) – český hudební skladatel

⁹⁵ Baltazar Janovka (asi 1660-1715) – český varhaník a hudební teoretik

⁹⁶ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 211.

⁹⁷ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 166.

⁹⁸ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 215.

2.2.3 Významné osobnosti českého hudebního baroka

Ačkoli budu v této kapitole věnovat pozornost zvláště osobnostem století osmnáctého, dovolím si na úvod zmínit několik významných skladatelů předcházející epochy, díky kterým byl vytvořen základ další generaci tvořící již přechod k vrcholnému českému baroku. Dosud jsem neuvedl jména několika významných zjevů, kteří byli podle mnoha zdrojů pro století sedmnácté významní. Byli jimi například Jan Sixt z Lerchenfelsu, Adam Václav Michna z Otradovic, Pavel Josef Vejvanovský, Heinrich Ignaz Franz Biber, Václav Karel Holan-Rovenský a další.

Jan Sixt z Lerchenfelsu je první významný představitel doby pobělohorské. V jeho raně barokním sborníku vydaném v Litoměřicích roku 1626 nalezneme například skladbu „*Magnificat*“ pro soprán, smíšený sbor a orchestr složený z viol a pozounů. Je zřejmě nejstarším dokladem církevní tvorby s instrumentálním doprovodem u nás.⁹⁹ Sixt působil dříve rovněž v kapele Rudolfa II, díky čemuž vychází ve své tvorbě ze starší vrcholně renesanční tradice. Slohovým základem ve skladbách *Te Deum*, *Sanctus* a *Miserere* uveřejněných společně s *Magnificat* je vokální polyfonie.¹⁰⁰ Mimo jiné Sixt působil také ve Staré Boleslavi, později na Vyšehradě a u sv. Víta byl kanovníkem.¹⁰¹

Adam Václav Michna z Otradovic je jedním z mistrů českého raného baroka. Narodil se asi roku 1600 v Jindřichově Hradci, kde působil celý život. Michna je autorem dvou sbírek písní *Česká mariánská muzika* z roku 1647 a *Svatoroční muzika* vydaná 1661.¹⁰² Právě první z nich je uváděna jako nejstarší doklad výskytu prvního tištěného generálního basu v české hudbě.¹⁰³ Na tyto sbírky navazuje další soubor duchovních skladeb s názvem *Loutna Česká* a sbírka *Sacre et Litaniae* z roku 1654.¹⁰⁴ Michnův význam spočívá v tom, že se dochovala velká spousta jeho děl, díky čemuž si o jeho přínosu můžeme utvořit spolehlivý obraz. Z dalších děl uvedu jednu ze sedmi Michnových mší *Missa Sancti Venceslai* pro 6 sólových hlasů, šestihlasý sbor, dvoje housle, čtyři violy, dvě clariny a generálbas. Tato skladba se pyšní kontrapunktickou propracovaností, bohatou zpěvností a

⁹⁹ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 28.

¹⁰⁰ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 18.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 18.

¹⁰² ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002, 409 s. ISBN 80-722-0126-3, s. 211.

¹⁰³ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 182.

¹⁰⁴ ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002, 409 s. ISBN 80-722-0126-3, s. 211.

stavebnou jistotou.¹⁰⁵ Podle prof. Jaroslava Smolky, autora knihy *Hudba českého baroka*, je tato skladba nejvyspělejší ze všech, jež od Adama Michny známe. Michna užívá ještě renesanční polyfonní techniku, ale stejně jako řada dalších autorů našich prvních barokních skladeb přejímal rovněž i nové slohové zásady, které se prosadily v Itálii a sousedním Rakousku.¹⁰⁶ V jeho dílech se snoubí novodobé vyjadřovací prostředky s tradicí lidového zpěvu. Některé jeho písně zlidověly díky přehledné formě a chytlavé melodii. Tak například vánoční píseň *Chťic, aby spal z České mariánské muziky*, je zpívána a hrána dodnes. Vzhledem k málo početné skladatelské generaci raného baroka je významným článkem v dějinách naší hudby.

Byl jediným z českých barokních skladatelů, kterému většina skladeb vyšla tiskem. Pravděpodobně tomu tak bylo díky jeho stykům s jezuiti, protože všechny tisky skladeb z let 1647-1661 pocházejí z jezuitské Akademické tiskárny, jež se nacházela v pražském Klementinu.¹⁰⁷ Jinak tomu bylo u dalšího barokního skladatele **Pavla Josefa Vejvanovského**. Ačkoli je dílo tohoto skladatele z větší části dochováno, na rozdíl od Michny své skladby tisknout nenechal. Příklad Vejvanovského mluví za většinu jeho současníků, protože v našich pramenech z doby baroka zcela převažují rukopisy.¹⁰⁸ Vejvanovský se narodil r. 1640, pravděpodobně v Hukvaldech, nebo v Hlučíně. Studoval v Opavě u jezuitů, kde začal komponovat. Většinu života však strávil v Kroměříži, kam přišel v prosinci roku 1669. Proslavil se jako kapelník Karla Lichtensteina-Kastelkorna a kromě toho ještě vedl kůr v chrámu sv. Mořice. Dílo Vejvanovského se dochovalo výhradně v kroměřížském arcibiskupském hudebním archivu. Mezi jeho duchovní skladby patří mše, ofertoria, nešpory, litanie, Te Deum a čtyři requiem, komponované pro potřeby chrámu sv. Mořice. Je ovšem známa i spousta světských skladeb, které vznikaly pro zámeckou kapelu, v níž působil.¹⁰⁹ Právě v nich se objevují obtížné trumpetové (klarínové) party dokazující vyspělost Vejvanovského jako hráče na tento nástroj. Jako příklad uvedu skladby *Sonata venatoria* a *Sonata b mollis* pro klarinu s doprovodem orchestru, která si získala světovou proslulost. Díky jeho schopnosti ke kompozici velkých instrumentálních děl, ve kterých dal často vyniknout vedoucímu melodickému hlasu, zejména klarině, je

¹⁰⁵ ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002, 409 s. ISBN 80-722-0126-3, s. 212.

¹⁰⁶ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 16.

¹⁰⁷ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 210.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 210.

¹⁰⁹ ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002, 409 s. ISBN 80-722-0126-3, s. 212.

prvním českým barokním skladatelem ryze instrumentální hudby nezávislé na hudbě vokální.¹¹⁰ *Nejdůležitější přínos Pavla Josefa Vejvanovského spočívá v tom, že byl prvním významným českým orchestrálním skladatelem.*¹¹¹ Vytvářel melodie, jež v souvislosti s pravidelným pohybem tanců v suitových i jiných skladbách směřovaly k periodicitě.¹¹²

Umělcem, jehož poslední léta života spadají již do století osmnáctého, byl **Heinrich Ignaz Franz Biber**. Také o něm můžeme hovořit ve spojitosti s kapelou olomouckého biskupa K. Lichtensteina-Kastelkorna. Působil v ní totiž v letech 1668-1670 jako houslista a dirigent, dokud nebyl zastoupen P. J. Vejvanovským. Biber, později působil ještě v arcibiskupské kapele v Salcburku, kde strávil největší část života. Navzdory tomu, že byl národností německé, zapsal se do hudebního života u nás značnou měrou. V poslední třetině 17. století byl velmi oblíbeným autorem. Velkou část své tvorby věnoval houslovým sonátám, díky čemuž do nich přinesl i nové prvky.¹¹³ Jmenuji zde alespoň cyklus *15 Rosenkranz-Sonaten* překládáno jako *Růžencové Sonáty* pro housle a basso continuo. Z komorní tvorby pak soubor sonát *Fidicinium sacro-profanum*. Skládal i sonáty pro sólové housle bez doprovodu.¹¹⁴ Bieber využíval pizzicata či akordické hry a tónomalby, díky čemuž se odlišil a stal se proslulým. Významným byl pro své církevní skladby jakou je například *Missa Salisburgensis*, zvukově typická pro rakouské a jihoněmecké baroko.¹¹⁵ Z orchestrální tvorby jistě stojí za poslechnutí *Serenáda C dur*.

Na přelomu 17. a 18. století měl svůj přínos do hudebního života u nás vysehradský varhaník **Václav Karel Holan-Rovenský** (1644 - 1718). Byl jedním z nejvýznamnějších Michnových následovníků, přičemž víme, že stejně jako A. Michna nebo P. J. Vejvanovský získal všeobecné i hudební vzdělání u jezuitů. Předzvěsti tonální proměny, charakteristické pro sledované období, můžeme pozorovat již v jeho „variacích“ pro housle u písně *Zpívejte, anjelové* nebo v kancionálu *Capella Regia Musicalis – Kaple královská zpěvní a muzikální*.¹¹⁶ Zmíněný proces, v němž se vytvářela nová melodika, se však plně

¹¹⁰ BEK, Josef. *Československá vlastivěda: oddíl hudba*. Redaktor Mirko Očadlík, Robert Smetana. Praha: Horizont, 1971, 435 s., [12] barev. obr. příl., s. 91.

¹¹¹ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 29.

¹¹² SMOLKA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka: příběh života a tvorby českého skladatele vrcholného baroka*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění v Praze, 2006, 338 s. ISBN 80-733-1075-9, s. 275.

¹¹³ SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Vyd. 1. Brno: Togga, 2001, 657 s. ISBN 80-902-9120-1, s. 218.

¹¹⁴ SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Vyd. 1. Brno: Togga, 2001, 657 s. ISBN 80-902-9120-1, s. 237.

¹¹⁵ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002, 409 s. ISBN 80-722-0126-3, s. 215.

¹¹⁶ BEK, Josef. *Československá vlastivěda: oddíl hudba*. Redaktor Mirko Očadlík, Robert Smetana. Praha: Horizont, 1971, 435 s., [12] barev. obr. příl., s. 94.

projevil až v první polovině 18. století.¹¹⁷ Holanův kancionál obsahuje kromě duchovních písní též pěvecky náročnější české strofické písně pro jeden a více hlasů s nástrojovým doprovodem a ritornely.¹¹⁸ Kancionál je ceněn pro svou jazykovou stránku. „Nejvýznamnějším dokladem o používání českého jazyka ve figurální hudbě je Holanův kancionál, který obsahuje mnoho českých vložek ve formě ritornelových písní pro sólové hlasy s doprovodem nástrojů.“¹¹⁹ V díle se objevuje jednohlas, ale i jednoduchý vícehlas harmonizovaný lidově, v terciovém vedení hlasů.¹²⁰ Dílo čítá více než 400 duchovních písní s generálbasovým i jiným instrumentálním doprovodem. Rovenského *Capella Regia Musicalis* obsahuje písňové skladby, které jsou nejtypičtějším příkladem barokní homofonie u nás.¹²¹ Navzdory tomu není prvním dílem s homofonní fakturou na českém území. Toto prvenství patří katolickému kancionálku Jana Petra Svošovského z Lorbenthalu vydaném 1624 v Litoměřicích.¹²² Také Michnova Česká mariánská muzika vydaná v Praze r. 1647 má homofonní fakturu. Zmíním zde, že na přelomu 17. a 18. století byla Praha městem s dobrou úrovní notového tisku. Dokládá to jak výtisk Michnovy *Mariánské muziky* z Akademické tiskárny, tak právě i výtisk Rovenského skladby *Capella Regia Musicalis*, jež dal vytisknout v Praze roku 1693 tiskař Jiří Labaun, jako svůj první nototisk.¹²³ Tento muž se později zasloužil o pohotové vydání Černohorského¹²⁴ vynikajícího zhudebnění nově zavedeného křesťanského pozdravu *Laudetur Jesus Christus* a přispěl tak k jeho rozšíření i za hranice.¹²⁵

Jedním z významných skladatelů, o jehož národnosti nemáme definitivní jistotu, avšak je považován za skladatele českého byl **Mikuláš František Xaver Vencelius** (1643-1722). Působil jako ředitel kůru ve chrámu sv. Víta, jednom z hlavních středisek chrámové hudby

¹¹⁷ BEK, Josef. *Československá vlastivěda: oddíl hudba*. Redaktor Mirko Očadlík, Robert Smetana. Praha: Horizont, 1971, 435 s., [12] barev. obr. příl., s. 97.

¹¹⁸ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 200.

¹¹⁹ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 199.

¹²⁰ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 60.

¹²¹ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 187.

¹²² SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 17.

¹²³ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 211.

¹²⁴ Bohuslav Matěj Černohorský (1684-1742) – český hudební skladatel a varhaník

¹²⁵ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 209.

u nás. Je autorem souboru chrámových skladeb *Flores verni* vydaných tiskem v Praze roku 1699. U Vencelia je ve srovnání s tvorbou Vejvanovského a Michny zvýšený podíl polyfonních úseků, avšak počtem hlasů úspornější orchestrální a pěvecký aparát. Dále jeho skladebná technika disponuje samostatnějšími sólovými větami a mizí u něj rozdíl mezi polyfonií a homofonií, který je dobře patrný ještě u skladatelů benátské školy, jakým byl například Antonio Draghi, jehož operní tvorba k nám pronikala z Vídně.

