

OTTOVA NAUČNÁ KNIHOVNA
REDIGUJE DR. ZDENĚK TOBOLKA 7. SVAZEK 7.

PAUL LANDORMY
DĚJINY HUDBY

PŘELOŽIL

FRANTIŠEK JELÍNEK.

S PŘÍLOHOU, 55 OBRÁZKY A PODOBIZNAMI



V PRAZE 1918
NAKLADATELSTVÍ J. OTTO, SPOL. S R. O.

OTTOVA NAUČNÁ KNIHOVNA

REDIGUJE Dr. ZDENĚK TOBOLKA

SVAZEK VII.



VYDÁVÁ
NAKLADATELSTVÍ J. OTTO V PRAZE.

PAUL LANDORMY:
DĚJINY HUDBY.

PŘELOŽIL

FRANTIŠEK JELÍNEK.

„Jest zpěvem staletí a květem
dějin; vyrůstá z bolesti jako z ra-
dosti lidstva.“

Romain Rolland.

VYDALO
NAKLADATELSTVÍ J. OTTO V PRAZE.

VEŠKERÁ PRÁVA VYHRAŽENA.

TISKEM »UNIE« V PRAZE.

SLOVO K ČESKÉMU ČTENÁŘI.

Podáváje českému čtenářstvu překlad Landormyho *Dějiny hudby*, jsem si dobře vědom nedostatku díla, nedostatku, jenž právě nás dotýká se nejbolestněji. Nenajdeme tu — až na nepatrnou zmínku — o české hudbě ničeho. Autor českou hudbu nezná; Smetana, Dvořák a Fibich usilují podle jeho slov „o vytvoření národní školy české“; spisovatel netuší, že zásluhou jmenovaných koryfeů české hudby a celé řady jejich následníků vytvořila tato česká škola díla, jež dávno již nejsou pouhou lokální kuriozitou a vítězně razí cestu všemu českému umění do celého vzdělaného světa. Není proto jistě šovinismem, tvrdím-li, že umístěna ve skromném koutěčku vedle školy norské, nadtož vedle španělské a švýcarské, vyjímá se škola česká mírně řečeno bizarně.

Nebudeme snad souhlasiti se vším, co praví spisovatel o moderně německé, jejímž vyvrcholením je mu Richard Strauss, i o moderně francouzské. Francouz Landormy reklamuje pro nový a v mnohém tak originelní zjev Francouze Debussyho i jeho stoupenců vůdčí postavení v dnešní hudební Evropě; toť myšlenka, již zakončuje svou knihu. Nebudeme mu toho zazlívati, i kdybychom byli jiného mínění. Nevyzdvihl by Čech, píšící všeobecné dějiny hudby, podobným způsobem význam české hudby?

Přál bych dílu Landormyho hojného rozšíření v českém čtenářstvu. Máť všechny vlastnosti, jimiž se vyznačují díla Francouzů: při suverénním ovládnutí a přehledném uspořádání látky takovou jasnost a poutavost vy-

pravování, že nenudí ani tam, kde poučuje; a pak vane z díla tak vážné a hluboké pojmání hudby, jest prodchnuto tak vřelou láskou k pravému umění a zase tak nesmiřitelnou nenávistí ke všemu, co je svou prostředností nebo sprostotou snižuje, že je možno prohlásiti Landormyho Dějiny za dílo v ideálním smyslu populární.

Překladatel.

Poznámka. Spisovatel uvádí za každou kapitolou příslušnou literaturu a upozorňuje všude na vydání hudebních textů. Literatura jím uvedená je výhradně francouzská, i bylo pro nynější její nepřístupnost od jejího citování prozatím upuštěno. Také francouzské edice hudebních textů jsou nám nyní nepřístupny; pokud se týče německých, ty jsou tak obecně rozšířeny, že laskavý čtenář snadno ožehl podrobný jich výčet.

PŘIPOMENUTÍ.

Toto dílo jest výsledkem osmileté zkušenosti a úsilí, stvořiti jakousi vyšší školu dějin hudby. Nečiní nároků na úplnost, a zejména na definitivnost; ale v nejdůležitějších a nejznámějších otázkách poskytně údaje, které jsme chtěli učiniti co možná nejpresnějšími.

Nezapomínejme, že dějiny hudby jsou ještě v počátcích, že jest v jejich širé oblasti mnoho krajů neprobadaných, že výzkumy odborníků co den přinášejí nějaké nové světlo v tom či onom bodu.

Hudba jest tak stará jako svět; ale jest to umění, na jehož minulost se vždycky zapomínalo: předně ponevadž jeho přeměny, často velmi rychlé (zvláště v moderních dobách), podmínily nebo provázely souběžný vývoj obecného vkusu, který se bezprostředně odvrátil od dřívějších výtvorů; každá nová škola stanovila počátek hudebního umění teprve od svého příchodu, a prohlašovala, že před ní vládlo barbarství. A pak, Pyramidy stojí stále, a Akropolis a Parthenon, byť i ve zříceninách, a naše kathedrály, aby si vynutily náš obdiv, či alespoň naši pozornost, kdežto naopak hudba od okamžiku, kdy již není provozována, neexistuje více pro nikoho, a lidé ztrácejí někdy dokonce i znalost značek, které sloužily k jejímu zaznamenání. A tak nebylo mezi projevy lidské činnosti žádného, jehož dějiny nevyhnutelně zůstaly tak dlouho neznámy jako hudba.

