

sich auf Ereignisse, die durch Unheimlichkeit gekennzeichnet sind. Diese durch die Ballade heraufbeschworene Unheimlichkeit besteht in schicksalhaften Ereignissen und Taton in menschlicher sowie übernatürlicher Welt. Diese Aufgabe ist für die Ballade vorrangig, ungeachtet aller stofflichen Unterschiede und des Masses der Durchdringung der irrationalen Sphäre in das Ganze des Werkes. Durch die Verknüpfung der Ballade mit den gegenwärtigen dramatischen Konflikten, mit den Charakteren der handelnden Personen, mit den vergangenen Ereignissen und dem künftigen Geschehen, die sich in verschiedenen Schichten der Struktur des Werkes verwirklicht, kann sich die Oper jenes „geistigen Raumes“ mit ihren eigenen künstlerischen Mitteln bemächtigen, denen im gesprochenen Drama, grob gesagt, das Wort mit seiner gedanklichen Bedeutung und im Musikdrama das Wagnersche System von Leitmotiven entspricht.

Im Vergleich der Ergebnisse mit der tschechischen Oper erscheint das Verhältnis des einheimischen Schaffens den fremden Vorbildern gegenüber wesentlich anders, als es in der Literatur behauptet wird. Die musiktheatralische Schwäche der Opern von Bendl, Rozkošný, Šebor und teilweise auch Dvořák beruht nicht in der Abhängigkeit von fremden Vorbildern, sondern in konkreter Gestalt dieser Abhängigkeit. Sie ist in der Ballade nur in der musikalischen Komponente nachweisbar, ist jedoch nicht wesentlich und diese oberflächlichen Ähnlichkeiten sagen nicht über das tatsächliche Verhältnis zu den Vorbildern aus. Darauf kann man nur aus dem Gesichtspunkte der Funktion analoger Elemente im Rahmen des Ganzen schließen. Die dramaturgische Funktion der Ballade bei den genannten Autoren entspricht im Gegenteil nicht der Gattungstradition. Es kommt in ihr vor allem jene wichtige Aufgabe des Durchblicks in die geheimnisvolle Vorgeschichte und erahnte Zukunft nicht zur Geltung. Bendl, Rozkošný, Šebor und teilweise auch Dvořák übergehen wesentliche Eigenschaften der Gattung, die sich in ihren dramaturgischen Bindungen an das Ganze des Werkes verwirklichen. Die Dialektik der Unterbrechung und gleichzeitig der Anknüpfung und Konzentration der Handlung durch ein eingelegtes Gebilde wird eigentlich nicht verstanden und die Ballade wirkt aus dem Gesichtspunkt der Ganzheit des Werkes hauptsächlich als ein unterbrechendes und sogar entbehrliches Element. Man sieht ihr Bedeutungsverschiebungen in verschiedenen Richtungen an, die zum Teil als Versuche der Lösung der Mängel in der dramaturgischen Anlage des Librettos zu interpretieren sind. Smetana ist zum Unterschied von dieser oberflächlichen „nicht—Traditionalität“ im Gegenteil „traditionell“. Er behandelt die Ballade in den gewöhnlichen, jedoch substantiellen Funktionen, die er gerade auf dem Hintergrund des Bewusstseins der gattungstypischen Möglichkeiten individualisiert und dadurch die Tradition rückwirkend bereichert.

Trotz der Begrenztheit der durchgeführten Sonde wird es klar, dass die Frage der Eigenart der tschechischen Oper ohne die Lösung des grundsätzlichen Problems ihrer Beziehung zur Operntradition in ihrem vollen Umfang und in allen Schichten des künstlerischen Werkes historisch nicht zu erfassen ist.

K POČÁTKŮM ČESKÉ HUDEBNÍ HISTORIOGRAFIE

PETR VÍT

Základy novodobého historického myšlení o hudbě¹⁾ se u nás rodí v etapě tzv. českého osvícenství na konci sedmdesátých a na počátku osmdesátých let 18. století, v době, kdy historické bádání se stalo nejvýraznější aktivitou v nově se rozvíjejícím vědeckém životě. V našem prostředí se vzájemně proluly principy osvícenského historického myšlení s tradicí antikvářského dějepiscetví humanistického a barokního. Vývoj vyústil ve specifický typ osvícenského dějepiscetví zdůrazňujícího v protikladu k osvícenské ahistoričnosti evropské historické vědy a jejich univerzálních pohledů na dějiny vůbec, pojetí dějin jako důkaz kulturní vyspělosti národa, jeho myšlenkové svěbytnosti a právního nároku na samostatnost.²⁾ Vlastní počátek české novodobé historiografie je spjat s dílem Gelasia Dobnera (1719—1790), zakladatele vědecké historické kritiky. Dobner, podřizující veškerou práci v oblasti historie zásadě „pravda je duší dějin“ a zahrnující kroniky a další narativní prameny, základní místo v procesu historického poznávání vymezil listině. Nastolil tak v české historiografii analyticko-historickou metodu, kterou k nejvyšší vytříbenosti a preciznosti v textové kritice pracoval Josef Dobrovský.³⁾ Tuto linii osvícenské historiografie doplňuje a současně jí prostupuje druhý proud, charakteristický synteticko-popularizačním výkladem dějinných událostí. Zde sehrál vůdčí roli František M. Pelcl (1734—1801), apologetizující ve svých pracích dobu Karla IV. a Rudolfa II. jako vrchol rozkvětu v českých dějinách.⁴⁾ V české osvícenské historiografii zaujímá zvláštní místo Mikuláš Adaukt Voigt (1733—1787). Historickou metodou se spíše blíží k Pelcovi, s nímž realizoval na svou dobu záslužné dílo *Effigies virorum eruditorum atque artificum Bohemiae et Moraviae*, souběžně vydávané německy pod názvem *Abbildungen Böhmischer und Mährischer Gelehrten und Künstler nebst kurzen Nachrichten von ihren Leben und Werken*.⁵⁾ Voigt byl sice plamenným obhájcem vlasti, nicméně postulát historické pravdy mu byl nejvyšší normou historické práce. Veškerá Voigtova činnost směřovala k očištění národní pověsti, k objevování dokladů o slavné minulosti. Jeho práce na poli historie

1) Studie ve zkráceném znění vychází z kapitol autorovy kandidátské disertace *Formování novodobého historického a estetického myšlení o hudbě jako součást procesu vědeckého a uměleckého vývoje v Čechách v období cca 1760—1848*, Brno 1976, strojopis, 224 s.

2) Srov. F. Kutnar, *Přehledné dějiny českého a slovenského dějepiscetví I*, Praha 1973, 101 ad.

3) M. Kudělka, *Gelastus Dobner*, VČSAV 78, 1969, 205—222; J. Haubelt, *Počátky historiografické práce Gelasia Dobnera*, ČCH XXII/1975, č. 5, 703—734; B. Slavík, *Od Dobnera k Dobrovskému*, Praha 1975, 83 ad.

4) Viz Z. Šimočok, *František Martin Pelcl*, in: VČSAV 78, 1969, 410—425.

5) Voigt se podílel hlavně na vydání 1. a 2. svazku (Praha 1773, 1775), 3. a 4. svazok vyšel podél F. M. Pelcla (Praha 1777, 1782).

byla motivována snahou bránit čest a vážnost české kultury na domácím i zahraničním fóru.⁶⁾ Ve zmíněné etapě české osvětské historiografie vznikají rovněž první příspěvky dotýkající se hudebně historické problematiky.⁷⁾ Primát náleží Voigtovi, který otevřel pole specializovanému bádání.

Počátkem devadesátých let, kdy aktivita v českém osvětském dějepisectví vyvrcholila, se svým způsobem uzavřel i vývojový předstupeň formujících se základů k české hudební historiografii. Pro následující fázi znamenalo tehdejší bádání nejen cenné metodologické zázemí, ale i důležité impulzy k postupné specializaci a vnitřní diferenciaci obecné historie. Na této živné půdě mohly ve druhé polovině devadesátých let 18. století vyrůst práce zaměřené hudebně historicky. Produkce, vzniklá během několika let, není kvantitativně rozsáhlá, nicméně kvalitativně ukazuje na formující se odvětví historické vědy s vlastním předmětem bádání, jímž se stala hudba v nejširším slova smyslu. Počáteční etapa české hudební historiografie je spjata s charakterem českého osvětského dějepisectví, ke kterému se hlásí jak proklamativně, tak i metodami práce.

Pro publikované příspěvky z tohoto období, které vymezujeme vydáním ročenky Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag v roce 1796 a druhé verze Němečkovy monografie Lebensbeschreibung des K. K. Kapellmeister Wolfgang Amadeus Mozart v roce 1808, je příznačná různorodost přístupu k jevům hudby i zákonitě vyvrcholení určitých tendencí předchozích let. Tato produkce vykazuje tři typy prací. K prvním typu řadíme Dlabáčův příspěvek Abhandlung von den Schicksalen der Künste in Böhmen (in: Neuere Abhandlungen der k. Böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften, 3. sv., Praha 1798) a stať F. X. Němečka Züge aus der Geschichte der Wissenschaften und des Geschmacks in Böhmen, připravenou pro tisk v roce 1794 a publikovanou v Meinertově Libussi r. 1804. Oba příspěvky do určité míry navazují na „obranářskou“ linii Voigtových a Procházkových snah o ucelenější výklad dějin vědy a umění v Čechách a představují současně přechod od etapy dílčího obecně historického

6) Viz F. Kuřnar, Mikuláš Adaukt Voigt, profil historika a vlastence, in: VČSAV 79, 1970, 76 ad.; J. Strakoš, Počátky obrozeneckého historismu v pražských časopisech a Mik. Ad. Voigt. Příspěvek k historii protiosvětské reakce v národním obrození, Praha 1929, 99 ad.