Jeden z dalších významných skladatelů, představujících předchůdce hudebního klasicismu, byl **František Václav Míča**. Zmínil jsem se o něm již jako o kapelníkovi a skladateli ve službách hraběte Jana Adama z Questenberku na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou. Míča se narodil r. 1694 v Třebíči, jako syn kantora a varhaníka Mikuláše Míči. Odtud se ale brzy poté jeho rodina odstěhovala do Jaroměřic. Když tam hrabě roku 1722 zakládal kapelu, zvolil si Míču jako jejího kapelníka. Tato funkce zahrnovala organizační a administrativní činnost spojenou s hudebním děním v Jaroměřicích, což znamenalo, že byl Míča pověřen komponováním vlastních skladeb, řízením operních a oratorních představení a v případě potřeby měl tu povinnost uplatňovat se sám jako tenorista. Tohoto nelehkého úkolu se zhostil dobře, díky čemuž se těšil velké hraběcí přízni a domohl se tak i značného majetku.¹²⁶ O Františku Václavu Míčovi se nejčastěji hovoří ve spojitosti s operou *L'origine di Jaromeriz in Moravia* z roku 1730. Jedná se o první operu českého skladatele zkomponovanou a provedenou na našem území. Skladatel ji psal na původní italský text, ale v kapitole Barokní opera v Čechách jsem se již zmínil o tom, že byla uvedena i v překladu českém. Na jaroměřickém zámku se však nehrála jen opera. Vedle ní tu byly rovněž příležitostné skladby, přesněji kantáty, komponované například k oslavám. Pro ně byla přirozeně nezbytná slavnostní nálada, ať už jakkoli stírala jejich uměleckou stránku. Z dochovaných kantát známe čtyři. *Belezza e Decoro* z roku 1729 byla složena k oslavě jmenin hraběnky Antonie z Questenberku. Významná je tím, že oproti barokní monotematicnosti již směřuje svým obsahem ke klasicistnímu hudebnímu stylu.¹²⁷ V gratulační kantátě *Nel Giorno Natalizio* z r. 1732 se zase objevuje náznak budoucí sonátové formy a to opakováním úvodního dílu. Z podobných skladeb byla i Míčova *Kantáta o sedmi planetách a Spor čtyř živlů* na libreto kaplana Jakuba Želivského, provedena r. 1734 na Štědrý den ke jmeninám hraběte. Její druhá část vyšla nově roku

¹²⁶ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 83.

¹²⁷ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 85.

1960 v Praze pod názvem *Čtyři živlové* a skládá se z instrumentální přede hry, recitativů, dvou sborových čísel a árií čtyř živlů. Čtvrtým a vrcholným dílem této Míčovy tvorby je dvouaktová *Operosa Terni Colossi Moles* z roku 1735, jež je posledním Míčovým dochovaným dílem vůbec. Oproti předešlým kantátám je psána na latinský text, zde též Jakubem Želivským. Tato skladba nebyla na rozdíl od většiny ostatních podrobena přísné kritice Vladimíra Helferta.¹²⁸ V knize *Hudební barok na českých zámcích* se k ní vyjadřuje veskrze pozitivně.¹²⁹

Z další Míčovy tvorby to byla sepolkra, rozsahem kratší jednodílné skladby komponované na vybrané textové pasáže z pašijí. Ta byla dvojího typu. Buď alegorická, v případě kterých vystupovaly i alegorické postavy, či dramatická, zachycující prostřednictvím postav konkrétní novozákonní scény. Sepolkra se provozovala vždy na Velký pátek a to pro veškerý lid. Míča se věnoval jejich kompozici především v druhé polovině 20. let 18. století a najdeme u něj sepolkra obojího typu.¹³⁰ Jako příklad uvedu dílo *Abgesungene Betrachtungen*, což je původní název Míčova sepolkra, které bylo nově vydáno jako *Zpívaná rozjímání* v Brně roku 2004. Z dalších sepolker, jež vzešla z Míčova pera, se dochovala pouze tištěná libreta. Roku 1728 bylo v Jaroměřicích provedeno dílo *Krátké rozjímání hořkého umučení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*. Autorem textové předlohy byl jaroměřický děkan Antonín Dubravius. Rok na to zkomponoval Míča ještě sepolkro *Obviněná nevinnost* na původní německý text. Ačkoli slova dnešní kritiky hovoří jasně o některých nedokonalostech hudebního ztvárnění těchto skladeb, Míčovy snahy o zavedení oratoria do českého prostředí nebyly bezvysledné. V druhé polovině 18. století totiž na Míču mohli navázat venkovští kantoři jako například T. N. Koutník či J. I. Linek.¹³¹

¹²⁸ Vladimír Helfert (1886-1945) – významný český muzikolog, pedagog, organizátor a dirigent

¹²⁹ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 86.

¹³⁰ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 84.

¹³¹ Tamtéž, s. 84.

2.2.4 Praxe českého hudebního klasicismu

Předchozí kapitola představila výčet nejdůležitějších osobností sledovaného období z hlediska jejich konkrétního přínosu naší hudební kultuře. Nyní cítím vhodnou chvíli k tomu podívat se blíže na proces krystalizace českého hudebního klasicismu. Doba, jež mě v této kapitole bude zajímat, je také označována dobou osvícenství a absolutismu a na časové přímce ji můžeme vymezit lety 1740-1810, což podle periodizace, ze které vycházím, odpovídá právě době našeho vrcholného baroka a nastupujícího klasicismu. Tato kapitola utvoří opět určitý profil nově vznikajícího slohu a obeznámí čtenáře s komplexem prvků, které v sobě zahrnuje.

V počátcích vývoje klasicistního slohu u nás se stejně tak jako ve století sedmnáctém umělci nechávali zásadně ovlivnit některými novými tendencemi pronikajícími do naší hudby z vnějšku. Není ale pravda, že by těmito tendencím zcela podlehli a nijak se nepodíleli na obohacení nově vznikajícího slohu. Skutečnost, že neměl hudební život českých zemí takový potenciál, aby se stal pro Evropu ikonou v procesu vývoje nového slohu a nedošlo u nás okamžitě k jeho plnému rozvoji, nijak nesnižuje tvůrčí přínos skladatelů, kteří z českých zemí pocházeli a svoje uplatnění našli v cizině. Spouštěcím mechanismem pro změnu hudebního myšlení u nás bylo především pronikání italské duchovní a operní tvorby společně se skupinou skladatelů neapolského okruhu.¹³² Neapolský styl užívaný těmito skladateli má tedy přímou souvislost s utvářením raného klasicismu od 30. let 18. století.¹³³ Přesto, že nastupující sloh a jeho principy působil intenzivně na charakter naší hudby, jeho proměna neproběhla náhle. Ve formování českého hudebního klasicismu je nutné spatřovat dlouhodobější proces už z toho důvodu, že při něm docházelo k syntéze širokého komplexu prvků lišících se etnickým původem, strukturou i stářím.¹³⁴ Pronikání těchto nových stylových prvků bylo nerovnoměrné a často se neobešlo bez přítomnosti starších kompozičních principů nejen ve tvorbě jednoho skladatele, ale často i v rámci jediné skladby.¹³⁵

¹³² ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 249.

¹³³ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 15.

¹³⁴ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 249.

¹³⁵ Tamtéž, s. 249

Tak například barokní polyfonie, pěstovaná v chrámové a vokálně instrumentální varhanní hudbě byla v tvorbě našich skladatelů stále pevně zakořeněna. V hudbě instrumentální se prosadil tzv. galantní sloh¹³⁶, kterého se užívalo v sonátách, koncertantních a orchestrálních skladbách. Slohu neapolského bylo u nás zase hojně užíváno v operách, oratoriích a postupně i v jiné chrámové vokálně instrumentální tvorbě.¹³⁷ Nakolik byla hudba první třetiny 18. století rozmanitá, dříve nebo později se její vývoj musel jako v každé epoše dějin hudby oprostit od starších slohových tendencí. V našem případě se tak stalo ve chvíli, kdy začala být vytlačována polyfonie a stále více docházelo k proměně slohové tváře nově vznikající hudby.

Tento proces byl velmi složitý a podněcovaly ho i jiní činitelé jako například stále větší společenská potřeba instrumentální hudby a zřetelný sklon k potlačování a snižování významu hudby při katolických bohoslužbách s výjimkou slavnostních mší.¹³⁸ Dalším faktorem hrajícím roli ve slohovém předělu byla změna středoevropského instrumentáře. Již jsem zmínil, že po roce 1700 došlo k zavedení lesních rohů, později i klarinetů, zatímco řada starších nástrojů, jako byly zobcové flétny, staré typy viol a další nástroje se z hudební a zejména orchestrální praxe vytrácela.¹³⁹

V raně klasicistní hudbě se do středu pozornosti dostala melodie. Začala být nápadnější svojí symetričností na rozdíl od raného baroka, kde měla ještě méně přehlednou strukturu. V raných stádiích nastupujícího slohu byla důsledně dodržována osmitaktová perioda. Stereotypnost, kterou tento pravidelný kompoziční postup přinášel, byla postupným zráním slohu překonávána. „*Pro hudbu českých zemí je charakteristické, že tendence k symetrické výstavbě melodických period se v ní objevovala velice záhy, již od dvacátých let, dříve než začal vlastní proces zrání nového slohu.*“¹⁴⁰ Náznaky periodičnosti se objevovaly nejen v instrumentální hudbě, jako tomu bylo například u P. J. Vejvanovského, ale i v hudbě vokální, což bychom mohli zase demonstrovat na skladbách Šimona Brixiho.

Periodicita se však jako převládající princip rozšířila až koncem šedesátých let 18. století.

¹³⁶ Galantní sloh – sloh v období přechodu od baroka ke klasicismu

¹³⁷ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 16.

¹³⁸ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 16.

¹³⁹ Tamtéž, s. 16.

¹⁴⁰ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 252.

K melodice bych rád dodal, že se u nás hojně využívalo rozložených akordů, doplněných melodickými tóny, stejně tak časté byly i stupnicové chody. Rozestup mezi tóny nejčastěji tvořily sekundy a tercie, z větších intervalů jen oktáva, čistá kvarta a velká sexta, z důvodu jednodušší intonace.¹⁴¹

„Kolem roku 1780 byl slohový přelom dovršen ve všech druzích komponované hudby a styl hudebního klasicismu u nás zcela převládl. Proměnou slohu nebyly ovšem dotčeny ty sféry hudby, jež i v minulosti jevíly tendenci k setrvalému uchovávaní starších vrstev tvorby.¹⁴² Tím má Zdeňka Pilková, autorka kapitoly *Doba osvícenského absolutismu* v knize *Hudba v českých dějinách* na mysli duchovní píseň v národním jazyce, liturgický chorál a z části i lidovou píseň. Avšak ani tato oblast hudby nezůstala nedotčena vlivem nového myšlení. Narážím na vznikající estetickou funkci hudby, která se začala uplatňovat ve druhé polovině 18. století i v duchovní hudbě ve spojitosti s liturgickým obřadem.¹⁴³ Do té doby splňovala hudba duchovní pouze funkci liturgickou, monumentalizující a obřadní. Jinak tomu bylo v případě hudby světské, která v období 18. věku splňovala zejména funkci dekorativní, reprezentační a zábavní.

S postupným zráním klasicistního slohu spatřujeme ještě další novinku. Jednou z tendencí, jež jsem dosud nezmínil, bylo směřování k individualizaci hudebního projevu. Znamenalo to, že se skladatelé začali od obecnější „typové“ tvorby raného klasicismu, která se přidržovala zavedených melodických obrátů, rytmických modelů či harmonických i tektonických postupů uchylovat k osobitějším kompozičním postupům. Nicméně se ještě nejednalo o takové výkyvy jako například v romantismu. Individualizace zde neznamenal ještě ryze subjektivní výchylku zcela překračující dobový kompoziční trend.¹⁴⁴ Průměrní autoři, kteří neodešli do ciziny, se drželi spíše tvorby typové, která žila svým životem i na vrcholu klasicismu. V jejich skladbách byla proto nejvíce slyšet obecně užívaná dobová hudební řeč. U některých našich domácích skladatelů sice docházelo z části k individualizovanému projevu, avšak ne ve všech složkách hudební řeči. Obvykle se osobitost projevila v oblasti rytmu, metru nebo melodice. Častěji tedy nacházíme osobitější projev u skladatelů českého původu, kteří odešli mimo české území, jako tomu bylo

¹⁴¹ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 253.

¹⁴² ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 252.

¹⁴³ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 250.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 250.

například u Jana Ladislava Dusíka, Jana Václava Stamice či Jiřího Antonína Bendy, o kterých bude ještě pojednáno.

Mezi dalšími znaky hudebního klasicismu byla vzájemná blízkost různých sfér hudby a vztah k tvorbě lidových vrstev.¹⁴⁵ Na mysli mám vysoký stupeň splývání jednotlivých hudebních oblastí, přímo charakteristický pro naše země a ovlivňování naší hudební kultury za pomoci spontánní lidové hudební tvořivosti. Zde je řeč o lidové taneční hudbě Čech a západní oblasti Moravy, která odpovídala melodickým i tektonickým principům hudby klasicismu a její prvky do klasicistních kompozic pronikaly velmi intenzivně a splývaly s ní.¹⁴⁶ Blízkost či prolínání různých sfér hudby nastala v okamžiku, kdy začalo docházet k přenášení motivů z jedné kompoziční oblasti do druhé. Tak začalo být běžné, že se například lidová píseň stala tématem instrumentální skladby, do hudby duchovní pronikla operní árie a v hospodě mohla zaznít v šumařské podobě část symfonie.¹⁴⁷

V neposlední řadě zmíním, že se postupně vlivem společenských změn umělecké osobnosti začaly vymaňovat ze služebnického postavení směrem ke svému existenčnímu osamostatnění, což jistě nahrávalo mnohem svobodnějšímu hudebnímu vyjadřování.

Zatímco v oblasti duchovní hudby přežívaly tradiční vokální a vokálně-instrumentální formy předcházejících staletí, v období klasicismu se běžně přesouvalo těžiště stylového vývoje do sféry hudby instrumentální. Především v ní krystalizovaly nové stylové principy klasicistního slohu, jako jsou symetrická výstavba hudebních ploch z dvoutaktí až k osmitaktovým periodám, proniknutí principu kontrastu dovnitř hudebních vět, dominance homofonní faktury s vedoucím vrchním hlasem, nebo výrazné zjednodušení harmonie, mnohdy až na základní harmonické funkce. Všechny tyto prvky můžeme spatřovat již u našich emigrantů, avšak u nás k nim skutečně výrazněji dochází až koncem 18. století. To samé platí i o nových hudebních formách. V nástrojové hudbě to byla hlavně sonátová forma a rondo, a sonátový cyklus v podobě symfonie, smyčcového kvartetu či nástrojové sonáty. Jak už jsem zmínil, český hudební klasicismus se vyvíjel na naší domácí půdě, avšak výrazněji se podepsal svým působením v zahraničí prostřednictvím našich nejschopnějších skladatelů. Právě těm je věnována další kapitola.

¹⁴⁵ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 251.

¹⁴⁶ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 251.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 251.

3 ČESKÁ HUDEBNÍ EMIGRACE

3.1 Počátky české hudební emigrace

Po roce 1730 nastupuje třetí a poslední období baroka. Protože se starší doba nevzdala svých tendencí, má následující epocha mírně nesourodý charakter. Na generaci současníků navazovala postupně generace nová a ponenáhlu se začal objevovat nový duch v myšlení i ve výrazových prostředcích.¹⁴⁸ V období, o kterém mluvím, se setkáváme s mnoha nevyjasněnými místy naší minulosti a dlouhou dobu bylo velmi obtížné získat informace o našich skladatelích emigrantech, neboť jejich četné skladby představující prakticky jediné hodnověrné vodítko, zůstaly buď v cizině, nebo se ztratily. Pokud mám promluvit o hudební emigraci, na úvod celé velké kapitoly předešlu, že mě budou zajímat již výhradně osobnosti století osmnáctého. Je sice pravdou, že česká hudební emigrace je jev, který byl běžný už dříve a pojednat o ní by bylo jistě pro celistvost práce rozšiřujícím a upřesňujícím elementem, ovšem při výčtu všech emigrantů v našich dějinách by práce nabyla příliš stereotypního tvaru a postrádala by jistou gradaci, jež chci naopak touto kapitolou podpořit.

Interpretační základna dosáhla u nás během 18. století tak velkého rozmachu, že nebylo možné, aby všichni hudebníci našli uplatnění doma. Řada z nich proto emigrovala. To platilo nejen pro osobnosti vysokých kvalit, které se prosadily ve vedoucích pozicích šlechtických i panovnických kapel, ale i pro spoustu hudebníků průměrného ražení. Těch se nejvíce uchytilo ve Vídni, což však nebyla v rámci tehdejšího geografického a politického uspořádání emigrace v pravém slova smyslu. Druhou skupinu tvořili čeští muzikanti působící v mnoha evropských zemích, jak je viditelné ve výčtu následujících kapitol.

V průběhu 18. století u nás docházelo k emigraci výrazných skladatelských osobností. Dozajista to nebylo jen z důvodu ustoupení hudby ve šlechtickém prostředí, o kterém jsem se zmínil v kapitole o církevní hudbě. Šlo mnohdy o mnohem více. Jednak k emigraci mohlo dojít z neutěšené sociální situace toho či onoho člověka, ale také jak se později přesvědčíme z touhy po uznání a prestiži.

¹⁴⁸ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 109.

3.2 Hlavní emigrační proudy v polovině 18. století

3.2.1 Čeští emigranti v Německu

Jan Dismas Zelenka, jeden z nejvýznamnějších českých skladatelů vrcholného baroka se narodil v Louňovicích pod Bláníkem roku 1679. Můžeme předpokládat, že první hudební vzdělání získal od svého otce Jiřího Zelenky, tamního kantora a varhaníka. Protože nemáme bližší zprávy o prvních třiceti letech jeho života, nezbyvá než některé skutečnosti odvozovat z nepřímých pramenů. Informace se mnohdy různí, avšak shodují se alespoň v té věci, že Zelenka zřejmě studoval na jezuitském gymnáziu v Praze. Podle historicky doloženého údaje hrál ve stejném městě roku 1709 na kontrabas v kapele hraběte Hartiga.¹⁴⁹ Z téhož roku je dochovaná i jeho devítivětá kantáta *Hudba k svatému hrobu Immisit Dominus pestilentiam*. O rok později je skladatel vyslán jezuitou do Drážďan, kde se ocitá ve dvorní kapele saského krále, v níž působili i další instrumentalisté z Čech.¹⁵⁰ Do let prvního Zelenkova pobytu v Drážďanech spadá vznik dvou mší. *Missa Sanctae Caeciliae* a *Missa Judica me et dicerne*. Léta 1716-1718, která strávil skladatel ve Vídni jako člen doprovodu korunního prince Augusta II. využil k důkladnému studiu u J. J. Fuxe. Současně u něho pořídil i mnoho opisů skladeb pro potřeby drážďanského katolického kůru. Zřejmě byl Zelenka plně vytižen, protože v tomto dvouletém období vzniklo z chrámových skladeb pouze jedno větší dílo a to *Litanie Lauretanae*.¹⁵¹ Z děl orchestrálních vzniklých ve sledovaném dvouletí mohu jmenovat alespoň dvě *Capriccia pro orchestr* (D dur a A dur). Ať už byla autorova tvorba ve zmiňované době více či méně bohatá, vídeňské školení a s ním i nově nabrané zkušenosti měly pro našeho skladatele zásadní význam. V nejkomplicovanější formě vrcholného baroka, kterou představuje fuga, se Zelenka utvrdil v kontrapunktu a naučil se všemu, co nabízela současná kompoziční technika.¹⁵² Předpokládá se, že tou dobou navštívil také Benátky a poznal hudbu Antonia

¹⁴⁹ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 176.

¹⁵⁰ BEK, Josef. *Československá vlastivěda: oddíl hudba*. Redaktor Mirko Očadlík, Robert Smetana. Praha: Horizont, 1971, 435 s., [12] barev. obr. příl., s. 102.

¹⁵¹ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 177.

¹⁵² SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 36.

Lottiho, avšak pro tuto hypotézu neexistují přímé důkazy.¹⁵³ Pravděpodobné ovšem je, že se setkali v Drážďanech, kde působil Lotti jako operní dirigent. Tam se také Zelenka roku 1719 vrátil a jeho osobnost se mohla dále formovat za přítomnosti tzv. benátského instrumentálního slohu, jež právě vrcholil v dílech Corelliho, Vivaldiho a dalších autorů. Kromě hraní ve dvorní kapele se začal velkou měrou podílet na organizování chrámové hudby. Projevilo se to i v jeho skladatelské tvorbě. Mohu uvést například 27 skladeb souboru *Responsoria pro Hebdomada sancta* či první Zelenkovu smuteční mši *Requiem c moll* pro sóla, sbor a orchestr. Z mešních kompozic těchto let do autorovy tvorby patří dále *Missa Sancti Spiritus*. Zelenkovo působení v Drážďanech bylo na několik měsíců přerušeno roku 1723, kdy odjel do Prahy z důvodu participace na oslavách korunovace Karla VI. českým králem. Nejen, že se přičinil tím, že hrál part kontrabasu ve Fuxově opeře *Costanza e Fortezza*, ale na slavnostech zazněla také jeho hra *Sub olea pacis et palma virtutis*, neboli *Melodrama o sv. Václavovi*. Jedná se o světskou skladbu na latinský text a je prvním Zelenkovým zachovaným dramatickým dílem.¹⁵⁴ Po návratu do Drážďan nastalo nejproduktivnější období skladatelova života, kdy v průběhu deseti let napsal téměř polovinu z celkového počtu svých skladeb. Převládají v nich díla chrámová, přičemž nejvíce zastoupenou formou jsou mše a žalmy. Jedním takovým byl žalm číslo 129 s podtitulem *De profundis*, který napsal Zelenka v únoru 1724, kdy zemřel v Louňovicích jeho otec. Toho času získával postupně Zelenka u dvora stále významnější postavení a dokonce si mohl dělat naděje na místo prvního kapelníka, kdyby ho ovšem roku 1731 nepředběhl významný skladatel J. A. Hasse. Zelenka se zřejmě spokojil se zvýšeným služným a skutečností, že jeho pozice není nadále nijak ohrožena, protože ve výsledku plnil pracovní povinnosti i za Hasseho, který žil několik let mimo Drážďany. Uznání se dočkal v říjnu 1735 společně se jmenováním do funkce dvorního skladatele pro katolickou chrámovou hudbu.¹⁵⁵ Nebyl to post, jenž by znamenal zásadní změnu v Zelenkově životě, je však pravděpodobné, že byl od té chvíle zbaven povinnosti hrát v kapele na kontrabas. Konec našeho velikána není jen plný věhlasu, jak bychom si možná přáli. Tlak vyvíjený na jeho tvorbu prostřednictvím slohových změn, jmenovitě pak nástup stylu neapolského, Zelenkovu hudbu nutil k ústupu do kostela. Při ostatních příležitostech tak mohla zaznívat

¹⁵³ Tamtéž, s. 36.

¹⁵⁴ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 48.

¹⁵⁵ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 37.

nenáročná a smyslově přístupnější hudba, jakou přinesl z Neapole Hasse.¹⁵⁶ Ta se dotkla ale v jistém směru i Zelenkova smýšlení, neboť menší částí své tvorby dokázal, že ovládá i efektní prvky italského vokálního slohu. Jako příklad mohu uvést skladbu světského rázu s názvem *Serenata*, pro sóla, smíšený sbor a orchestr z roku 1736 vzniklou během příprav svatby polského prince J. I. Lubomirského a baronesy Johanny von Stein. Vedení hlasů jednodušším způsobem u něj přesto prozrazuje důsledného barokního polyfonika. Své hudební vyjadřování tak v zásadě nezměnil. Do konce svého života, tedy do začátku 40. let komponuje převážně velká chrámová vokálně instrumentální díla.¹⁵⁷ Zelenka napsal množství skladeb. Mezi nimi bylo třicet mešních komposic, čtyři rekviem, ofertoria, moteta, dvě tedeum, desaterý litanie, mariánské antifony, žalmy, responsoria a lamentace pašijového týdne. Dále jsou to jeho oratoria *Gesú al Calvario* a *I Penitenti al Sepolcro del Redentore*. Zvláště druhé je významné tím, že po pouhých dvou letech od Drážďanské premiéry zaznělo i v Praze v kostele sv. Jana Serafinského na dnešním Křižovnickém náměstí. To dokládá Zelenkův kontakt s Čechami.¹⁵⁸ Ze světských děl od něj známe *Soubor šesti sonát pro hoboje a další nástroje*. Skladby jsou psané převážně pro dva hoboje, fagot a continuo. V *Sonátě č. 3 B dur* je ovšem jeden z hoboju zastoupen houslemi. Tyto sonáty patří k vrcholům komorní literatury a v posledních letech se pro svoje časté uvádění staly velmi populárními. Z další tvorby mohu jmenovat serenády, capricia a také taneční suity podobného typu jako psal Vejvanovský.¹⁵⁹ Při popisu skladatelova kompozičního stylu by bylo záhodno říci, že je vlastně jakousi syntézou více slohových typů. Tím je myšleno splynutí vrcholně barokních postupů s určitým vlivem slohu renesanční vokální polyfonie, se kterou přišel Zelenka do styku díky studiím u J. J. Fuxe ve Vídni. Jak už bylo naznačeno, sloh neapolské opery pronikající v té době do hudby chrámové a instrumentální se v autorově tvorbě rovněž promítl. Posledním prvkem uzavírajícím bohatou syntézu Zelenkova kompozičního stylu je nastupující raný klasicismus patrný v jemu blízké tvorbě kapelníka J. A. Hasse.¹⁶⁰ Jestliže bychom chtěli hledat náznak skladatelova češství, napověděla by nám pravděpodobně melodika jeho rychlých vět sonát a koncertů, ve které

¹⁵⁶ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 38.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 38.