7) M. A. Voigt, Von der Aufnahme, dem Fortgange und den Schicksalen der Wissenschaften und Künste in Böhmen (in: Abbildungen, 1. sv., Praha 1773), od téhož autora životopisy skladatelů F. Týmy a F. Gassmanna (in: Abbildungen, 2. sv., 1775), Pelclův životopis J. Myslivečka (in: tamtéž, 4. sv., 1782), Voigtova významná stať Von dem Alterthume und Gebrauche des Kirchengesanges in Böhmen (in: Abhandlungen einer Privatgesellschaft, 1. sv., Praha 1775), Voigt - Dlabáč, Etwas über die musikalischen Instrumente der Slavischen Völker besonders der Böhmen (in: Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen, 1. sv., Lipsko - Praha 1788) s připojeným Dlabáčovým dodatkem Etwas von den Kirchenorgeln in Böhmen; F. F. Procházka, De saecularibus liberalium artium in Bohemia et Moravia fatis commentarius (1784). Koncem osmdesátých let obohatil tyto práce specifický příspěvek Dlabáčův Versuch eines Verzeichnisses der vorzüglichern Tonkünstler in oder aus Böhmen (in: Materialien, VII. sv., 1788, písmeno A—F; druhou část, C—Z, připravenou v témže roce, mohl publikovat až ve XII. sv., 1794). V Materialien a na ně volně navazující edici Archiv der Geschichte und Statistik insbesondere von Böhmen byly publikovány ještě tři anonymní stať: Einige Nachrichten von den sogenannten Literatengesellschaften in Böhmen (in: Materialien, X. sv., 1790), Beschreibung eines merkwürdigen böhmischen Gesangbuches aus dem 16ten Jahrhundert (in: Archiv, 1. sv., 1792) a Aula Rudolphi II. Kayserlicher Hoff Statt (in: Archiv, 2. sv., 1793). K tomuto typu příspěvků se řadí rovněž studie J. Nečaso, Geschichte der Manslonäre an der Metropolitankirche zu Prag (in: Meinertova Libussa, 1803). — Zevrubněji o jednotlivých příspěvcích v autorově kandidátské dissertaci, 19—30.

zpracování tematiky, vztahující se k dějinám hudby, k vlastním hudebně historickým příspěvkům. Dlabáčem a Němečkem se tato linie souhrnných přehledů, tak jak je prezentovalo české osvětské dějepisectví, uzavřela. Druhý typ prací reprezentuje již zmíněná ročenka Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag (1796), historicko-statisticky a dílčím způsobem i esteticky pojatá publikace. Konečně třetí typ, který znamená již určitý vyhraněný stupeň hudebně historické práce a v procesu formování historického myšlení o hudbě je nejdůležitější, zastupující obě vydání Němečkovy mozartovské monografie (1798, 21808) a anonymní stať Ueber den Zustand der Musik in Böhmen (in: Allgemeine musikalische Zeitung, 2. Jhg., Leipzig 1799—1800).

Než přejdeme k vlastnímu výkladu problematiky, je třeba, abychom zaujali stanovisko k autorství stať Ueber den Zustand der Musik in Böhmen. Příspěvek byl publikován anonymně. Za pisatele označil A. Hnilička [Počátky dějepisectví novověkého českého umění hudebního, in: ČČM LXXXVI/1912, 256—266] F. X. Němečka a po něm tento názor přejala řada autorů, z posledních rovněž T. Volek ve studii Obrozenský zájem o českou hudební minulost (in: Hudební věda III/1966). Hnilička své tvrzení o Němečkově autorství stať Ueber den Zustand der Musik... dokládá následujícími argumenty (263): 1. Kromě Dlabáče a Němečka nebyl nikdo, kdo tak ovládal danou problematiku a mohl článek napsat; 2. pro Němečkovu autorství vypovídá i rozhořčení, s jakým se autor stať zmiňuje o Leopoldu Koželuhovi, kterého označuje za „závistníka a škůdce Mozartova“; 3. nejsilnějším důkazem je v úvodu vyslovený záměr seznámit cizince s našimi hudebníky. Stejná myšlenka se objevuje i v článku Züge aus Geschichte der Wissenschaften..., který je signován Němečkem; 4. část, v níž autor hovoří o úpadku hudby v Čechách se ve své podstatě shoduje s dopisem F. X. Němečka z pozdější doby (12. 2. 1812). Volek přechází určení autorství konstatováním, že „...Němeček bývá též důvodně označován za autora zmíněného pojednání v LAMZ 1800. Zcela nepochybně je však Němeček autorem významné a dosud přehlížené studie Züge aus der Geschichte der Wissenschaften und des Geschmacks in Böhmen.“ (603—604) Němeček byl bezesporu znalcem hudby i hudebního života, což dokazuje jeho mozartovská monografie. Pochybnosti o jeho autorství studie Ueber den Zustand der Musik... v nás vyvolaly některé skutečnosti vyplývající z obsahového porovnání textu právě se zmíněnou knížkou o Mozartovi. Zarážející je fakt, že by se Němečkův obdiv k Mozartovi, k jeho dílu a ke všemu, co v Praze souviselo s milovaným Mistrem, byl dílčím způsobem nepromítnulo do některých pasáží diskutované studie. V krátkém hodnocení J. Kuchaře, Mozartova pražského přítele, není ani zmínka o tom, že by zpracoval klavírní výtah Figarovy svatby (Ueber den Zustand der Musik... 502), zatímco u varhaníka J. Wenzla je zaznamenáno, že připravil klavírní verze Mozartova Idomea a dvou blíže nejmenovaných symfonií (tamtéž 505). Rovněž tak u violoncellisty Josefa Kučery je zdůrazněno, že hraje výtečně Mozarta (505). Zdá se nám nepravděpodobné, že by právě Němeček závažnou informací u Kuchaře potlačil, když o dva roky dříve v mozartovské monografii právě Kuchaře za klavírní výtah Figarovy stavby chválil.⁸⁾ Stejně tak v pasážích studie, v níž hovoří o Italské opeře v Praze, je pochvalně hodnocena jen italská operní společnost Bustelilo. O Bondinim pak čteme velmi stručné konstatování: „Bondini, der nach ihm kam, erhielt anfänglich den Ruf derselben aufrecht; aber seit einiger Zeit ist sie mit schnellen Schritten ihrem Verfall entgegengegangen wovon in der Folge mehr.“ (494) Že by Němeček tímto způsobem odbyl hodnocení Bondiniho společnosti a záměrně

8) Slov. F. X. Němeček, Život c. k. kapelníka W. A. Mozarta (překlad 1. vydání z r. 1798 pořídil M. Jirko), Praha 1950, 30.

potlačil její zásluhy na pražském úspěchu Figarovy svatby, o kterém hovořil v monografii⁹⁾ Sporné je rovněž posuzování Guardasoniho. Ve stati Ueber den Zustand der Musik... je jeho společnost jednostranně odsouzena (537–540). Opět se nabízí otázka, proč by případný autor Němeček neuvedl ani to, že společnost poprvé provedla vrcholnou Mozartovu operu Don Giovanni, psanou pro Prahu, stejně jako pro pražskou korunovaci Leopolda II. komponovanou operu La Clemenza di Tito. Tyto obsahové rozdíly nás nutí k vážným pochybnostem o Němečkově autorství stati Ueber den Zustand der Musik... K tomu přispívá dále i ten fakt, že nikde ve zmíněné stati nenacházíme u jmen J. Koželuha, V. Praupnera, F. X. Duška (který je zde rovněž několikrát zmíněn), V. Maška, J. Kuchaře ani jednu zmínku o tom, že v Praze prosazovali Mozartovo dílo, což Němeček neopomenul v monografii zdůraznit. Jistě by Němeček, který doslova Mozartovým dílem žil, využil této příležitosti a jejich zásluhy před světem nezamlčel. Překvapuje rovněž vztah autora stati Ueber den Zustand der Musik... k protireformaci v Čechách. Zde je poprvé pozitivně pro rozkvět hudby hodnocena doba vlády Ferdinanda II. a III. Doslova se zde píše: „Aber die bessere Periode für die Musik beginnt erst mit der Vertreibung der Protestanten aus Böhmen unter Ferdinand II. und III., als die reichen Stifter, Klöster und Jesuitenkollegien in einen noch glänzenden Zustand, als vorher, gesetzt wurden.“ [490] Souhlas s protireformací se diametrálně liší od Němečkova názoru vysloveného ve studii Züge aus der Wissenschaften... Tuto dobu Němeček posuzuje jako všeobecný úpadek pro celou oblast umění. Jen hudba podle jeho soudu přežívala, ale i toto přežívání mělo spíše „femesinou“ úroveň (47). Oba příspěvky se vzájemně liší i charakterem jazyka. Porovnáme-li navíc stať Ueber den Zustand der Musik... s Němečkovou monografií o Mozartovi, vyvstane rozdíl jazyka ještě nápadněji. Ve stati Ueber den Zustand der Musik... je jazyk mnohem věcnější, slovník méně bohatý a větná stavba jednodušší, bez onoho typického estetizujícího vzletu, s jakým Němeček psal o Mozartovi a jeho díle. Tyto důvody nás proto opravňují pochybovat o Němečkově autorství diskutované stati. Uspokojující odpověď na otázku, kdo je autorem, však prozatím pro nedostatek dokladů dát nemůžeme.