¹⁵⁸ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 182.

¹⁵⁹ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 88.

¹⁶⁰ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 183.

čas od času „zazní i hudební invence, která má blízko k české lidové tanečnosti.“¹⁶¹ To je patrné v jeho koncertantních skladbách psaných pro Prahu roku 1723. Jedná se o díla *Sinfonia a moll a 8 concertanti* a *Concerto in G a 8 concertanti*. Podobně je tomu i u koled a vánoční hudby. Jan Dismas Zelenka zemřel 23. prosince 1745 v Drážďanech, kde prožil značnou část svého života a byl zde také pochován. Jaroslav Smolka ve své knize *Hudba českého baroka* zastává názor, že má Zelenka, co se týče užití polyfonie a architektonické výstavby velkých hudebních celků, srovnatelný přínos s Johanem Sebastianem Bachem.¹⁶² Pravda je sice taková, že J. D. Zelenka nekomponoval skladby pro sólové varhany či jiné klávesové nástroje, ale oba umělci měli například společnou zálibu ve zpracování sborových hlasů do velmi členité a pohyblivé melodiky nástrojového typu.

Jestliže mám v této kapitole promluvit o našich emigrantech, jež si zvolili jako zemi svého působení Německo, nemohu opominout mannheimskou školu¹⁶³ s její vůdčí osobností. Tou byl **Jan Václav Antonín Stamic**, pro vývoj evropské hudby jeden z nejvýznamnějších představitelů raného klasicismu. Narodil se roku 1717 v Německém Brodu jako nejstarší syn Antonína Ignáce Stamice, místního varhaníka a regenschoriho. Budoucí houslový virtuos svá studia započal v jedenácti letech na jihlavském jezuitském gymnáziu, kde se zdokonalil v hudbě. Po jeho absolvování studoval ještě v Praze filozofii, ovšem o této Stamicově životní etapě nemáme bližších zpráv. Předpokládá se pouze, že se věnoval intenzivně hudbě, především hře na housle. Jako hudebník ovšem v naší vlasti přiměřené uplatnění nenašel. Stejně jako mnoho dalších emigrantů té doby se proto rozhodl odejít do ciziny. Útočiště našel v Mannheimu, kde se od roku 1742 zapojil výrazně do hudebního života na panovnickém dvoře a posléze působil i jako koncertní mistr a dirigent tamního orchestru. Získal funkci ředitele instrumentální hudby, což obnášelo povinnost komponovat a provozovat orchestrální a komorní hudbu. Psal ale rovněž duchovní skladby pro dvorní chrámovou kapelu, kterou příležitostně řídil. „*Stamicova kariéra vyvrcholila v letech 1754-1755, kdy navštívil Paříž a sklídl tam mimořádný úspěch jednak se svým orchestrem, proslulým objevným způsobem orchestrální*

¹⁶¹ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 40.

¹⁶² SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 38.

¹⁶³ Mannheimská škola – skupina skladatelů a hudebníků, kteří působili kolem pol. 18. Století kurfiřtské kapele v německém Mannheimu. Tato skupina patřila k významným předchůdcům hudebního klasicismu. Zakladatelskou generaci představují skladatelé J. V. Stamic, F. X. Richter, A. Filtz, a I. Holzbauer.

*interpretace, jednak i jako skladatel.*¹⁶⁴ Právě kolem roku 1750 se ustálilo složení orchestru způsobem, jenž se stal rozhodným pro další vývoj.¹⁶⁵ Stamic k tomu přispěl využíváním klarinetu a dále osamostatněním partu violy i funkce dirigenta, který již neřídil orchestr od jednoho z nástrojů, ale postavil se do jeho čela. „*Orchestr pod jeho vedením udivoval především propracovanou dynamikou, na rozdíl od barokní terasovité dynamiky začal uplatňovat postupné dynamické změny.*“¹⁶⁶ Stamic komponoval pro potřeby svého orchestru, takže z jeho tvorby máme zachováno 74 symfonií, 30 sólových koncertů, 7 skladeb duchovních a komorní skladby pro různá nástrojová obsazení. Na koncertech uvedl mnoho svých skladeb, přičemž velmi pozitivně byla přijata jeho mše *Missa solemnis in D*, jež zazněla i v Paříži. Své kompozice staví Stamic zásadně na bázi homofonní faktury a generální bas přežívající ještě z doby baroka nahrazuje přesným vypsáním jednotlivých hlasů. Dále přispívá k vývoji sonátové formy používáním dvou kontrastních témat. Poslední jeho přínos je pak shledáván v začlenění taneční věty do klasické cyklické symfonie. Stamic byl ovlivněn benátským slohem, který znal z tvorby H. I. Bibera, a ve svých vrcholových skladbách současně i slohem neapolským. Díky tomu, že dokázal dobře stmelit nové slohové prvky z děl italských, vídeňských, německých a českých mistrů v nový umělecký tvar, se významně podílel na formování klasicistního slohu a jeho instrumentálních forem charakteristických již pro rané dílo Josepha Haydna¹⁶⁷ i Wolfganga Amadea Mozarta¹⁶⁸. **František Xaver Richter** byl společně se Stamicem druhým nejvýznamnějším českým emigrantem působícím v Mannheimu. Místem jeho narození je uváděn obvykle moravský Holešov, kde je prokázán pobyt jeho rodiny v letech 1720-1727. Na to konto se předpokládá, že mohl Richter působit v zámecké kapele hraběte Rottala.¹⁶⁹ Víme ovšem, že v Čechách skladatel dlouhou dobu neotálel, máme doložen jeho několikaletý pobyt ve Vídni, při kterém studoval u skladatele J. J. Fuxe. Další kroky našeho skladatele zavedly do Německa, kde roku 1737 získává významný post jako ředitel hudby při benediktýnském klášteře ve městě Ettal. Po dva roky zde řídí hudební produkce

¹⁶⁴ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 135.

¹⁶⁵ ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. 3. přehl. a dopl. vyd., v Pantonu 1. Praha: Panton, 1964, 486 s., [32] s. obr. příl., s. 178.

¹⁶⁶ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 135.

¹⁶⁷ Franz Josef Haydn (1732-1809) – rakouský hudební skladatel a přední představitel klasického období v hudbě

¹⁶⁸ Wolfgang Amedeus Mozart (1756-1791) – rakouský hudební skladatel a klavírní virtuos

¹⁶⁹ Viz. kapitola *Barokní opera v českých zemích*

a komponuje především oratoria a další formy duchovní hudby, které v jeho tvorbě zaujímají, jak později uvidíme, značnou část.¹⁷⁰ Díky aktivitě Richtera se kvalitativně zvýšila hudební produkce v klášteře v jihoněmeckém Kemptenu, kde působil jako kapelník od roku 1740. Přibližně z této doby pochází jeho první *Te Deum*. Nevíme, proč Richter po sedmi letech Kempten opouští, důležitá je však okolnost, že se tak stalo. Za své následující působiště si zvolil Mannheim. Ačkoli tam setrval celých 22 let, bylo těžké prosadit se stejnou měrou vedle jeho mladšího vrstevníka Jana Stamice. Ani po jeho smrti se nedočkal významnějšího postu, a proto naposledy odešel hledat úspěch jinde. Pro umělce je manheimské období protnuto také jeho uměleckými cestami do Francie, Nizozemí a Anglie. Navíc píše v tuto dobu své teoreticko-pedagogické dílo, kterým jsou *Harmonische Belehrungen*¹⁷¹ a komponuje množství instrumentálních děl. Mezi nimi jsou sonáty, symfonie, a koncerty pro několik hudebních nástrojů. Poslední skladatelovou životní zastávkou znamenající umělecky nejbohatší období jeho života byl Štrasburk. Richter se plně realizoval v hudebním životě města, protože zastával nejen vedení hudby v tamní katedrále, ale byl i ředitel dvorní hudby a dirigentem městské kapely.¹⁷² V závěru života komponoval pouze duchovní hudbu. Ta představuje v celkové Richterově tvorbě více než třicet mší, šedesát motet, *Requiem*, dvoje *Te Deum* a několik oratorií, z nichž jsou dnes dochovaná pouhá dvě. Hudebně vyjadřovací prostředky Františka Xavera Richtera jsou mírně konzervativnější, jeho kompozice jsou ještě silně ovlivněny pozdním barokem, ale přesto je pro své skladatelské umění ceněn stejně jako Jan Václav Stamic.

Vedle Mannheimu a Vídně byl dalším významným evropským hudebním centrem Berlín. Právě ten se stal působištěm úspěšného českého skladatele **Jiřího Antonína Bendy**, jednoho ze synů Jana Jiřího Bendy a jeho ženy Doroty Brixiové. Narodil se roku 1722 ve Starých Benátkách a studoval nejprve při piaristické koleji v Kosmonosích a následně na jezuitském gymnáziu v Jičíně.¹⁷³ Zásadní zlom v jeho životě nastal roku 1742,

¹⁷⁰ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 113.

¹⁷¹ Celým názvem *Harmonische Belehrungen oder Gründliche Anweisung zu der musikalischen Tonkunst und regulären Composition* (Poučení o harmonii aneb. důkladný návod k hudebnímu umění a pravidelné kompozici)

¹⁷² PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 114.

¹⁷³ Právě na jezuitském gymnáziu se Jiří Antonín Benda seznámil s technikou mluvené deklamace a zpěvu, jež poznal v jezuitských divadelních hrách s hudbou. Tato skutečnost vedla později výrazně při formování Bendy jako hudebně dramatického skladatele.

kdy se mu díky iniciativě staršího bratra Františka Bendy¹⁷⁴ povedlo společně s celou rodinou legálně emigrovat do Berlína. Odchod ze země byl ojedinělý, neboť rodinu vykoupil z poddanství sám pruský král Feriedrich II. Tento velkorysý čin vykonal z úcty k umění staršího bratra Františka a jistě toho později nelitoval. Jiří Antonín Benda se zapojuje do hudebního života velmi brzy, stává se z něho totiž houslista královské berlínské kapely. U dvora se setkává s velkými skladatelskými osobnostmi, jako byl C. Ph. E. Bach¹⁷⁵ nebo J. J. Quantz a během svého osmiletého pobytu v Berlíně se z něho stává profesionální hudebník. K dozrání Bendovy osobnosti napomohlo zejména jeho působení v Gotě, kde mu bylo nabídnuto místo dvorního kapelníka a kam také roku 1750 odešel. Komponuje zde nejen hudbu instrumentální a liturgickou, ale později se zaměří i na žánr operní, když roku 1765 skládá Benda italskou operu *Xindo Riconsciuto* k narozeninám vévodkyně Luisy Dorothey. Dále komponuje německé opery *Der Jahrmarkt*, *Der Walder*, *Romeo und Julie* a *Der Holzhauer*, které jsou ovlivněné singspielem. Bendovo průkopnictví spočívá v založení nové formy melodramu, v níž zaznívá mluvené slovo za stálého doprovodu hudby. Důkazem jsou jeho melodramy *Ariadna na Naxu*, *Medea* a *Pygmalion*. Protože se díky Bendovi rozšířil tento nový žánr nejen v Německu, ale i v dalších zemích Evropy, zapsal se do vývoje evropského hudebního dramatu.¹⁷⁶ Je tak jedním z nejvýznamnějších zjevů hudebního klasicismu českých zemí i s mezinárodním vřhlem. Pro průbojnost a celkovou novost hudebního myšlení bývá někdy dokonce označován za jednoho z předchůdců Beethovenova hudebního stylu.¹⁷⁷ Z hudebnické rodiny Bendů se uplatnili v menší míře i sourozenci Jan Jiří Benda a Josef Benda, oba znamenití houslisté, a Amálie Bendová, výborná pěvkyně, která se v Gotě provdala za českého houslistu a skladatele Dismasa Hataše, rodáka z Vysokého Mýta.¹⁷⁸

¹⁷⁴ František Benda František Benda byl rovněž znamenitým umělcem. Mimo působení ve Vídni a Drážďanech se stal koncertním mistrem pruské královské kapely Friedricha II. Prosadil se i jako skladatel houslových skladeb. Napsal asi 15 koncertů a více než 100 sonát.