Vraťme se nyní k vlastnímu výkladu a k charakteru jednotlivých typů hudebně historických příspěvků. Dlabač v Abhandlung von den Schicksalen der Künste in Böhmen se na rozdíl od Voigta, který věnoval pozornost hlavně vývoji v Čechách a o umění se zmínil v závěru jen velmi stručně, i Procházky, preferujícího literární památky, zaměřil na oblast umění a to především na výtvarné umění a hudbu. Z pramenů se odvolává na Kosmovu kroniku, pokračovatele Kosmova, na stať o hudebních nástrojích publikovanou v Materialien (VII. seš., 1788), Pelcův životopis Karla IV. i Procházkovu práci De saecularibus liberalium artium. Odkazuje na svůj publikovaný přehled hudebníků i na připravovaný slovník. Ze zahraničních hudebních lexik cituje Gerberův Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler (2 sv., 1790, 1792). Dlabačovo líčení „osudů“ hudby v Čechách je až do doby Rudolfa II. vzhledem k tehdejšímu stavu bádání a publikovaným pracem značně povrchní. Pomíjí oblast církevního zpěvu, k níž snesl materiál Voigt, zmiňuje pouze píseň Hospodine pomiluj ny a s odvoláním na Kosmu upozorňuje na užívání různých nástrojů na našem území. V této souvislosti vyslovuje hypotézu o výskytu varhan již ve 12. či dokonce 11. století (113). Dlabač nehovoří o bonifantech ani o mansionářích. Výklad příčin rozvoje či úpadku hudby podává velmi spíše a povrchně. Ve shodě s dobovým pojetím českého osvětského dějepiscevtví apologetizuje vládu Karla IV. a jeho zásluhy o rozkvět

⁹⁾ Viz tamtéž, 37–38.

umění (114 ad.), husitství však hodnotí z hlediska osudů jednotlivých umění negativně. Zlatou dobou rozkvětu českých zemí je pro Dlabače vláda Rudolfa II. Z celé řady umělců, žijících na císařském dvoře, uvádí v textu jen jména některých z nich a odkazuje na svůj připravovaný slovník (121). Umění Rudolfovy doby přibližuje pouze výčtem jmen, k nimž v poznámkách podává bližší informace, u hudebníků někdy zaznamenává i skladby, případně odkazuje na další literaturu. Úpadek umění po smrti Rudolfa II. přičítá dlouhodobým válečným událostem (Dlabač jako člen řádu se vyhýbá jednoznačnému zaujetí stanoviska k protireformaci), přesídlení dvora do Vídně a tím i ztráty podpory umění. Opětný rozvoj hudby po třicetileté válce spatřuje v kladné funkci jezuitských kolejí, seminářů a obnovovaných klášterů. Dlabač poprvé zaznamenává pražskou korunovaci Karla VI. v r. 1723 a s ní spojené velkolepé hudební slavnosti s dominantním provedením Fuxovy opery. Obdobně jako před ním Voigt v případě Glucka, označil Fuxe za Čecha („Fux, der eben ein Böhme war, und zuvor mehr als zwanzig Jahre in Prag lebte...“) [132]. K první polovině 18. století uvádí opět řadu jmen skladatelů (Tůmu, J. V. Stamice, Bendu, Černožorského, Zacha, Glucka, Myslivečka, Brixioho atd.) s bližšími údaji v poznámkách. Pozoruhodné je, že Stamice hodnotí jako prvního reformátora simfonie.¹⁰⁾ U všech uvedených skladatelů zdůrazňuje, jaký význam pro jejich hudební vzdělání měly kláštery a semináře. Aby ještě více podepřel věrohodnost tvrzení o mimořádné úrovni hudby v Čechách v 18. století, zejména ve školách, odvolává se stejně jako v úvodu seznamu hudebníků (Versuch eines Verzeichnisses... in: Materialien VII. sv., 1788, 135) na Burneyho.

Z Dlabačova výkladu o vývoji hudby v Čechách lze vytušit, že vrchol hudebního dění klade do 18. století. Hudba podle jeho názoru vzkvétala až do josefinských reforem klášterů a školství, které Dlabač označil za velký otřes pro umění. („Bey aller der grossen Erschütterung aber, welche die Künste durch die allgemeine Reform des Staats- und Kirchenwesens litten, blieb noch eine kleine Hoffnung den Künsten übrig...“ 135). Nicméně i v této době, konsstatuje Dlabač, vyrostli v Čechách skladatelé jako Dusík, Koželuh, Praupner atd., kteří šířili slávu vlasti.

Dlabačovo líčení „osudů“ umění v Čechách nemá charakter historické studie, ale spíše informativního přehledu. Pozitivním přínosem je dovedení výkladu až do pisatelovy přítomnosti, tj. 18. století. Co se týče minulosti, zůstal však Dlabač ve své době za poznačky, které hudební historii zprostředkovalo české osvětské dějepiscevtví.

Zcela odlišný charakter než Dlabačova (i Voigtova) stať má Němečkův příspěvek Züge aus der Geschichte der Wissenschaften und des Geschmackes in Böhmen, ze kterého byla v Meinertově Libussi publikována v r. 1804 pouze první část a dokončení, označené v závěru („Der Beschluss im nächsten Stück“, 58), již vydáno nebylo.¹¹⁾ Máme tedy před sebou torzo studie, jejíž první část končí obdivným hodnocením přednáškové činnosti K. H. Seibta na pražské universitě a oceněním jeho zásluh o duchovní rozkvět v Čechách. Dokončení mělo při vši pravděpodobnosti zahrnout líčení rozvoje věd a umění v Němečkově přítomnosti, tzn. koncem 18. století. Estetizující přístup k dějinám vědeckého a uměleckého dění v Čechách podnítl i metodu Němečkovy práce. Výklad směřuje k obecnějšímu postižení příčin rozvoje či úpadku jednotlivých oblastí, nepřináší nové pramené doklady jako Voigt nebo Procházka a neuvádí ani odkazy na prameny narativní nebo listinné povahy. Celou studii prostupuje základní tendence obrany českého duchovního i uměleckého života. Tato „obranářská“ motivace

¹⁰⁾ Srov. F. L. Gerber, Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, II. sv. 1972, 558.

¹¹⁾ Casopis Libussa (tento svazek zanikl).

se však liší od obdobných snah Voigtových i dalších autorů. Zatímco Voigt snáší řadu pramenných dokladů o světlé minulosti uměleckého a vědeckého života v Čechách, Němeček uvažuje nad fakty o vnitřních i vnějších politických, náboženských, jazykových i sociálních podmínkách, ovlivňujících daný stav zkoumaných oblastí. Upozorňuje na malou informovanost zahraničí o našich dějinách, vyplývající jak z neznalosti českého jazyka (Němeček užívá označení „Ursprache“), tak i pozornosti věnované všeobecně rakouskému státu jako celku. Příčinou tohoto stavu byla podle Němečka rovněž malá publicita, již se dostávalo domácí problematice. Autor celou situaci velmi výstižně charakterizuje slovy: „Unsere gründlichsten Gelehrten zeichnen sich zu wenig durch Schreibart und Lebhaftigkeit des Vortrages aus;... Wir haben zu wenig patriotische Blätter und Zeitungen — können sie auch nicht haben, bloss darum, weil es mit Büchern eben so wie mit andern Waren geht: das Ausländische gefällt mehr. Auch lobt und posaunt dem Böhme überhaupt nicht sehr gern — das liegt in seiner Gemüthsart. So geschieht es denn, dass man uns nicht kennt, bei uns wenig sucht eben darum wenig — findet. Scharfsinnige Beobachter sind selten.“²⁰⁾ Jediné, co podle Němečka není Čechům upíráno, je vyspělá hudební umění, neboť jejich hudební genialita se odjakživa nápadně prosazovala.

Studie, která je předkládána zahraničním i domácím čtenářům, nemůže podle Němečkova názoru v takovém krátkém rozsahu obsáhnout bohaté dějiny vědy a umění v Čechách, má však dokumentovat u Čechů „dobrý vkus a šťastné vlohy“ k umění (21).