¹⁷⁵ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) – druhý nejstarší syn Johanna Sebastian Bacha a jeho manželky Marie Barbary Bachové. Proslul jako cembalista, skladatel a pedagog.

¹⁷⁶ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 18.

¹⁷⁷ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002, 409 s. ISBN 80-722-0126-3, s. 288.

¹⁷⁸ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002, 409 s. ISBN 80-722-0126-3, s. 288.

3.2.2 Čeští emigranti ve Francii a Itálii

Naším druhým nejvýznamnějším představitelem vrcholného baroka je vedle Jana Dismase Zelenky skladatel **Bohuslav Matěj Černohorský**. Osudy obou umělců se velmi podobaly, čemuž nasvědčují nejen jejich profesionální začátky, jež se uskutečnily v Praze, ale i to, že byli vrstevníci a takřka naráz odešli hledat uplatnění do zahraničí. V prvním desetiletí 18. století, kdy předpokládáme Zelenkova studia u jezuitů, byl Černohorský vysvěcen na kněze a působil jako varhaník na kůru u sv. Jakuba v Praze.¹⁷⁹ Oba skladatelé pak roku 1710 opouštějí Čechy, avšak s tím rozdílem, že Zelenka emigruje do Německa a Černohorský do Itálie. Nyní však k samotnému Bohuslavu Matěji Černohorskému a jeho odkazu. Narodil se roku 1684 v Nymburce v rodině učitele a varhaníka Samuela Černohorského. Po absolvování gymnázia odešel do Prahy s cílem vystudovat teologii, což se mu, jak už víme, podařilo. Život v klášteře mu umožnil rozvinout jeho hudební vzdělání a díky hře na varhany i praktické zkušenosti. Je v tomto ohledu další významnou osobností formovanou pod vedením jednoho z našich duchovních řádů. V případě Černohorského to byli minorité, řád udržující velmi dobré kontakty se severní Itálií. Ne náhodou byla právě Itálie destinací, kterou si Černohorský neváhal roku 1710 zvolit za svůj cíl i přes to, že mu jeho nadřízení cestu nepovolili. Byl proto po nepovoleném odjezdu v době své nepřítomnosti potrestán desetiletým vyhnanstvím, během něhož měl zakázáno se do Prahy vrátit.¹⁸⁰ Ve výsledku se trest zdá být pouze mizivou daní ve srovnání s tím, jakých úspěchů se zejména v Padově dočkal. Nejprve ale působil jako varhaník v minoritském klášteře v Assisi v letech 1710-1715. V tutéž dobu u něho studoval houslový virtuos a později slavný skladatel Giuseppe Tartini.¹⁸¹ Teprve poté, v letech 1716-1720 je datován začátek jeho působení v řádovém chrámu v Padově, kde získal tak dobrou pověst, že byl jmenován ředitelem místního kůru sv. Antonína. Mimo to ještě v Itálii dokončil své vysokoškolské vzdělání a získal titul doktora. Další léta Černohorského života byla ve znamení návratu do Prahy na kůr sv. Jakuba. Vyvinul zde značnou skladatelskou činnost a soustředil kolem sebe mnoho významných osobností pražského hudebního života. „*Jeho*

¹⁷⁹ SMOLKA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka: příběh života a tvorby českého skladatele vrcholného baroka*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění v Praze, 2006, 338 s. ISBN 80-733-1075-9, s. 142.

¹⁸⁰ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 36.

¹⁸¹ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 59.

umělecká osobnost zřejmě měla značný vliv na mladší hudebníky, které pozdější tradice považovala přímo za jeho žáky. Z těch, kdo působil ve 20. a začátkem 30. let na svatojakubském kůru, to byli Česlav Vaňura, František Ignác Tůma, Josef Seger, z ostatních pražských chrámových hudebníků Jan Zach.¹⁸² Měl přátelské styky s Šimonem Brixim i se členy italských operních společností. V roce 1723 získal ve Vratislavi titul „magister musicae“ a kandidoval i na vyšší funkci ve správním vedení řádu za mladší a liberálněji orientovanou skupinu minoritů. Ta však nezměřila a Černohorský se dostal svoji neopatrností do problémů. Stal se pro konzervativní členy řádu nepohodlným, a když mu zemřel otec, dokonce ho nutili, aby odevzdal dědičný podíl z rodinného majetku řádu v Nymburce. Na to ovšem Černohorský odmítl přistoupit a byl za to následně potrestán tříletým pobytem v malém minoritském klášteře v Horažďovicích a odebráním všech jeho titulů. Svě tři roky si odpykal v mezidobí 1727-1730, aby se následně mohl opět vrátit do Prahy. Právě v tomto období od konce léta 1730 do pozdního jara 1731 zřejmě vyučoval Černohorský u sv. Jakuba v Praze čtrnácti až patnáctiletého Josefa Segra.¹⁸³ Ve stejnou dobu požádal o přeložení do Itálie, kde pro něj ještě stále platila možnost ujmout se svého varhanického místa. Vyřízení jeho žádosti trvalo celý rok a býval by ani neodjel, kdyby mu nebyla poskytnuta peněžní podpora z Itálie. Nakonec se mu odcestovat podařilo, ovšem v tu dobu ještě nevěděl, že Čechy znovu nespatrií. Z Prahy odešel Il Padre Boemo, jak byl v Itálii Černohorský nazýván, znovu do Padovy, kde působil jako varhaník více než deset let. V létě roku 1742 však podává demisi na svůj varhanický post a z blíže neznámých důvodů Itálii opouští. Cesta se stane jeho poslední, neboť ve Štýrském Hradci v Rakousku umírá. Literatura většinou uvádí jako symboliku, že Černohorský zemřel při návratu do Čech, ale pravda je taková, že posledních deset měsíců umělcova života je zahaleno v mlze dohadů. Den Černohorského smrti nebyl oznámen dokonce ani jeho rodnému konventu, a proto naše současná historiografie nemůže činit nic jiného, než si vytvářet domněnky spjaté s koncem života tohoto velkého umělce, stejně jako s cílem jeho cesty. Černohorského dílo se zachovalo jen zlomkovitě. Známe především část jeho tvorby komponovanou v Praze, mimo díla, která shořela pravděpodobně při požáru kůru svatojakubského kostela. Odkaz Bohuslava Matěje Černohorského naší hudební vědě naznačuje, že byl co do počtu děl velmi početný, žel

¹⁸² Tamtéž, s. 59.

¹⁸³ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 60.

nenabízí například ve srovnání se Zelenkovo tvorbou zdaleka tak vysoký počet zachovaných titulů. Dílem pocházejícím ještě zřejmě z doby před prvním odjezdem do Itálie je *Vesperae minus solemnes*. Šestidílná kompozice pro sóla, pětihlasý sbor, dvoje housle a varhany poodhaluje základní rysy skladatelské osobité invence a kompoziční techniky. Z doby po skladatelském prvním návratu z Itálie roku 1720 registrujeme nejplodnější období jeho tvorby. Většina dochovaných skladeb je právě z těchto let. Jedná se například o *Litanie de B. M. V. Victoriosa*, skladbu s protireformační tendencí psanou ke stému výročí bitvy na Bílé hoře. Určena je smíšenému sboru a orchestru obohaceného o čtyři trubky. Z formálního hlediska jsou to kontrapunktické variace, v nichž nad krátkým, pouze čtyřtaktovým motivem v ostinátním basu zaznívají instrumentální a vokální imitační hlasy.¹⁸⁴ Za života Černohorského vyšlo tiskem jeho moteto v podobě tří velkolepých fug pro zpěvní hlasy a varhany s názvem *Laudetur Jesus Christus*. Pozdrav začínající těmito slovy byl díky Černohorskému zaveden oficiálně papežským nařízením v římskokatolické církvi r. 1728.¹⁸⁵ Text této snad nejznámější jeho skladby mohl navíc sloužit i jako mešní ofertorium.¹⁸⁶ O díle jsem se zmiňoval již ve spojitosti s Jiřím Labaunem a jeho tiskárnou v Praze. Černohorský ve skladbě užívá mírně archaizujících prvků. Je to například pozůstatek starší motetové techniky či postupy připomínající svoji stavbou ještě renesanční vokální polyfonii.¹⁸⁷ Tyto Smolkovy názory naznačující archaičnost kompozice mohou podpořit snad ještě postřehem, že ve stejné době autor M. F. Vencelius užívá již volné polyfonie na rozdíl od Černohorského přísných imitačních postupů.¹⁸⁸ Ve stylu dobových kantát napsal Černohorský v době svého působení v Assisi roku 1712 dále *Regina coeli* pro soprán, koncertantní violoncello a varhany. Můžeme ho označit za nejstarší dochované dílo našeho varhaníka. Jaroslav Smolka se domnívá, že by to mohla být skladba, určená jako příloha k jeho úspěšně dokončenému doktorskému řízení.¹⁸⁹ Moteto *Quem lapidaverunt* o ukamenování sv. Štěpána je další z Černohorského dobře známých skladeb. Jejím jádrem

¹⁸⁴ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 37.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 37.

¹⁸⁶ BOHADLO, Stanislav, Petr ŠPAČEK a František VANÍČEK. *Musica sacra*. Vyd. 1. Ústí nad Orlicí: Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta, 2012, 160 s. ISBN 978-80-7405-175-3, str. 69.

¹⁸⁷ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 62.

¹⁸⁸ BEK, Josef. *Československá vlastivěda: oddíl hudba*. Redaktor Mirko Očadlík, Robert Smetana. Praha: Horizont, 1971, 435 s., [12] barev. obr. příl., s. 101.

¹⁸⁹ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 60.

je velká vokálně instrumentální fuga, k níž je připojen úvod a závěr, jež přikomponoval později skladatel F. X. Brixi. Vzhledem k tomu, že bylo autorství některých skladeb Černohorskému přisouzeno neprávem, dlouhou dobu postrádal výčet jeho děl přesnost. Z pěti fug vydaných ve varhanní sbírce *Museum vör Orgelspieler* v první polovině 19. století na popud varhaníka a pedagoga Karla Františka Piče pochází skutečně z pera Černohorského pouze jedna a to *Fuga c moll*. Se jménem našeho velikána jsou spojovány dále dvě skladby, dochované v opisu asi z poloviny 19. století v archivu pražské konzervatoře. První z nich, *Fuga F dur* disponuje podobným tématem jako skladba *Laudetur Jesus Christus*, ovšem pouze zmíněná podobnost ještě nedokládá práci Černohorského. Druhým dílem je neúplně zaznamenaná *Fuga a moll*. Není zcela vyloučeno, že by se skutečně mohlo jednat o skladby Černohorského, avšak v autorův neprospěch hovoří slohová faktura poukazující spíše na vznik v 17. století.¹⁹⁰ Věrohodnější je rukopis z 18. století uložený v Německé státní knihovně v Berlíně obsahující jiné dvě varhanní skladby našeho autora. Obě mají témata podobného druhu, který se objevuje již u díla z výše jmenované sbírky varhanních skladeb. *Fuga gis moll – D dur* je dílem, o němž se navíc dozvídáme, že bylo díky svým dobově neobvyklým postupům melodické a harmonické struktury dříve vydáváno v chybných transkripcích.¹⁹¹ Zřejmě to bylo díky tonálnímu plánu s neobvyklým vybočením do vzdálené tóniny terciové příbuznosti, v jejímž rámci je téma v provedení uvedeno.¹⁹² Skladba proto jen dokládá Černohorského osobitý kompoziční styl, za jehož pomoci předčil své současníky v českých zemích a to zejména propracovanou melodikou nezasazenou manýristickými koloraturami. Lze učinit závěr, že jeho nejvýraznější přínos tkví nejen v šíření dobrého jména české hudby za hranicemi, ale rovněž v prvenství, jež získal jako český skladatel žijící a tvořící na domácí půdě formálně dokonalé instrumentální i vokálně instrumentální fugy.¹⁹³ Ať už navazuje na tradici české reformační chorálové kultury, či na Adama Michnu a jeho lidové duchovní písně, Černohorský představuje svým dílem významnou osobnost české hudby.

¹⁹⁰ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 64.

¹⁹¹ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 63.

¹⁹² SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, s. 64.

¹⁹³ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 35.

Dalším skladatelem, jehož kroky směřovaly do Itálie, byl i **Josef Mysliveček**, jeden z nejvýznamnějších představitelů české hudební emigrace 18. století. V porovnání s Černoorským šlo ovšem o průkopníka hudby odlišného typu. Komponoval totiž opery. O to více bychom si ho měli cenit, neboť získat slávu a uznání mezi operními velikány působícími tou dobou v Itálii nebyl záviděníhodný úkol. Josefa Myslivečka narozeného roku 1737 už od mládí zajímala hudba, daleko více než mlynářské řemeslo jeho otce. Ještě před odchodem do Itálie roku 1763 proto uměl hrát na housle a své vzdělání si dále rozšířil u dvou učitelů. Byli jimi regenschori F. V. Habermann společně s varhaníkem a pedagogem J. Segerem. Šestadvacetiletý Mysliveček přijíždí do Benátek se záměrem stát se operním skladatelem a během svého pobytu píše své první hudebně dramatické dílo *Il Parnaso Confuso*, žánrově se pohybující na rozhraní mezi kantátou a operou. Důležité je jeho setkání s libretistou P. Metastasiem na jehož texty skládá na dvě desítky oper a oratorií. Právě jednou z nich, operou *Bellerofonte* sklízí Mysliveček velký úspěch a proniká s ní až do Neapole, hlavního centra tehdejší opery.¹⁹⁴ Následně komponuje mnoho dalších oper i pro jiná italská města a v 70. letech je velmi slavným a žádaným autorem. Z nich mohu jmenovat *Il Demofonte*, *Montezuma*, *Ezio*, *Armida*, *Olimpiade*, *Il gran Tamerlano* či *Semiramide riconosciuta*. Všechny jsou dokladem vyspělého pozdně neapolského stylu.¹⁹⁵ Vedle oper Mysliveček komponuje rovněž skladby instrumentální a výčet jeho děl je dále bohatý na oratoria. Mezi ty nejznámější patří *Adamo ed Eva*, *Tobia*, *La liberazione d' Israel* a *Isacco*. Autorova sláva sahala nejen do divadel ale taktéž na mnohé kůry, což dokazuje i provádění jeho chrámových skladeb v Čechách, se kterými byl ve stálém písemném kontaktu.¹⁹⁶ Nemožu závěrem nezmínit Myslivečkovu přátelství s W. A. Mozartem ani to, že mladší skladatel ctil jeho tvorbu a měl příležitost se od něho v mnohém poučit. Mysliveček byl stejně jako Černoorský respektovanou osobností v mnoha italských městech. Umírá v Římě roku 1781 opuštěn, ale jeho odkaz je ceněn dodnes.

Významná skupina českých emigrantů působila v Paříži. **Jan Křtitel Krumpholz**, narozen v Budenicích u Zlonic roku 1742 byl jedním z nich. Jeho otec byl vojenský kapelník v Paříži, kde také Krumpholz vyrůstal. Později hrál v kapele hraběte Esterházyho

¹⁹⁴ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 99.

¹⁹⁵ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002, 409 s. ISBN 80-722-0126-3, s. 322.

¹⁹⁶ BEK, Josef. *Československá vlastivěda: oddíl hudba*. Redaktor Mirko Očadlík, Robert Smetana. Praha: Horizont, 1971, 435 s., [12] barev. obr. příl., s. 137.

ve Vídni pod Josefem Haydnem. Jako virtuos a skladatel harfových koncertů a sonát, dal podnět k vytvoření nového typu jednoduché pedálové harfy, která vznikla roku 1787.¹⁹⁷ Činný je i pedagogicky, neboť napsal školu hry pro harfu. Umírá v Paříži roku 1790. Jedním z nejznamenitějších mistrů ryze českého původu byl **Jan Václav Stich** vystupující v zahraničí pod pseudonymem Giovanni Punto. Narodil se roku 1746 v Žehušicích u Čáslavi. Protože jeho otec pracoval ve službách hraběte Josefa Thuna, chlapci bylo dopřáno kvalitního vzdělání. Nejprve se učil u Josefa Matějky, hornisty klášterního kůru v Loretě na Hradčanech, posléze i za hranicemi v Mnichově u Čecha Jana Šindeláře a v Drážďanech u Antonína Josefa Hampla, jenž byl členem drážďanské dvorní kapely už od roku 1737.¹⁹⁸ Po několikaletém působení v thunovské kapele se rozhodl emigrovat a jeho virtuosní hru mohli obdivovat po celé Evropě. V Paříži nadchl Mozarta, který pro něho napsal *koncertantní sinfonii* pro flétnu, hoboj, lesní roh, fagot a malý orchestr. Punto, jak ho začali nazývat v Itálii, se snad jako náš jediný emigrant odchýlil od katolické nebo protestantské víry. Byl volnomyšlenkář a to se projevilo i v jeho hudbě. Zkomponoval například „*Hymne á la liberté*“ pro tříhlasý mužský sbor s doprovodem orchestru, čímž oslavoval svobodu spjatou s francouzskou revolucí. Koncertuje v Mnichově a Vídni a dostává se mu velkých úspěchů. Teprve roku 1801 ho uslyšela i Praha a Čáslav, kde vystupoval spolu s Janem Ladislavem Dusíkem, dalším významným českým skladatelem. Jan Václav Stich-Punto umírá jen dva roky nato na Malé Straně. Pražané se s ním rozloučili s úctou, za účasti hudby Mozartova Requiem.¹⁹⁹ Jeho tvorba je velmi bohatá, snad žádný jiný autor té doby nenapsal tolik literatury pro lesní roh jako Stich. Jde o 14 koncertů, 24 kvartety, 20 trií pro tři lesní rohy, *dua*, *sextet*, *etudy* a také přepracoval Hamplovu školu pro tento nástroj a nově jí vydal.²⁰⁰

Klavírní virtuos a skladatel **Jan Ladislav Dusík** pocházel z rodiny českého kantora a varhaníka Jana Josefa Dusíka. Narodil se v Čáslavi dne 9. února 1760. Mladý Dusík studoval nejdříve gymnázium v Jihlavě, kde se zdokonalil ve hře na varhany a později v Kutné Hoře. Studia dokončil na novoměstském gymnáziu v Praze roku 1777. Na krátkou dobu se stal údajně žákem Carla Philippa Emanuela Bacha v Hamburku, ovšem tento často

¹⁹⁷ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 195.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 195.

¹⁹⁹ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 197

²⁰⁰ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 261.

uváděný údaj není doložen.²⁰¹ Jeho neklidná povaha společně s velkým talentem způsobily, že kromě kratičké zastávky v Praze a v rodném městě strávil celou svoji uměleckou kariéru v zahraničí. Dusík navštívil nejen Belgie, Itálii, Německo či Rakousko, ale také Holandsko a Rusko, přičemž nejdelší dobu pak strávil v Londýně. Roku 1786 je Dusík v Paříži. Jeho koncertní vystoupení mají velké ohlasy, vystoupil dokonce na královském dvoře před královnou Marií Antoinettou.²⁰² Je známo, že díky svému vystupování a brilantní hře získával angažmá v aristokratických kruzích. Dusík je autorem, který předjímá nastupující romantismus. Je u něho již patrný subjektivismus, který jsem zmiňoval v předchozí podkapitole.²⁰³ Jeho klavírní skladby mají většinou programní označení. Například rondo *Les Adieux (Rozloučení)* a *Consolation (Útěcha)*, nebo sonáta *Le retour à Paris (Návrat do Paříže)*. To, že byl činný i pedagogicky dokazuje jeho *Méthode nouvelle pour le Piano*. Významný je také proto, že byl naším nejvýraznějším emigrantem působícím v Anglii. Jan Ladislav Dusík strávil svá poslední léta života v Paříži, poblíž které roku 1812 umírá.

Když opominu žateckého rodáka Josefa Kohouta, jenž je znám jako skladatel komických oper, poslední velkou osobností naší hudebnické emigrace v údobí klasicismu v Paříži se stal **Antonín Rejcha**. Tento autor se narodil v Praze roku 1770 a patří tak ke skladatelské generaci přelomu 18. a 19. století. Stejně jako mnoho dalších velkých osobností neměl příliš lehké dětství, protože mu záhy po jeho narození zemřel otec. Důležitou roli v jeho životě proto sehrál strýc Josef Rejcha, který se chlapce ujal a zajistil mu patřičné vzdělání. Ve chvíli, kdy je strýc povolán do vedoucí funkce kurfiřtské kapely v Bonnu, odjíždí mladý Rejcha s ním a získává zkušenosti v téže kapele jako houslista. Setkává se tak s Ch. G. Neefem²⁰⁴ a jeho žákem Ludwigem van Beethovenem. Ve stejné době se zdokonaluje samostudiem dostupných učebnic a vlastní analýzou skladeb, jež poznal v orchestru.²⁰⁵ Inspirativním pro něj jistě bylo setkání s Josefem Haydnem, který Rejchu i Beethovena pozval k sobě do Vídně. Rejcha na rozdíl od Beethovena však

²⁰¹ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 41.

²⁰² POSADOVSKÁ, Dagmar a Dušan PAZDÍREK. *Podobizny nad klavírem*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, 169 s., [24] s. obr. příl, s. 54.

²⁰³ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002, 409 s. ISBN 80-722-0126-3, s. 319.

²⁰⁴ Christian Gottlob Neefe (1748-1798) – německý skladatel a dirigent

²⁰⁵ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 107.

příležitosti nevyužil a město navštěvuje až po téměř deseti letech.²⁰⁶ Na místo toho odjíždí do Hamburku, kde se plně oddá kompozici a soukromému vyučování hudby. Dlouho tam ale nezůstává a jeho dalším záměrem je zkusit štěstí v Paříži. Po dvouleté snaze prosadit se jako operní skladatel ale využívá Haydnovy nabídky k návštěvě Vídně. Získává tam dobré jméno jako učitel i skladatel a je zván do vysokých společenských kruhů a dokonce na císařský dvůr.²⁰⁷ Od roku 1808 se natrvalo usazuje v Paříži, kde se o deset let později stává profesorem na konzervatoři. Učí mnoho pozdějších francouzských velikánů, např. Hectora Berlioze, Charlese Gounoda, Césara Francka a mnoho jiných.²⁰⁸ Jako skladatel se Rejcha nejvíce uplatnil v komorní hudbě. Zasloužil se o ustálení sestavy dechového kvinteta, jak jí známe dnes, svými 24 skladbami pro toto nástrojové obsazení. Zmíním ještě jeho význam na poli hudební teorie, kde učinil mnoho významného vydáním několika svých učebnic. Je to například *Traité de melodie* (Nauka o melodii, 1814), *Cours de composition musicale* (Kurz hudební kompozice, 1818) *Traité de haute composition musicale* (Nauka o vysoké skladbě hudební, první díl 1824, druhý díl 1826) a *Art du compositeur dramatique* (Umění dramatického skladatele, 1833).²⁰⁹ O vědomé oživení fugové formy usiloval vydáním teoretického spisu *Über das neue Fugensystem* z roku 1805. Své novátorství demonstroval na svých *Dvanácti fugách* vydaných v Paříži roku 1799 a na *36 fugách podle nového systému* (Vídeň 1805). Svými kompozicemi šokoval současníky, neboť v nich užíval i neobvyklé takty (7/4, 5/8).²¹⁰ Ačkoli se stal Rejcha významnou osobností v dějinách evropské hudby a jeho tvorba i životní osudy jistě nabízejí mnoho zajímavého, spadá větší částí svého života do století devatenáctého, a proto by mohl být důkladněji rozebírán spíše v práci pojednávající o nastupujícím romantismu.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 107.

²⁰⁷ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 108.

²⁰⁸ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002, 409 s. ISBN 80-722-0126-3, s. 320.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 320

²¹⁰ ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8, s. 255.

3.2.3 Čeští emigranti ve Vídni

Velmi početná byla česká emigrace ve Vídni. Jak jsem ovšem již dříve zmínil, skladatele, kteří odcházeli do hlavního města habsburské monarchie, jejíž součástí byly i Čechy a Morava vlastně nepovažujeme za emigranty v pravém slova smyslu. To sice není důvodem k přehlížení jejich významu, ale stále tu je fakt, že se nebylo lehké prosadit po boku takových umělců, jako byl Haydn, Mozart a Beethoven.²¹¹ Mezi osobnostmi, které jistě stojí za to zmínit, byl **František Ignác Tůma**, jehož dílo spadá ještě do období baroka. Jako mnoho dalších skladatelů 18. věku pocházel z kantorské rodiny a vystudoval na jezuitském gymnáziu. Jelikož v mládí působil v chrámu sv. Jakuba, mohl být žákem B. M. Černohorského, avšak dokázané to není. V roce 1723 účinkoval při slavnostním představení Fuxovy opery *Costanza e Fortezza* v rámci slavností při korunovaci Karla VI. českým králem. Poté Tůma působí po značnou část života ve Vídni, kde také umírá. Nejprve zastává funkci chrámového kapelníka a po smrti svého učitele J. J. Fuxe se stává velmi žádaným pedagogem hudební teorie a skladby. Celkem je dochováno přes 200 jeho skladeb, z nichž téměř tři čtvrtiny patří do oblasti chrámové vokálně instrumentální tvorby.²¹² Z jeho skladeb jmenuji *Mši C dur*, *Stabat Mater*, *Te Deum a Requiem*. František Ignác Tůma patřil mezi skladatele komponující na přelomu dvou hudebních stylů, avšak více nežli klasicismem se uchyluje ke starším kompozičním technikám polyfonní práce. **Jan Křtitel Vaňhal** je bezesporu další výraznou osobností vídeňské emigrace, alespoň co se týče jeho rozsáhlého skladatelského díla. Napsal více než *100 symfonií*, přibližně stejný počet *smyčcových kvartetů*, řadu *skladeb chrámových* a asi *40 varhanních fug*. Z jeho koncertů je dnes velmi oblíben *koncert pro violu* a *koncert pro kontrabas*.²¹³ Byl činný i jako pedagog. Ve Vídni roku 1818 vychází dva jeho teoretické spisy *Anfangsgründe des Generalbasses* (Základy generálbasu) a *Kurzgefasste Anfangsgründe für Pianoforte* (Stručné základy klavírní hry).²¹⁴ Jan Křtitel Vaňhal žijící v letech 1739-1813 si i dnes zaslouží naši pozornost, neboť stál po boku nejlepších vídeňských skladatelů a mohl společně s nimi přispět k vývoji evropské hudby. Nebyl však zdaleka posledním z Čechů,

²¹¹ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002, 409 s. ISBN 80-722-0126-3, s. 323.