Dějiny umění začíná Němeček až dobou Karla IV. a vše co předcházelo prý nemělo žádný význam („was vor seiner Regierung die Böhmen im Fache der Kunst leisteten, ist von keiner Bedeutung“). (22). Zde narážíme na názor, který sice zdánlivě v souladu s českou osvicenskou historiografií apologetizuje vládu Karla IV., avšak v rozporu s jejími snahami objasňovat na základě pramenů i nejstarší dějiny, odmítá scuvistost s předchozím vývojem. V tomto stanovisku objevujeme jeden z kořenů, z nichž ve druhé polovině 19. století rostlo schematické chápání dějin české hudby, považující za dějinný počátek období panování Karla IV. S tímto pojetím se o řadu let později setkáváme např. u A. W. Ambrose v člancích, týkajících se problematiky dějin hudby v Čechách.¹²⁾ Schematicnost tohoto typu hudebně historického myšlení vědomě odstraňují až Otakar Hostinský a další generace hudebních historiků.¹³⁾

Němeček považuje za vrchol kulturního rozkvětu u nás humanismus, začínající vládou Jiřího z Poděbrad a vrcholící za Rudolfa II. (23 ad.). Byla to doba, v níž dosáhl český jazyk nebývalého stupně vyspělosti, doba příznivá pro pěstování všech druhů věd a umění. Velkou pozornost v této souvislosti věnoval Němeček církevnímu zpěvu („es ist vielleicht keine Nation, die in ihrer Sprache so edle, so erhabene und von allen Schlacken mittlerer Jahrhunderte so reine Kirchenlieder hätte, als wir in unserer Muttersprache haben“). (27). Pro všeobecnou jazykovou čistotu, poetičnost, „velebnost“ stylu a myšlenek vyzvedává přínos literárních bratrstev a úroveň kancionálů oproti dobové produkci „nevkusných“ německých duchovních písní (28). Němeček z tohoto stanoviska polemizuje s Voigtovým přirovnáním literárských bratrstev k německým meistersingrům¹⁴⁾ a vyslovuje podiv nad tím, jak mohl Voigt srovnávat tak kvalitativně rozdílné věci (31). V hodnocení humanismu se Němeček opíral

zejména o Procházkovu práci *De saecularibus liberalium artium* a postupoval v souladu s pojetím českého osvicenského dějepisce. „Zlatou dobu rozkvětu múz“ za Rudolfa II. přerušila třicetiletá válka, znamenající podle Němečka všeobecný úpadek. „Alles-alles gieng da zu Grunde, Wissenschaften, Sprache, Sitten Wohlstand und Bevölkerung“. (39—40) S tímto úpadkem nastal i úpadek vkusu. Jediná hudba v tomto „údcbí bez vkusu“ (46) přežívala. Avšak i ta, jak konstatuje Němeček, byla na nízké úrovni. „Aber bey einem gänzlichen Mangel an Schwung der Nation blieb auch diese süsse Kunst lange Zeit nur Handwerk ohne Gefühl, und Geist, und wurde zwar gründlich, aber mechanisch betrieben.“ (47) V okázalosti církevních bohoslužeb, v bohatství klášterů a řádů spatřoval Němeček jedinou příčinu, proč na našem území zcela neupadla umění, zvl. hudba, sochařství a malířství. Nové duchovní oživení přinesla do Čech až vlna osvícenství, šířící se na naše území prostřednictvím literatury osvicenských autorů německých a francouzských. K. H. Seibta v tomto procesu postupného pronikání osvícenství označil Němeček za jednu z klíčových osobností.¹⁵⁾

Němečkova stať *Züge aus der Geschichte der Wissenschaften und der Geschmacks in Böhmen* ukazuje výrazné nacionální cítění projevující se zdůrazňováním a vřelým zaujetím pro českou jazykovou otázku. Rodící se hudební historiografii obohatil tento příspěvek nejen o impulzy směřující k pojetí problematiky umění v širším kontextu kulturně politické situace daného údobí, ale i o snahu skloubit v obecnější rovině estetizující pohled s vlastním historickým nástinem.

K zásadě osvicenské historiografie, považující poznání pravdy za základní a nejvyšší cíl, se hlásí i publikace *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (vydaná v Praze v Schönfeldově tiskárně r. 1796). V předmluvě čteme: „Tadel suche man bei uns nicht, denn wir wollen bloß auszeichnen — Fakta, auf Wahrheit gegründet, bleiben daher unser einziger Gegenstand, den wir mit vielem Vergnügen alle Jahre vortsetzen wollen, wenn man diesen ersten Versuch für das aufnimmt, was er ist — nämlich, für eine vaterländische Zeitgeschichte der Tonkunst.“¹⁶⁾ Jak je patrné z citovaných slov předmluvy, měla ročenka zachytit dobový stav hudebního života a posloužit jako příspěvek k dějinám hudby své doby. Z předmluvy rovněž vyplývá, že se připravoval větší ediční projekt a pokud můžeme usuzovat podle charakteru tohoto prvního svazku, jeví se nám typově blízký Riegrovým sborníkům *Materialien* a *Archiv*.

Pozornost v následujícím výkladu zaměříme na druhou část ročenky, zachycující stav hudby v Praze. Na stránkách 103—194¹⁷⁾ je publikováno patnáct kapitol: I. Musikalische Verfassung von Prag (103—108). II. Virtuosen und Dilettanten (109—138). III. Dilettantenakademien (139—141). IV. Herrschaftliche Hauskapellen und Harmonien (142—143). V. Liebhaber, welche Sammlungen von verschiedenen Musikalien besitzen (144—145). VI. Schriftsteller und Compositeurs (146—149). VII. Musikhändler und Verleger (149). VIII. Instrumentmacher (150). IX. Opernorchester beim Nationaltheater (151). X. Orchester beim vaterländischen Theater, auf dem Kapuzinerplatze (153). XII. Fragment eines Testaments, welches ein böhmischer Geistlicher zum Besten der Kirchenmusik im Jahre 1595 errichtet (154—158). XIII. Betrachtungen über die Musik (159—168). XIV. Bemerkungen für Dichter, welche für musikalische Kompositionen zu schreiben haben (169—182). XV. Ueber die Verhältnisse, den Gebrauch und die Wirkung verschiedener Instrumente (183—194).

12) Viz P. Vít, A. W. Ambros und seine Beziehung zur Geschichte der Musik in Böhmen und der tschechischen Musik, in: *Die Musikforschung*, 31. Jhg., 1978, Heft 1, 29—33.

13) O. Hostinský, O úloze naší historické literatury hudební, in: *Dalibor III/1881*.

14) Voigt, Von dem Alterthume und Gebrauche des Kirchengesanges in Böhmen, 200 ad.

15) „Ein solcher Mann war gerade für diese Zeit das stärkste Bedürfniss!“ 57.

16) Odpovídá na otázku, kdo se podílel na zpracování ročenky, prozatím nemožno.

17) Upozorňuji na chybné číslování stran Jahrbuchu. Po str. 175 pokračuje str. 100.

Problematiku, publikovanou v ročence, předznamenává v první kapitole konstatační všeobecného úpadku v pěstování církevní hudby v Čechách a ztráty příznivců a mecenášů hudebního dění jako důsledku josefinských reforem — rušení klášterů a reorganizace školství. Oproti tomu jsou vyzvedávána předchozí léta, která byla příznivá pro rozkvět hudby. V kapitolách II. a VI. jsou v abecedním řazení zaznamenáni žijící hudebníci a skladatelé (diletanty i profesionály) s velmi stručnými, značně povrchními a všeobecnými charakteristikami. Kapitoly III., IV., V., VII., VIII., IX., X., XI., nabízejí doklady o stavu realizace hudby a organizace hudebního života koncem 18. století. Zajímavý pohled na tehdejší operní provoz přináší otištěné seznamy hudebníků operních orchestrů (IX., X., XI.), z nichž lze např. usuzovat na zvukový charakter tehdejšího orchestrálního aparátu. Historickou tematiku zastupuje ve XII. kapitole přetištěný fragment testamentu o hudebním životě v Čechách z r. 1595. Hodnověrnost tohoto pramene je snížena publikačními nedostatky, jež jsou v rozporu s tehdy již vyspělými edičními zásadami a kritikou pramenů (u přetištěného materiálu schází popis pramene, určení proveniencí apod.). Ročenka neobsahuje pouze materiál ke stavu hudebního života v Praze, ale přináší i tematiku hudebně estetickou, z níž nejvýrazněji o úrovni estetického myšlení vypovídá XIII. kapitola.¹⁸⁾

Hodnotíme-li „pražskou“ část ročenky jako celek, pak představuje sondu do hudebního života určitého historicky vymezeného prostředí a doby. Nemá charakter historického výkladu, nýbrž zůstává faktografickým podkladem k vlastnímu zpracování hudební historie tohoto údobí. Vydání ročenky se setkalo s nevšedním ohlasem, o čemž svědčí i kritický ohlas v článku Einige Berichtigungen des Jahrbuchs der Tonkunst von Wien und Prag im von Schönfeldischen Verlage (in: Patriotisches Journal für die k. k. Staaten, Erster Band, Erstes Heft, Prag 1796, 1—22). Na tuto skutečnost poprvé upozornil T. Volek,¹⁹⁾ který se domnívá, že autorem je F. X. Němeček. Ročenka byla v recenzii podrobena kritice, zejména pro řadu omylů, nedostatečné charakteristiky a zpracování některých kapitol ve formě pouhého výčtu jmen.

„Nicht mit Unrecht wird Böhmen das Vaterland deutscher Tonkunst genannt.“ — Tímto konstatačním začíná pro nás prozatím neznámý autor rozsáhlé stati Ueber den Zustand der Musik in Böhmen líčení hudebního života v Čechách. Nezaměřuje se na postížení dějinného toku, ale obrací pozornost k současnosti, ke stavu tehdejší hudební kultury. Záměrně zdůrazňujeme termín hudební kultura, neboť autor nehovoří o určitém druhu hudby, či o některých jejích nositelích (skladatelích, interpretech apod.), ale usiluje o ucelenější obraz, do něhož zahrnuje hudební tvůrce, charakter a možnosti provozování hudby, interprety (instrumentalisty a zpěváky), problematiku hudebního školství, všeobecný zájem o hudbu u diletantů (toto označení nemá pejorativní příděch jako v současnosti, zahrnuje osoby, které mohou být na vysokém stupni hudebního vzdělání teoretického i praktického, avšak profesionálně se hudbě nevěnující), stav opery i hudebníky působící v zahraničí. V rozboru příčin vyspělého hudebního života v Čechách v 18. století se autor přece jen nevyhnul obecnější úvaze a pohledu do minulosti. Za prvořadé a nejdůležitější považuje „die glückliche Anlage und der Hang zur Tonkunst, die zum Charakterzug der Nation gerechnet werden können.“ (489) Jako druhý předpoklad rozkvětu hudby je zdůrazněna její významná funkce při církevních obřadech. V textu jsou krátce zmíněny zásluhy literárských bratrstev a pro umění příznivá doba Rudolfa II. (490). Oproti předchozím výkladům dějin hudby

18) O této problematice podrobněji viz v autorově cit. disertaci, 71—77.

19) V citované studii Obrozenecký zájem o českou hudební minulost, 603, usuzuje na Němečkovo autorství „podle některých znaků“, neuvádí však, kterých.

v Čechách a hodnocení Rudolfovy vlády, začíná podle autora „lepší perioda“ pro pěstování hudby až po vyhnání protestantů z Čech za vlády Ferdinanda II. a III., kdy kláštery a jezuitské koleje dosáhly ještě většího rozkvětu než dříve a kdy vše mělo jen zvyšovat okázalost triumfu katolicismu nad protestantismem. Velmi pozitivně jsou v této souvislosti hodnoceny zásluhy klášterů a jezuitských kolejí. S obdobným stanoviskem k protireformaci jsme se v předchozích pojednáních o hudbě v Čechách dosud nesetkali. V autorovu postoji cítíme jasný souhlas s protireformací, vzdálený nejen osvícenské náboženské toleranci, ale i postulátu historické pravdy osvícenského dějepiscectví (srovnejme jen v Němečkově stati Züge aus der Geschichte der Wissenschaften und des Geschmacks in Böhmen popisovanou nutnost odchodu Komenského ad. z vlasti).

K vytváření dobrého vkusu v Čechách přispěly podle autorova názoru italské operní společnosti, z nichž největší význam je přičítán společnosti Bustelliho.²⁰⁾ Pisatel se s touto problematikou dostal do přítomnosti, kdy mohl čerpat i z vlastních zkušeností. Z mnoha „hudebních génů“, kteří v Čechách vyrostli v 18. století, jsou z nežijících uvedeni jen nejvýznamnější (Mysliveček, Gassmann, Gluck!, rod Bendů, Stamic, Seegert, Brixl, Dušek). Mnohem obšírněji se zde hovoří o žijících umělcích, kteří jsou však podle autorova mínění v zahraničí málo známi. Do prvního okruhu zařadil pisatel Jana Koželuha, Václava Praupnera, Vincence Maška a Jana Kuchaře (499). Každého ze jmenovaných uvedl podrobnější uměleckou charakteristikou (jak skladatelské tvorby, tak i interpretačních kvalit) a pokusil se i o souhrnné zhodnocení jejich významu.²¹⁾

Jak jsme již zdůraznili, zařadil autor stati do kontextu výkladu i hudebníky narozené v Čechách, avšak žijící v zahraničí (516—517). Je to novum v pohledu na domáci hudební kulturu a přístup o to zajímavější, že pisatel na prvním místě uvedl skladatele působící ve Vídni (J. Kř. Vaňhala, L. Koželuha, V. Jirovce, abb Jelínka). Z dalších míst, kde se uplatnili čeští hudebníci, je dále zaznamenán Londýn (J. L. Dusík, Cibulka), Milano (V. Pichl) a Rusko (J. Fiala). Touto pasáží autor předznamenával významný komplex problémů, zahrnovaný soudobou hudební historiografií pod pojem hudební emigrace 18. století a řešený jako jeden ze závažných úkolů českého muzikologického bádání.

Úpadek hudby, který nastal podle autora v jeho době, přičítá shodně jako Dlabač josefinským reformám a odlivu šlechtických mecenášů do Vídně (519—520). V pasážích o operním orchestru upozorňuje na jeho malé obsazení (3 primy, 3 sekundy, 2 violy, kontrabasy a příslušné dechové nástroje), nicméně s odvoláním na Mozartovo svědectví ho řadí mezi nejpřednější v Německu (522). V krátkém odstavci, který je věnován hudebnímu školství, podává autor následující charakteristiku školské reformy: „Seit der Einführung der Normalschulen giebt es eigentlich keine, weder in Prag, noch auf dem Lande; eben so wenig irgend ein Institut zur Beförderung und Vervollkommnung der Kunst. Der Unterricht wird blos dem Triebe der Natur überlassen; oder höchstens von Meistern stundenweise beygebracht.“ (523) Závěr výkladu je věnován italské operní společnosti Guardasoniho. Autor zaznamenává jednotlivé sólisty i jejich úspěšné role. Obecně však konstatuje úpadek operního provozu, zaviněný Guardasonim.

Stat Ueber den Zustand der Musik in Böhmen představuje první hudebněhistorický pokus o výklad stavu hudby v Čechách v 18. století. Autor se především opíral o zna-

20) „... Ihr gehört insbesondere das Verdienst auf den Geschmack der gründlichen böhmischen Tonkünstler mehr vorthellhaft gewirkt zu haben.“ 494.

21) Např. u Koželuha „... gehört unter die Tonkünstler, die auf die Regel noch mit Strongo hatten. Er ist der Patriarch der Prager Tonkunst.“ 499.

lost terénu. Jak jsme již upozornili v průběhu analýzy textu, předznamenal i dílčí úkoly pro pozdější muzikologické bádání. Je třeba dodat, že text je prost národnostního zanícení a problémy týkající se národnostní otázky jsou konstatovány věcně a střízlivě.

Linie historického zájmu o jevy hudební kultury spěla k vrcholu na přelomu 18. a 19. století, kdy tato vědecká aktivita dospěla k hodnotám evropského významu v monografii F. X. Němečka, zaměřené k osobnosti a dílu W. A. Mozarta. Úspěchy Mozartových oper v Praze, Mozartova osobní i umělecká spjatost s pražským uměleckým prostředím, v neposlední řadě i skutečnost, že Čechy pochopily velikost Mozartova génia dříve než konzervativnější a ke skladatelově hudbě rezervovaná až nepřátelská Vídeň — to vše podmiňovalo onu nenapodobitelnou atmosféru kultu skladatelovy osobnosti a díla, atmosféru natolik prosycenou vším, co souviselo s Mozartem, že přímo podněcovala k biografickému zachycení osudů této výjimečné umělecké osobnosti. Není náhodou, že prvním Mozartovým biografem se stal právě F. X. Němeček, jeden z neoddanějších přátel skladatele a jeho rodiny, neboť jen v prostředí plného porozumění a obdivu k Mozartovi mohla z osobního zanícení vzniknout práce tohoto charakteru. Studium vývoje Němečkových vztahů k Mozartovi se zabyval Jaroslav Čeleda²²⁾ a ten také shromáždil o Němečkově pobytu v Čechách do r. 1820 nejvíce údajů.²³⁾ Do styku s Mozartovou hudbou přichází Němeček velmi záhy, již za studií v Praze. Jak je patrné z jeho mozartovské monografie, osobně se zúčastnil pražské premiéry *Únosu se serailu* v r. 1783.

Němeček publikoval svou knížku za svého života dvakrát. První verzi v r. 1798 — *Leben des k. k. Capellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschriebenen von Franz Xav. Nēmetschek, Professor am Prager Kleinseit. Gymnasium, Prag 1798* (v dalším výkladu jen Mozart I). Druhé, přepracované znění uveřejnil o deset let později — *Lebensbeschreibung des K. K. Kapellmeister Wolfgang Amadeus Mozart, aus Originalquellen, von Franz Xav. Nēmetschek, Professor an der Universität zu Prag. Zweite vermehrte Auflage, Prag 1808* (dále jen Mozart II). Prameny, z nichž čerpal poznatky ke své práci, uvádí v prvním vydání (94).²⁴⁾ „Die Quellen zu diesen Nachrichten, die der Verfasser benutzte, sind folgende: 1) Seine eigene Erfahrung und der Umgang mit Mozarts Familie und Freunden, 2) Die Zeugnisse vieler glaubwürdigen Personen, die Mozarten in verschiedenen Lebens-Perioden gekannt haben. 3) Die Mittheilung aller Hülfsmittel, Schriften und Briefschaften, von seiner hinterlassenen Witwe; der ich hier ihre freundschaftliche Bereitwilligkeit, meinen Dank sage. 4) In Betreff der jüngeren Jahre seines Lebens, diente mir als Hülfsmittel Schlichtegrolls Nekrolog. Der Verfasser hat sich der grössten Wahrheitsliebe beflissen, und manches Interessante lieber angelassen, wenn ihm dessen Wahrheit etwas zweifelhaft schien.“

22) V článku K stému výročí Františka Němečka, in: *Bertramka*, 1/1949, č. 3, 3—6.