²¹² PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 140.

²¹³ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002, 409 s. ISBN 80-722-0126-3, s. 324.

²¹⁴ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 146.

kterému se dostalo ve Vídni uznání. Císařským dvorním kapelníkem se stal po Mozartově smrti skladatel **Leopold Koželuh** (1747-1818). Tento žák Františka Xavera Duška²¹⁵ v Praze studoval gymnázium a filozofii a od roku 1789 působil ve Vídni. Byl autorem mnoha hudebních žánrů, v tom se podobal Vaňhalovi. Z řady *komorních, orchestrálních a klavírních skladeb* napsal asi 30 symfonií, 60 klavírních sonát, 6 smyčcových kvartetů ale komponoval i *opery, balety, kantáty, oratoria a mše*.²¹⁶ Naše emigrace ve Vídni byla zastoupena ještě bratry Vranickými. **Pavel Vranický** (1756-1808) působil pět let v Eisenstadtu v esterházyovské kapele pod vedením Josepha Haydna a později hrál ve vídeňském dvorním operním orchestru. Jakých kvalit dosahovalo toto hudební těleso společně s Vranickým, jenž byl v jeho čele, si můžeme představit za zvuku Beethovenovy I. symfonie. Její premiéra se uskutečnila 2. dubna roku 1800 a slavila pod Vranického vedením úspěch.²¹⁷ Dále ho proslavila opera *Oberon*, kterou sám zkomponoval. Mimo oper se věnoval též hudbě k činohrám a baletům, stejně jako kompozicím *koncertů* či skladeb *komorních*. Mladší bratr **Antonín Vranický** (1761-1820) je znám především jako výborný houslista, který od roku 1794 řídí kapelu knížete J. F. Lobkovice. Před tím studoval ve Vídni například u Haydna a Mozarta. Jako skladatel se věnoval instrumentální hudbě. Jeho 14 symfonií a 14 houslových koncertů je pozdně klasicistních, v některých z nich jsou dokonce cítit romantismy. Díky tomu, že působil jako zámecký kapelník, neudiví nás, že složil i velké množství *skladeb komorních*. Zájem pak mohou vzbudit jeho *dvě figurální mše*.

²¹⁵ F. X. Dušek (1731-1799) – český hudební skladatel, pedagog a klavírista

²¹⁶ ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002, 409 s. ISBN 80-722-0126-3, s. 325.

²¹⁷ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 211.

3.3 Přínos české hudební emigrace

Jak dokazují předchozí profily nejvýraznějších českých osobností působících v zahraničí, jejich umělecký přínos pro 18. století byl mnohdy značný. Většina našich skladatelů emigrantů doby raně klasické i pozdější byla ve službách aristokratických a toto šlechtické feudální prostředí si přirozeně žádalo vytříbenou formu skladeb. Docházelo tak k tomu, že se ustálená umělecká pravidla stala stereotypními.²¹⁸ O to více potěší, když se dozvídáme, že dochází ze strany našich skladatelů k nějakým typům novátorství. Na mysli mám počiny naší skladatelské skupiny reprezentované Janem Václavem Stamicem, Janem Ladislavem Dusíkem, Jiřím Bendou či Antonínem Rejchou. Nebylo to jen těchto několik málo českých velikánů, kteří tvrdě pracovali, zasvětili svůj život hudbě a oddali se plně práci v cizí zemi. V pravdě jich bylo bezpočet. Takto se o našich emigrantech vyjadřuje Jan Němeček, autor knihy *Nástin české hudby 18. století: „Čechy jako země hudebníků zplodily skutečně v té době celé desítky dirigentů, skladatelů i instrumentalistů, kteří vinou poměrů – někteří i nedobrovolně – opouštějí rodnou zemi a uchylují se za hranice. Zaplavují Evropu a připravují nástup hudebního klasicismu. Stamic založil slávu Mannheimu, Benda obohatil Německo melodramem, Rejcha přišel učit Francii, Mysliveček rozšířil slávu Čech po Itálii, Stich, Dusík, Krumpholz a jiní udivovali svět svou virtuositou nebo skladatelským nadáním.“*

Je celá řada vynikajících skladatelů, kteří v cizině šířili dobrou pověst české hudby, ale zároveň byla jejich odchodem značně ochuzena domácí hudební kultura.²¹⁹ Skladby mnoha našich emigrantů se k nám však dostávaly buďto německým, nebo italským prostřednictvím díky šlechtickým kruhům a nezůstaly proto bez odezvy u domácích skladatelů, kteří se z jejich příkladu mohli učit.²²⁰ V tom shledávám hlavní přínos české hudební emigrace.

²¹⁸ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 292.

²¹⁹ NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby: přehled evropských dějin hudby*. [2. vyd., upr. a dopl.]. Olomouc: Votobia, 367 s. ISBN 80-722-0143-3, s. 145

²²⁰ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 292.

4 ČESKÁ TVORBA V DOBĚ NASTUPUJÍCÍHO KLASICISMU

4.1 Čeští kantoři 18. století jako protagonisté církevní hudby

Mezi české skladatele první poloviny 18. století, kteří se podíleli na rozvoji domácího hudebního života, byl **Šimon Brix**. Narodil se ve Vlkavě u Nymburka a po studiích na jezuitském gymnáziu v Jičíně v letech 1711-1717 odešel do Prahy, kde vystudoval filozofii. Jeho hlavním působištěm se stal kostel sv. Martina ve zdi poté, co tam byl roku 1727 jmenován kantorem a ředitelem kůru. Brix v jistém smyslu navázal na Michnu a Vejvanovského, protože je u něj patrná také inspirační blízkost k některým typům české lidové melodiky.²²¹ To můžeme shledat například v jeho *Vánočním offertoriu (Offertorium pro sancta nocte Nativitatis Domini proprium)* pro sbor s doprovodem smyčců a varhan. Skladatel zde parafrázuje starou vánoční píseň - Narodil se Kristus Pán. Dalšími skladbami na český text je *Slavnostní offertorium k příchodu Tří králů* či *Cantus Advenalis* pro jednohlasý sbor s doprovodem smyčců a varhan. Tyto chrámové skladby disponují homofonní fakturou. Vedle varhan jako doprovodné složky užívá Brix smyčce, jež doplňuje flétnami a hoboji a dokonce žesťovými nástroji, zpravidla lesními rohy, které jako jeden z prvních českých skladatelů začlenil do orchestru.²²²

Avšak Brix nelpí jen na Michnově tradici. Razí cestu dál a tím, že v jeho tvorbě nacházíme ony lidové momenty, blíží se k české, zejména kantorské tvorbě následujícího období. V rámci vrcholného baroka se u něj rodí prvky budoucího slohu českého raného i pozdějšího klasicismu.²²³ Jako příklad lze uvést skladbu *Magnificat*. Jedná se o kantátu čítající deset hudebně samostatných uzavřených částí, vůči sobě výrazově i kompozičně kontrastních.²²⁴ Ve skladbě jsou patrné principy neapolské barokní hudby, ale už i prvky raně klasického hudebního projevu. Tyto kompoziční postupy, směřující k technickému

²²¹ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, str. 8.

²²² PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 32.

²²³ SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8, str. 66.

²²⁴ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 33.

zjednodušení a výrazovému oproštění, jsou pro Šimona Brixiho stejně jako pro jeho současníky a pro celou českou tvorbu 18. století příznačné.²²⁵

Mnoho Brixiho kompozic zaniklo společně s likvidací klášterů za Josefa II., lze však předpokládat, že jeho skladatelské dílo bylo rozsáhlé. Je doloženo, že Brixiho skladby zaznívaly při svatojánských lodních slavnostech jako tzv. *musica navalis*.²²⁶ Tento typ slavností k nám přinesl z Benátek řád křižovníků s červeným srdcem. Konaly se na Vltavě každým rokem v předvečer svátku sv. Jana Nepomuckého a získaly si velkou popularitu nejen u nás. Jako autoři svatojánských lodních hudeb se uplatnily řady dalších našich skladatelů, např. J. Zach, J. A. Koželuh nebo F. X. Bixi.²²⁷ Je doloženo, že první Brixiho skladba provedená r. 1722 v rámci svatojánských lodních slavností byla kantáta *Plaude Praga choro pleno*. Skladatel psal hudbu k slavnostem i následující roky, ale jak už jsem zmínil, většina se nedochovala. Doloženo je však provedení skladby *Moldava stelis lustratur* v r. 1724 a dalších kantát v letech 1725-1729.²²⁸ Bixi měl přátelské styky s Bohuslavem Matějem Černohorským, kterého Jiří Sehnal, autor kapitoly *Doba pobělohorská* v knize *Hudba v českých dějinách* společně s Bixim staví na jakýsi vyšší piedestal mezi skladateli první třetiny osmnáctého století a hodnotou kontrapunktické práce, kterou se výše zmíněná dvojice vyznačuje, je připodobňuje k jejich italským či vídeňským současníkům.

Na tuto „vyšší“ úroveň společně s Bixim řadí také díla pražských skladatelů, jako byl K. K. Gayer, V. G. Jacob, Č. Vaňura, A. Reichenauer či B. M. Černohorský, který dokázal ve svých motetech vybudovat až obdivuhodně rozsáhlé a stavebně dokonalé kontrapunktické plochy. Černohorského dílo bylo zmíněno v kapitole o české hudební emigraci. O kontrapunktu²²⁹ těchto skladatelů mluví Jiří Sehnal jako o organickém článku skladeb, ve kterých se rovnoměrně uplatňovala i homofonní technika. Z toho je patrné, že více či méně používali styl, který již roku 1699 označil svatovítský kapelník M. F. Vencelius za německočeský.

²²⁵ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 33.

²²⁶ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 31.

²²⁷ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 32.

²²⁸ Tamtéž, s. 32.

²²⁹ Kontrapunkt – způsob skladebné práce, spočívající v současném vedení dvou, nebo několika hlasů, jež jsou melodicky i rytmicky samostatné.

Druhým významným českým kantorem byl **Josef Seger** (1716-1782). Jako skladatel, varhaník a pedagog působil pouze v naší zemi, kterou za celý život neopustil. Byl žákem Č. Vaňury,²³⁰ F. Bendy²³¹ a pravděpodobně i B. M. Černohorského. Jako varhaník kůru u sv. Martina ve zdi zaujal svojí hrou a brzy nabyt pověsti jednoho z nejlepších varhaníků v Praze. Skrze své varhanické místo poznal i F. X. Brixiho.²³² Díky pedagogické činnosti, které Seger zasvětil valnou část svého života, se zařadil mezi nejlepší a nejvyhledávanější učitele hudby v Praze v 2. polovině 18. století. Mezi jeho žáky patřil například Josef Mysliveček, Karel Blažej Kopřiva,²³³ J. K. Kuchař,²³⁴ J. I. Linek,²³⁵ V. Pichl,²³⁶ V. Mašek,²³⁷ či J. Jelínek.²³⁸ Poslední osobností, kterou v této kapitole zmíním, byl **Jan Antonín Koželuh**. Narodil se roku 1738 ve Velvarech. Po studiích v Praze u Josefa Segera a ve Vídni u osobností jako byl Ch. W. Gluck²³⁹ či J. Hasse se roku 1766 natrvalo vrací do Prahy, kde působí jako ředitel kůru u křížovníků a později u sv. Víta. Praze zůstane oddán až do své smrti roku 1814. Koželuhovým cílem bylo stát se skladatelem operním, avšak po napsání oper *Allesandro nell' Indie* a *Demofonte* jeho zájem o tento hudební obor upadl.²⁴⁰ Z jeho instrumentální hudby se nám dochovalo pouze pět symfonií a tři koncerty, zbytek tvorby autor zasahuje již plně do hudby duchovní. Mezi jeho několika stovkami duchovních kompozic najdeme i 40 *mší*, 10 *Te Deum*, 5 *Requiem*, 2 *oratoria*, a na 100 *offertorií*. Koželuh byl jedním z nejvýznamnějších českých skladatelů druhé poloviny 18. století, kteří komponovali v rodné zemi.

²³⁰ Česlav Vaňura (1695-1736) – český hudební skladatel. Roku 1734 působil jako varhaník v kostele sv. Jakuba v Praze. Z jeho skladatelského díla vyniká soubor 12 offertorií s názvem *Cultus Patriae* a 7 loretánských litaní s názvem *Brevissimae et solennes Litaniae Lauretanae*

²³¹ Felix Benda (1708-1768) – příslušník hudebnického rodu Bendů. Od roku 1726 varhaník v kostele sv. Michala u servitů na Starém Městě.

²³² František Xaver Bixi (1732-1771) – český hudební skladatel, syn Šimona Bixiho a jeden z vedoucích autorů poloviny 18. století v Čechách.

²³³ Karel Blažej Kopřiva (1756-1785) – český hudební skladatel a varhaník

²³⁴ Jan Křtitel Kuchař (1751-1829) – český varhanní virtuos

²³⁵ Jiří Ignác Linek (1729-1791) – kantor a ředitel kůru v Bakově nad Jizerou. Reprezentant předklasického období ve tvorbě českých kantorů.

²³⁶ Václav Pichl (1741-1805) – český houslista a skladatel

²³⁷ Vincenc Mašek (1755-1831) – český skladatel, klavírista, pedagog a vydavatel. Působil jako ředitel kůru v kostele sv. Mikuláše v Praze

²³⁸ Josef Jelínek (1758-1825) – český klavírista a skladatel

²³⁹ Christoph Willibald Gluck (1714-1787) – německý hudební skladatel a jeden z nejvýznamnějších operních skladatelů klasicismu.

²⁴⁰ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 72.

4.2 Konec 18. století ve znamení sílícího národního uvědomění

Doktor Jaromír Borecký ve své knize *Stručný přehled dějin české hudby* píše velmi poeticky o české lidové písni. Zmiňuje se o tom, že v 18. století světské živly vítězí nad duchovními a instrumentální hudba hlásí rozkvět.

Prostřednictvím jeho slov bych rád na tomto místě vyzdvihl alespoň závěrem lidovou hudbu, které jsem v práci samostatnou kapitolu nevěnoval a přeci měla v 18. století u nás významnou úlohu. „*Ale již také vzrůstá nám dobrá víla, jež objevena jednou ze svého úkrytu prostých chaloupek, poznána v ryzí své kráse a podstatě, přinese požehnání naší hudbě a dá jí ze svých zdrojů poklad největší a nedocenitelný: národní svéráz. Je to česká píseň lidová, která právě ve století XVIII. rozvila se v květy nejpůvabnější. Jako by veškerá zaražená míza národního života českého byla vyrašila v jeho zpěvu. Je pozoruhodným úkazem, že lid v dobách své největší poroby zpíval, a že písně ty jsou většinou veselého rázu. Byly mu opravdovými utěšovatelkami.*“²⁴¹

Ačkoli se předešlé řádky mohou dnes zdát čtenáři mírně nadnesené, v zásadě je v nich řečeno formou metafory totéž, o čem hovoří téměř o půl století později i publikace *Československá vlastivěda*, kde se uvádí: „*Lidová píseň, jež tvořila základ hudební praxe v podstatě veškerého domácího obyvatelstva s výjimkou cizí aristokracie, byla početně i druhově velmi bohatá. Doprovázejíc prostého člověka ve všech životních údobích a situacích, tvořila v 18. století už obrovský kulturní komplex. Vedle nejpočetnějších písní milostných a tanečních vznikaly písně svatební, obřadní, kolední, k dožínkám a k prástkám, písně o řemeslnících, o vojně, písně s historickou tematikou apod.*“²⁴² Také Jan Němeček uvádí ve své knize *Nástin české hudby 18. století*, že po likvidaci literátských sborů skončila vláda duchovní písně a zřetel se obrací k hudbě světské, především k lidové písni.²⁴³ Poukazuje dále na to, že i církevní autoři byli mnohdy inspirováni hudbou lidovou. „*Jestliže sledujeme vývoj církevní hudby u nás v druhé polovině 18. Století, docházíme k poznatku, že František X. Brixli a někteří jeho následovníci dali své hudbě*

²⁴¹ PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012, s. 72.

²⁴² BEK, Josef. *Československá vlastivěda: oddíl hudba*. Redaktor Mirko Očadlík, Robert Smetana. Praha: Horizont, 1971, 435 s., [12] barev. obr. příl., s. 119.

²⁴³ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 296.

lidový základ četnými nápěvky buď přímo převzatými z lidového prostředí, nebo napodobenými. ²⁴⁴

Proto lze učinit závěr, že byla světská hudba lidová odkazem českého lidu, z něhož později čerpali i naši velikáni století devatenáctého – Smetana a Dvořák.

Poslední třetina 18. století přinesla mnoho změn. Vlivem měnících se politických poměrů nastala závěrečná fáze českého feudalismu. Zápas mezi šlechtou a lidem vyvrcholil v selském povstání roku 1775, které bylo sice potlačeno, ale donutilo vládu začít řešit otázku poddanství. Poslední léta vlády Marie Terezie a první roky panování Josefa II. tak byly ve znamení reformy. ²⁴⁵

Náš lid, který volal po rovnoprávnosti, byl svědkem zrušení nevolnictví roku 1781. Konec století tak mohl otevřít cestu českým buditelům a jejich literárním snahám. „K rozvoji národního uvědomění českého lidu přispěly bohatou hřívnou četné práce z českých dějin, archeologie i etnografie. Koncem 18. století vynikla v těchto oborech celá skupina českých vzdělanců.“ ²⁴⁶ V hudbě se rodí česká umělá píseň, jejíž cestu razí Jakub Jan Ryba ²⁴⁷ a to na sklonku 18. a 19. století. Tento náš významný pedagog věnoval ve své pedagogické praxi značnou pozornost hudbě a byl jedním z prvních, kteří psali písně na české texty. ²⁴⁸

Pražský hudební život zásadně ovlivňuje W. A. Mozart, jehož dílo se u nás drželo od osmdesátých let 18. století po plných sedmdesát let a získalo zde značnou popularitu. ²⁴⁹ Mezi našimi skladateli se najdou i vynikající interpreti Mozartových děl a mnozí se jím nechávají inspirovat. Bedřich Smetana byl například ovlivněn Mozartovou hudbou již v osmi letech, když se přestěhoval s otcem do Jindřichova Hradce. ²⁵⁰

Ve století devatenáctém se národní život začne naplno rozvíjet, čemuž napomůže hlavně provoz divadelní společně se zájmem o lidové písně a český singspiel.

²⁴⁴ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 314.

²⁴⁵ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 332.

²⁴⁶ BOUDYŠOVÁ, V. *Dějiny světa v deseti svazcích: svazek 5*. Vyd. 1. Editor Jevgenij Michajlovič Žukov. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1963, 791, [2] s. 453.

²⁴⁷ J. J. Ryba (1765-1815) – český hudební skladatel a pedagog působící na přelomu klasicismu a romantismu.

²⁴⁸ KYNCL, Jaromír. *Od gregoriánského chorálu po současné zpěvní formy*. Vyd. 1. Český Těšín: Press-Pygmalion, 2004. ISBN 80-239-1925-3, s. 144.

²⁴⁹ NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 340.

²⁵⁰ TEICHMAN, Josef. *Bedřich Smetana: život a dílo*. II. Praha: Orbis, 1946, s. 20.

5 ZÁVĚR

Předkládaná práce vznikla na základě mého rozhodnutí pracovat s českou minulostí v tématu, které nabízí dostatek materiálů a informací ke zpracování a je v něm zároveň příležitost realizovat se v obohacení dané látky o nové perspektivy. Jejím přínosem je množství informací týkajících se 18. století vybraných tak, aby nabídly čtenáři ucelený pohled na danou problematiku. Pojednává o významných osobnostech hudebního života českých zemí ve sledovaném období a bere v potaz základní otázky historického kontextu.

Práci by jistě slušela i kapitola o dobovém hudebním instrumentáři a jeho inovacích v průběhu 18. století s přihlédnutím k takovým momentům naší historie, ve kterých naše nástrojařské umění působilo na myšlení skladatelů a hrálo tak roli při tvorbě nových kompozic. Vzhledem k omezenému rozsahu práce jsem však od tvorby této kapitoly upustil. Rozšiřující by dále mohlo být pojednání o české hudební emigraci několika dalších zemí, z nichž by jistě stálo za zmínku alespoň Polsko a Rusko.

Závěrem zmíním, že byla pro mě práce i přes množství různých se a mnohdy hůře dostupných informací prací obohacující a jsem rád, že jsem zvolil právě toto zajímavé téma.

Jak jsme viděli, 18. století bylo věkem, kdy Češi roztroušeni v emigraci po celé Evropě přispívali k obohacení cizích hudebních kultur českou lidovostí, která se nakonec ukázala jako vítězná při formování naší vlastenecké společnosti 19. století.

6 RESUMÉ

The purpose of my bachelor thesis is to summarize the information about musical life in Czech lands in the 18th century with closer look at its main personalities. With regard to this period it also takes into account the basic questions of the historical context. Whole topic is discussed from theoretical viewpoint. It should be said that the work is divided into three different parts from which *Music of the Baroque era* and *Czech music emigration* are the biggest ones. As I have already mentioned the work discusses essential cultural and historical factors of 18th century, which played an important role in our history of music. Musical life in the Czech lands was rich at that time, but even more interesting are the lives of our emigrants, who represented our culture abroad. The goal of my work is to describe both of these sections.

7 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

BEK, Josef. *Československá vlastivěda: oddíl hudba*. Redaktor Mirko Očadlík, Robert Smetana. Praha: Horizont, 1971, 435 s., [12] barev. obr. příl.

BOHADLO, Stanislav, Petr ŠPAČEK a František VANÍČEK. *Musica sacra*. Vyd. 1. Ústí nad Orlicí: Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta, 2012, 160 s. ISBN 978-80-7405-175-3.

BORECKÝ, Jaromír. *Stručný přehled dějin české hudby*. 2., opr. a rozš. vyd. V Praze: Mojmir Urbánek, 1928, 271 s. Illustrované katechismy M.U., sv. 10.

BOUDYŠOVÁ, V. *Dějiny světa v deseti svazcích: svazek 5*. Vyd. 1. Editor Jevgenij Michajlovič Žukov. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1963, 791, [2] s.

CMÍRAL, Adolf. *Základní pojmy hudební*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.

ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. 3. přehl. a dopl. vyd., v Pantonu 1. Praha: Panton, 1964, 486 s., [32] s. obr. příl.

ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, 483 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-705-8163-8.

HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: Průvodce operní tvorbou*. Státní nakladatelství krásné literatury hudby a umění Praha, 1956.

KAČIC, Ladislav. *Dějiny hudby*. Vyd. 1. Překlad Vít Roubíček. Praha: Ikar, 2009. ISBN 978-802-4912-660.

KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Vyd. 1. Praha: Togga, 1168 s. ISBN 80-902-9121-X.

KYNCL, Jaromír. *Od gregoriánského chorálu po současné zpěvní formy*. Vyd. 1. Český Těšín: Press-Pygmalion, 2004. ISBN 80-239-1925-3.

NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby: přehled evropských dějin hudby*. [2. vyd., upr. a dopl.]. Olomouc: Votobia, 367 s. ISBN 80-722-0143-3.

NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby 18. století*. Praha: SNKLHU, 1955.

PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba II: Baroko a klasicismus*. 2012. vyd. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta: Nakladatelství Karolinum, 2012.

POSADOVSKÁ, Dagmar a Dušan PAZDÍREK. *Podobizny nad klavírem*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, 169 s., [24] s. obr. příl.

SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Vyd. 1. Brno: Togga, 2001, 657 s. ISBN 80-902-9120-1.

SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3., rozš. a upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, 81 s. ISBN 80-733-1022-8.

SMOLKA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka: příběh života a tvorby českého skladatele vrcholného baroka*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění v Praze, 2006, 338 s. ISBN 80-733-1075-9.

ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. Praha: Votobia, 2002, 409 s. ISBN 80-722-0126-3.

TEICHMAN, Josef. *Bedřich Smetana: život a dílo*. II. Praha: Orbis, 1946.