23) Němeček, rodák ze Sadské (nar. 1766), zral intelektuálně a umělecky během pobytu na studiích v Praze. Od r. 1776 do 1782 studoval na karmelitském gymnasiu na Malé Straně a hned poté na filosofické fakultě pražské university. Vysokoškolská studia ukončil v roce 1787. S největší pravděpodobností navštěvoval přednášky o krásných vědách K. H. Seibta a po r. 1785 i přednášky A. G. Meissnera. V r. 1800 získal titul doktora filosofie a 23. dubna 1802 byl jmenován profesorem praktické a teoretické filosofie na pražské universitě. Filosofii přednášel podle tehdy velmi oblíbených učebnic reprezentanta praktickoutilitaristického filosofického eklektismu a Kantova odpůrce G. H. Federa až do r. 1820, kdy byl povolán do Vídně.

24) V dalším výkladu nadále pracujeme s prvním vydáním z r. 1798 v pamětním tisku ke 100. výročí úmrtí skladatele Almanach auf das Jahr 1942, Leipzig, 11—94.

Němeček preferuje vlastní zkušenost a zážitky, spoléhá na svou paměť, dovolává se svědectví druhých osob. A teprve pak řadí prameny, které pro něho byly „pomocnými prostředky“. Tento postup, založený na bezprostředně získaných informacích, byl pro tehdejší historickou práci méně obvyklý. Němeček, profesí nehistorik, důrazem na vlastní paměť a ústní podání jinak pramenně nepodložených zpráv, dal v některých případech podnět ke vzniku legend, s nimiž se muselo vyrovnat pozdější mozartovské bádání.²⁵⁾ Nicméně i u Němečka se setkáváme s hlavní zásadou osvícenské historiografie, s přihlášením se k pravdě jako základnímu cíli své práce. Autorův přístup k vypracování monografie má jednu specifickou zvláštnost. Celou prací prostupuje vzájemně od sebe neoddělitelné historické a estetické myšlení. I když Němeček estetiku na pražské universitě nikdy nepřednášel, jeho estetické vzdělání a založení se v textu výrazně projevilo.

Obě verze monografie se částečně liší. Dílčí odchylky v textu, které jsme zjistili kritickým srovnáním obou vydání, dělíme do dvou skupin. První skupina (1) zahrnuje okruh změn týkajících se spíše vnějšího uspořádání, do druhé skupiny (2) řadíme změny a doplňky obsahové.

ad 1) První vydání je dedikováno Josefu Haydnovi²⁶⁾ a jak jsme již výše upozornili, zaznamenává rovněž prameny. Údaje pramenné povahy jsou v Mozartovi II vynechány. ad 2) Němeček do textu, který v Mozartovi I vnitřně člení jen graficky vodorovnou čarou a jen část o kompozičním díle uvádí názvem *Einige Nachrichten von seinen Werken*, v Mozartovi II připojuje k jednotlivým částem samostatné názvy a zvýrazňuje tak obsahovou strukturu textu. Mozart II má následující kapitoly: I. Die Jugend Mozarts, II. Mozart als Mann, III. Mozart als Künstler und Mensch, IV. Nachricht von Mozart Werken. Obsahové rozvržení textu včetně názvů jednotlivých kapitol ukazuje, že před sebou máme nikoli jen biografii, na což sám Němeček upozornil, ale již základ příštích monografií o uměleckých osobnostech, prací, které zahrnují nejen oblast biografickou, ale i objasnění tvůrčího uměleckého profilu (v tomto případě kapitola IV.) a hodnocení díla, včetně zárodečného katalogu skladeb. Proto o Němečkově práci hovoříme jako o monografii.

Vlastních textových změn je několik typů. Předně jsou to stylizační úpravy a nutně zásahy, podmiňené desetiletým odstupem mezi oběma vydáními, nepozměňující obsahově význam.²⁷⁾ Další skupinu tvoří již závažnější korekce a to škrty určitých pasáží z prvního vydání, případně jejich nahrazení novými doplňky. Němeček vynechal v Mozartovi II především pasáže, jejichž napsání bylo podmíněno bezprostředním nadšeným obdivem k Mozartovi. V některých případech tyto části textu nahradil věcnějšími a přesnějšími formulacemi nebo i přesunul určité odstavce do jiného kontextu. Zásahy tohoto typu do původního textu ubírají druhému vydání na příznačné spontánnosti výkladu. Autor chtěl zřejmě těmito úpravami seřít poněkud subjektivizující vykreslení Mozartovy osobnosti a díla a docílit více objektivnějšího pohledu, umožněného i časovým odstupem od tisku první verze.²⁸⁾ Nejvýznamnější okruh oprav a do-

25) Např. nejasnosti kolem dokončení ouvertury k Donu Giovannimu nebo chybné určení data příjezdu Mozarta do Prahy v r. 1787. — Viz P. Netti, Mozart in Böhmen, Praha 1938, 69, 104—105.

26) „Dem Vater der odler Tonkunst, dem Lieblinge der Grazien Joseph Haydn Fürstl. Esterhazyischer Kapellmeister widmet diese kleine Denkmal des unsterblichen Mozarts aus besonderer Verehrung der Verfasser.“

27) Např. Mozart I „Es sind nunmehr zehn Jahre, ... (míněno od premiéry Dona Juana, 41), Mozart II „Es sind nunmehr 21 Jahre, ... (42) apod.“

28) Podrobný výčet změn uvádím ve své kandidátské disertaci, 118—119.

plňků představují ty, které vypovídají o vyzrávání Němečkova estetickohistorického myšlení o hudbě. Těchto změn zaznamenáváme nejméně v biografických kapitolách (I. a II.), zatímco nepoměrně více autorských zásahů do textu nacházíme v kapitolách III. [Mozart umělec a člověk] a IV. [Zpráva o Mozartových dílech]. Ve valné většině se týkají pasáží, v nichž se Němeček vyjadřoval k Mozartovu dílu a uměleckému profilu. Němeček především revidoval a zpřesnil některé ze svých výroků,²⁹⁾ v Mozartovi II uvedl v plném znění rovněž jména, která v prvním vydání naznačil pouze iniciálami nebo doplnil iniciály tam, kde jméno zcela zamlčel.³⁰⁾ Zkorigoval rovněž údaje faktografické povahy a upřesnil dobu vzniku některých skladeb.³¹⁾ Při této revizi se však dopustil i některých omylů. V Mozartovi I uvedl nesprávně mezi skladbami, které Mozart psal pro Prahu, symfonii D dur (39) a v Mozartovi II toto tvrzení zopakoval a omyl rozšířil ještě o symfonii Es dur (41).³²⁾

Zajímavé je, že Němeček ve druhém vydání na několika místech zmírnil písemný projev, což bylo s největší pravděpodobností motivováno větším časovým odstupem od Mozartova úmrtí a s ním souvisejícím postupným utichnutím různých senzacechtivých zpráv.³³⁾ V textu Mozarta II se na drobných změnách oproti prvnímu znění projevuje i důslednost Němečkova estetického myšlení. V úvodní pasáži monografie, kdy v Mozartovi I (12) nazývá skladatele „Rafaelem v hudbě“, v Mozartovi II (2) již hovoří o „mimofádném géniovi“. Stejně tak v duchu dobového estetického pojetí zdůrazňuje u Mozarta schopnost vytvářet nové a proto do věty „Hierinn glänzt sein Genie ohne Beyspiel und Nebenbuhler [Mozart I, 62] vsouvá v Mozartovi II zpřesňující (73): „...sein erfinderisches Genie“. K těmto typu textových oprav náleží i změna termínu „Kunstgefühl“ (Mozart I, 60) na „Geschmack“ (Mozart II, 69) nebo adjektiva „die schönsten“ [jedná se o kvarteta dedikovaná Haydnovi, Mozart I, 92] na „klassisch“ (Mozart II, 115). Němeček užitím adjektiva klasický však neměl na mysli stylové řazení, nýbrž opět v duchu dobové estetiky spíše hodnoty trvalé, srovnatelné spíše s klasickými hodnotami antického umění. Tuto naši domněnku potvrzují i další místa v textu monografie.³⁴⁾

Nejvýznamnější ze všech Němečkových úprav textu jsou změny a doplňky, provedené ve druhém vydání, z nichž je patrné autorovo prohlubování esteticko histo-

²⁹⁾ Viz tamtéž, 120.

³⁰⁾ Např. Mozart I „Der brawe D“ (68), „an F. v. T.“ (74), „unter andern einer“ (76), v Mozartovi II „Der brawe Duschek“ (81), „an F. v. Trattner“ (92), „unter andern L. K. ...“ (94, má na mysli Leopolda Koželuha).

³¹⁾ Např. v Mozartovi I „Er schrieb auch einige Nachtmusiken à quadro ...“ (92), Mozart II, „Er schrieb bey seinem Aufenthalte in München 1782 einige Nachtmusiken à quadro ...“ (116).

³²⁾ Srov. P. Nettl, Mozart in Böhmen, 97. — Viz též KV 504.

³³⁾ Němeček např. uhlazuje svůj výrok o Mozartových nepřátelích [Mozart I, 78 — „Aber Mozart hatte auch Feinde; zahlreiche, unversöhnliche Feinde, die ihn auch nach seinem Tode noch verfolgten“. V Mozartovi II (98) druhou část věty („die ihn ...“) vynechal.

³⁴⁾ Němeček k hodnocení Mozartových oper Figarova svatba, Don Giovanni, Titus, klavírních koncertů, sonát, písní, smyčcových kvartetů dodává [Mozart II, 70—71]: „Dieses [má na mysli hlubokou krásu, která vynikne při opakovaném poslechu] ist der wahre Proberstein des klassischen Werthes! die Meisterstücke der Römer und Griechen gefallen bey fortgesetzter Lektüre und je reifer der Geschmack wird, immer mehr und mehr — das nemliche widerfährt dem Kenner und Nichtkenner bey der Anhörung Mozartscher Musik, besonders der dramatischen Werke. So ging es uns bey der ersten Vorstellung des Don Juan und insbesondere des Titus.“

rického výkladu Mozartovy osobnosti a díla. Tyto zásahy do textu provádí Němeček převážně v kapitolách II. a IV. Pomocí vložených vět i celých pasáží specifikuje charakteristiku tvůrčího uměleckého profilu skladatele a tím ještě více než v první verzi zdůrazňuje Mozartovu výjimečnost. Tak např. v Mozartovi II (60—61) jsou stylizačně upraveny celé odstavce z prvního vydání (54—55) tak, aby zřetelněji vynikla Mozartova „umělecká dokonalost“ (Kunstvollkommenheit) jako jeden z nejdůležitějších dobových estetických požadavků. Na jiném místě vkládá do textu pasáž, v níž objasňuje podstatu Mozartovy velikosti a jedinečnosti (Mozart II, 86) nebo zase doplňuje odstavec o nenapodobitelnosti Mozartova instrumentačního mistrovství v užívání dechových nástrojů (Mozart II, 74). Němeček poměruje Mozartovým dílem coby vrcholem umění i současnou úroveň hudby [do druhého vydání v r. 1808]. Nenalézá však příliš lichotivých slov a svůj názor neopomene zdůraznit doplňujícím textem v Mozartovi II (71).³⁵⁾ Autor precizuje rovněž hodnotící soudy o jednotlivých skladbách i jejich charakteristiky.³⁶⁾

Typický rys Němečkovy monografie, nedílnou spjatost estetického a historického myšlení, jsme již naznačili na předchozích stranách. U Němečka to však není plané estetizování, nýbrž estetický soud vždy spjatý s objasňováním Mozartova génia a jeho produktů — skladatelského díla. Všimněme si podrobněji dalších pojmů z oblasti estetiky, s nimiž Němeček pracuje. Obecně můžeme konstatovat, že odpovídají estetickému myšlení epochy hudebního klasicismu. Nejvyšším požadavkem, který musí umělecké dílo podle Němečka naplnit a který beze zbytku naplnil Mozart ve svých skladbách, je umělecká „dokonalost“ (Vollkommenheit, Mozart II, 61, 68, 69 aj.), spočívající v jednotě „nejvyšší rozmanitosti a nejpřísnější jednoty“ (Mozart II, 76). Němeček se tímto ztotožnil s názory Baumgartenových žáků, zejména M. Mendelssohna, který tento požadavek formuloval.³⁷⁾ Že Němeček znal Baumgartenovo estetické učení, napovídá zdůrazňování podstaty uměleckého génia v převažující síle „nižších nebo estetických duševních sil“ (Mozart II, 90). Preferováním vkusu jako jednoho z nejdůležitějších předpokladů k umělecké tvorbě plně odpovídalo tehdejšímu estetickému stanovisku. Jen „správnou soudností a vkusem“ může dílo získat na dokonalosti. A jako doklad z Mozartovy skladatelské tvorby uvádí Němeček operu La Clemenza di Tito (Mozart II, 108). Další znaky hudebního díla — krásu, pravdu, citovost, líbeznost, půvab, melodičnost — zdůrazňuje Němeček u Mozartových skladeb rovněž ve shodě s estetickými požadavky klasicismu, jež teoreticky formulovala řada autorů Diderotem počínaje.³⁸⁾ Stejně tak podtržení „určitého charakteru hudby“ (Mozart II, 72) odpovídá zásadám, které hudebnímu klasicismu vytýčili reprezentanti výrazového principu hudby.³⁹⁾ V souvislosti s hodnocením zmíněné Mozartovy opery Titus vyzvedá Němeček skladatelovo dosažení „prostory a tiché vznešenosti“ (Mozart II, 111) a staví se tím za jeden

³⁵⁾ „Ja eben itzt, nachdem die meisten Schöpfungen seiner Kunst 20 bis 30 Jahre alt sind, gefallen sie [Mozartova díla] am meisten! Wie gern hört man nach dem Wirwar neuester Kompositeurs die stillerhabenen, klaren, so einfachen Gesänge unsers Lieblinges!“

³⁶⁾ Např. v Mozartovi II dodává k hodnocení Dona Giovanniho (111): „Die Rolle des Leporello ist das erste Meisterstück des Komischen — das Muster für alle Opernkomponisten.“

³⁷⁾ M. Mendelssohn v práci Über die Empfindungen, 1775, žádá od umění jednotu v rozmanitosti, dokonalost a smyslový požitek. — Srov. P. Polák, Hudobnoestetické náhledy v 18. století. Od baroka ku klasicismu, Bratislava 1974, 230.

³⁸⁾ D. Diderot, Vybrané spisy, Praha 1953, 356 ad. — Viz též P. Polák, 132—133.

³⁹⁾ J. Ch. G. Krause, Von der musikalischen Poese, 1752; A. Hiller, Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik. Viz též P. Polák, 227, 230—231.

z ideálů klasicismu („usilovat o vznešenou prostotu“), jenž ve výtvarném umění žádal Winckelmann a v hudbě realizoval Ch. W. Gluck. Němeček rovněž neopomenul u Mozartova díla vyzvednout dobově velmi preferovanou demokratičnost hudby. Zvýšenou pozornost věnoval pochopitelně Mozartovým operám a i v nich nacházel kvality, odpovídající ideálům klasicismu. Charakter, citovost, krása, jednoduchost, přirozenost, čistý výraz citů — to jsou v Mozartových operách znaky vokálních partů a plně se shodují s požadavky, které formulovali již Diderot, Krause, Rousseau, Sulzer ad.⁴⁰⁾ jako předzvěst Gluckovy operní reformy a které byly přímo estetickou normou pro období vrcholného klasicismu. Němeček se v monografii o výjimečné umělecké osobnosti, jakou byl Mozart, nemohl obejít bez objasnění podstaty skladatelova génia. Víme, že Němeček na pražské universitě přednášel filosofii podle spisů Kantova odpůrce G. H. Federa a proto u něho, profesora filosofie, můžeme předpokládat důvěrnou znalost Kantových spisů. Uvádíme tuto domněnku jen z toho důvodu, že Němeček se v pojetí génia nápadně přibližuje právě Kantovým názorům vysloveným v Kritice soudnosti.⁴¹⁾ I když bylo o této otázce ve své době hodně řečeno a Kant nebyl vždy zcela originální (navazoval na dobové názory),⁴²⁾ přece jen zde značná shoda je. Němeček obdobně jako Kant⁴³⁾ nahlížel na uměleckou genialitu jako na výjimečný dar přírody, když napsal: „Aber in dem unansehnlichen Körper wohnte ein Genius der Kunst, wie ihn nur wenigen Lieblichen die Natur verlieh!“ (Mozart II, 67). Všimněme si podrobněji pasáží, v nichž Němeček hovoří o Mozartových dílech jako produktech skladatelova génia, a porovnejme je s Kantovými názory na vztah génia k umění. Němeček shledává na Mozartových dílech „novost a originalitu“ (Mozart II, 68). Stejně tak i chyby, které byly Mozartovi vytýkány, svědčí podle jeho názoru o síle skladatelova svobodného ducha schopného jít novými cestami (68). Tyto kvality řadí Mozarta k uměleckým geniům. Němeček k tomu dodává: „Er war unstreitig einer der grossen, schöpferischen Geister, die in ihrer Kunst Epoche machen, weil sie dieselbe vervollkommen, oder doch ihrer Nachfolgern neue Ansichten und Pfade eröffnen; nach deren Erscheinung, aber die Kunst gewöhnlich still stehet, oder rückwärts geht.“ (Mozart II, 68—69) A na jiném místě: „Er kannte die hohe Forderung der Kunst und der Natur. Er schrieb, was sein Genius ihm eingab (...) frey und unabhängig von derer Rücksicht durfte da sein Geist mit kühnen Fluge sich in die höchsten Regionen der Kunst schwingen.“ (73 a 83) Pro názorné srovnání zrekapitulujeme ve stručnosti co k celé problematice dodává v Kritice soudnosti Kant.⁴⁴⁾ Nahlíží krásné umění jako umění génia, možné jen jako jeho produkt. Z tohoto předpokladu vyvozuje nespoutatelnost tvůrčích sil génia jakýmkoliv pravidly a předpokládá u génia originalitu jako první jeho vlastnost. Produkty génia označuje za vzory, které nevznikly napodobením, avšak ostatním k tomuto účelu musí sloužit jako měřítko nebo pravidla k posuzování. Génius podle Kanta nedovede výsledek vlastního tvůrčího procesu sám popsat, či teoreticky zdůvodnit. Svými uměleckými díly však dává pravidlo jako příroda. Kant považuje rovněž za výsadu génia odváhu překračovat a porušovat pravidla, což však jinými nesmí být napodobováno. Génius je pro tyto odchylky od norem, které Kant považuje samy o sobě za chyby, privilegován. Nic horšího, zdů-

40) Viz v autorově kand. disertaci, 72—74.

41) I. Kant, Kritika soudnosti, Praha 1975, § 46—50.

42) Srov. poznámky k citovanému českému překladu Kritiky soudnosti, 288—289.

43) „Génius je talent (přirodní dar), který dává umění pravidlo.“ Kritika soudnosti, 125.

44) Paragrafy 46—50, 125—134.

razňuje, nemůže poškodit nenapodobitelnost duchovního elánu génia než bázlivá opatrnost. Jak je patrné z předchozího výkladu, panuje mezi Němečkovými a Kantovými názory vzácná shoda v základním pojetí umělecké geniality.

Porovnáním obou verzí Němečkovy mozartovské monografie jsme si na řadě konkrétních příkladů ukázali, jak se tříbilo a vyzrávalo autorovo estetické a historické myšlení o hudbě. Druhé vydání sice pozbylo příznačné bezprostřednosti výkladu verze první, nicméně získalo na myšlenkové pregnantnosti a zralosti. Němeček svou monografií jako typem přispěl k vyvíjející se linii v pozdějších letech velmi oblíbeného způsobu uměnovědeckého zpracování profilů předních uměleckých osobností.

Badatelská a publikační aktivita v oblasti rodícího se hudebního dějepisceví dospěla na přelomu 18. a 19. století ke svému vrcholu. V první polovině 19. století pak nastal pokles zájmu o hudební historii. Příčiny tohoto stavu byly hlubší povahy. V samotné historiografii se u nás postupně hlásila o slovo romantická historiografie s historismem jako základním metodologickým principem. Současně s touto postupnou proměnou probíhal proces směřující pod vlivem rostoucího národnostního hnutí k vytvoření historické vědy jazykově i ideově národní. Vývoj českého dějepisceví nabyl specifického charakteru dlouhodobým přežíváním premis osvětského historického myšlení. Nástup romantické historiografie neměl u nás tak vyhraněně osvětský charakter jako v tehdejší evropské historiografii. Filologické hnutí počátků národního obrození, promítající se do vědeckého života snahami o vybudování vlastní české odborné terminologie, zápas o rovnoprávnost jazykovou, kulturní, vědeckou i politickou, to vše spoluvytvářelo dobové klima, v němž zájem o hudební minulost ustoupil zájmu o umělecké otázky přítomnosti. V první polovině 19. století postrádalo naše domácí hudební dějepisceví kromě impulsů, které např. dějepisceví anglickému a německému daly typy velkých hudebních historiků jako Burney a Forkel, i odpovídající publikační zájem. Nepříznivá byla i situace v hudebním časopisceví. Kromě sporadických příležitostí fakticky neexistoval pro hudební dějepisceví po řadu let publikační prostor. Nelze se tedy divit, že tištěná produkce s hudebně historickou problematikou je až do roku 1848 velmi slabá. Dlabačův slovník Allgemeines historisches Künstlerlexikon... (1815) znamená při veškeré výjimečnosti tohoto činu, ojedinělosti a vydavatelské pohotovosti, vyústění biografické a slovníkářské linie českého osvětského dějepisceví. Z hlediska dějin rané fáze české hudební historiografie náleží k nejzajímavějším dokumentům dvacátých let 19. století návrh systematicky pojaté práce Povzbuzení k sepsání pragmatické dějopravy o hudbě v Čechách (in: Krok, I, 3, 1823), překvapující šíří záběru hudební problematiky a v mnohém mířící za pouhý rámeček „pragmatické dějopravy“. Tento návrh nezapadl, což dokazuje článek K. Amerlinga O hudbě (in: Česká včela, IV/1837), v němž je v doslovném znění přetištěn krokovský návrh. Výsledky předchozího historického bádání o hudbě v Čechách se pokusil popularizovat literát Jan Ritter z Rittersberku v rozsáhlé studii Die Tonkunst in Böhmen von den ältesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten (in: Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst, 1824—25). Rittersberk nebyl historik a nekladl si za cíl objevovat nové prameny. Byl si vědom slabin své práce a nazval ji „povrchním“ pokusem. Rittersberkovo líčení dějin hudby v Čechách je ve výkladu jevů hudby proporcčně neujasněné a nevyvážené. V první polovině 19. století však představuje jedinou přehledovou práci tohoto druhu, která navíc plnila důležitou informativní funkci. Téměř současně začal časopis Čechoslav (1824) otiskovat anonymní články Hudební umění v Čechách od nejstarších věků do časů nynějších. Byl to téměř doslovný překlad z Rittersberkovy studie. Z Rittersberkova textu byly použity ještě jednímkrát celé pasáže u to v článku Die Musik in Böhmen vor dem 19. Jahrhun-

dert (in: Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, 1846, šifra -zka-). Malý zájem o práci na poli českého hudebního dějepisectví dokumentuje i článek F. Palackého Johann Dismas Zelenka, böhmischer Tonkünstler (in: Jahrbücher des böhmischen Museum... Praha 1830), v němž Palacký přetiskl poznámku o skladateli (doplňenou několika údaji z Dlabače) z druhého svazku knihy F. Rochlitze Für Freunde der Tonkunst (Lipsko 1825).⁴⁵⁾

Další etapa v české hudební historiografii se otevírá až po říjnovém diplomu a přináší své první plody již v Dějinách české hudby J. L. Zvonaře, publikovaných ve druhém svazku Riegrova Slovníku naučného (Praha 1862, 455—464).

ZU DEN ANFÄNGEN DER BÖHMISCHEN MUSIKHISTORIOGRAPHIE

PETR VÍT

Die Abhandlung befasst sich mit der Zeitspanne, wo sich auf den methodologischen Grundlagen der Aufklärungshistoriographie die böhmische Musikgeschichtsschreibung zu entfalten beginnt, d. h. mit der Wende vom 18. zum 19. Jhd. Es werden drei Typen von Arbeiten ausführlich analysiert, die verschiedene Auffassungen der Musik repräsentieren, wo gewisse ideologische Strömungen der vorigen Jahre gipfeln und wo schliesslich eine ausgeprägte Stufe des musikhistorischen Denkens erreicht wird: 1. J. B. Dlabač, Abhandlung von den Schicksalen der Künste in Böhmen (Prag 1798); F. X. Němeček, Züge aus der Geschichte der Wissenschaften und des Geschmackes in Böhmen (1804). 2. Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag (1796). 3. F. X. Němeček, Leben des K. K. Capellmeisters W. A. Mozart (1798, 1808); anonyme Abhandlung „Über den Zustand der Musik in Böhmen“ (Allg. musikalische Zeitung 1799—1800).

DRAMATURGIE TEMPA

K INTERPRETACI DRUHÉ VĚTY JANÁČKOVA I. SMYČCOVÉHO KVARTETA

MILAN KUNA

(Dokončení)

Dalším problémovým okruhem, jenž vychází z realizace a dramaturgie tempa v hudební skladbě, je **agogika předepsaná skladatelem**. Jde většinou o výchyly od pomyslného pevného tempa, výchyly nápadné, které hudební tvůrce vyžaduje. Interpretovou povinností je tyto „příkazy“ respektovat. Zůstává však otázkou, v jakých časových proporcích a vztazích k pevnému tempu je hrát? I naše nahrávky přesvědčují, že v pojetí předepsaných zpomalení a zrychlení mohou být velké rozdíly.

Ve druhé větě Janáčkova kvarteta zasahují předepsané agogické výchyly celkem 28 taktů, což představuje 11,8 % taktů z celkového počtu. 16 taktů připadá na acceleranda, 12 taktů na ritardanda.

Accelerando ve druhé větě skladatelova díla je předepsáno pro takty 10—17 a 35—41. V obou případech je svázáno s hudební myšlenkou a, přizpůsobenou zrychlování, a generální pomlkou po jejím doznění. V accelerandu má tento tvar:



(Oprava: v notovém příkladu má být dvouosminový takt.)

Proměření tohoto acceleranda, vyústujícího vždy do generální pomlky, nevykazuje časový průběh rovnoměrně plynulý, postupně zrychlovaný, jak by se předpokládalo. Nad záměrem rychlého acceleranda vítězí u všech interpretů myšlenka zřetelné artiklace melodické linie i doprovodných hlasů. Z deseti případů acceleranda v našich nahrávkách nemáme k dispozici ani jediný, v němž by každý následný takt reprezentoval zrychlení. Všimněme si našeho měření: takty jsou značeny ve vodorovné ose, jednotlivé nahrávky jsou řazeny pod sebou. Ve sloupci 1 (rovněž ve vodorovné ose) je opět uveden průběžný čas nahrávky, ve sloupci 2 dílčí čas — trvání taktu, ve sloupci 3 metronomický údaj pro jeden takt. Generální pomlku, kterou většina souborů v rozporu s partiturou nepřiznává k accelerandu, vyznačujeme rovněž metronomickým údajem ve vztahu ke čtvrtkové hodnotě. V taktích 10—17 tato acceleranda probíhají:

⁴⁵⁾ Podrobně o jednotlivých pracích v autorově kand. disertaci, 143—156.