Od nějakých dvaceti let pracuje se ve Francii, v Německu, v Anglii, v Itálii o postup této nové vědy;

její dosti značné pokroky nejsou téměř ničím u porovnání s tím, co zbývá vykonati.

V tomto skromném pokusu bylo naším cílem zachytiti pouze první výsledky, jichž bylo dosaženo; a bude-li se obecnstvo zajímati o náš pokus, žádáme všechny kompetentní muže, aby nám svými posudky a svými radami laskavě pomohli udržeti další vydání této knihy na výši nových vědeckých výzkumů. *)

Paul Landormy.

V Paříži, v lednu 1910.

*) Zvláštními díky jsem povinen panu Pierru Aubrymu, učenému musikologu, jenž laskavě prohlédl ony stránky knihy, které se vztahují ke středověku.

Své ženě připisuji.

Překladatel.

PAUL LANDORMY:

DĚJINY HUDBY.

Část první.

Hudba od starověku až po Renaissance. Opera v Itálii a ve Francii až do Revoluce a Císařství.

Kapitola první.

Antická hudba a zvláště gregoriánský.

Otázka po původu hudby je příliš temná a mínění o ní příliš různá, než aby ji bylo možno prostě vyložit. Existoval zpěv před mluveným slovem? Byl naopak zpěv napodobením a nadsazením přirozeného zvýšení nebo snížení tónu v řeči? Či jsou zpěv a mluvené slovo dva souběžné projevy duševního života? Nebudeme se snažiti o rozluštění problémů tak složitých.

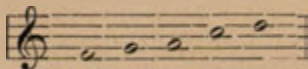
Stačí zaznamenati velkou rozmanitost prvotní hudby u různých národů. Nelze tu připustiti vývoj přímocarý. Hudební umění jistě vzešlo z mnoha různých pramenů a vytvořilo se postupným smiřováním tendencí zprvu různě se rozbíhajících.

Možno předpokládati, že v hudbě orientální r y t m u s hrál zprvu nejvýznačnější roli pro těsné spojení hudby s tancem. Z téhož důvodu měly tam asi velmi důležité místo nástroje, a na sestrojení těchto nástrojů záviselo jistě z velké části určení melodických intervallů. Jak byly sestrojeny první nástroje? Řídili se lidé na příklad při prorážení otvorů u flétny matematickým pozorováním, t. j. stanovili si a priori jeden jednoduchý zákon, že otvor má míti od otvoru následujícího stejnou vzdálenost? Nebo postupovali zkusmo, a pokoušeli se o různé způsoby, snažíce se

především, aby uspokojili svůj sluch? Omezíme se pouze na naznačení otázek tak obtížných. — A není vedle toho pravděpodobno, že snaha po dokonalé hře na nástrojích měla vliv na vytvoření pojmu pěveckého umění, čímž by se dala aspoň z části vysvětliti záliba orientálních národů v passážích ve zpěvu?

Zdá se, že u Řeků byla hudba těsněji spjata s básnictvím než s tancem. V řeckém umění převládá vliv slova na zpěv; zpěv se podobá recitativu, ve kterém se uplatňuje zvláště metrum básní.

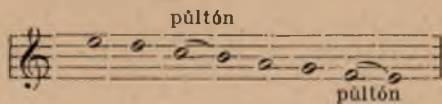
Ale to jsou údaje velmi všeobecné a velmi problematické; nutno mít na paměti nepřetržité styky Řeků s Orientem, které jistě způsobily příbuznost nebo alespoň časté výměny v umění národů tak blízkých. Srovnáme-li stupnice, jichž se užívalo u různých národů antických, najdeme i tu samé různosti. Čínská stupnice skládá se jako stupnice keltská jen z pěti tónů.



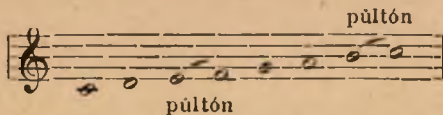
Myslílo se, že jest to prvotní tvar stupnice u všech národů. (Saint-Saëns užil v baletu svého *Jindřicha VIII.* staré skotské melodie, jejíž všechny noty vzaty jsou z této stupnice.)

Řecké stupnice se skládají ze sedmi tónů jako naše; připouštějí však všemožné změny, jichž esthetickou hodnotu dnes stěží chápeme. Toto řecké umění jest ostatně jediné antické umění, které poněkud přesněji známe, i bude snad zajímavě shrnouti tu jeho principy. Na to se tedy omezíme.

Podle Hugo Riemanna jest řeckou základní stupnicí stupnice *dorská*:



jejíž analogie s naší dur-stupnicí jest zajímavá:

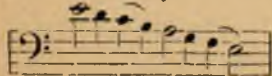


ale kdežto naše stupnice je podstatně vzestupná, jest stupnice dórská výhradně sestupná: vystupovati v ní bylo v očích Řeků bráti ji obráceně. Půltóny jsou v obou stupnicích na téměř místě, díváme-li se na ně v jejich přímém směru a ne obráceně. Nezapomínejme, že stupnice je melodický pohyb a že na směru tohoto pohybu závisí vztahy mezi notami a následkem toho i určení polohy půltónů.

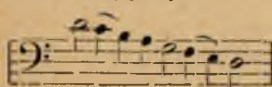
Naše stupnice má t o n i k u, jež jest jejím prvním tónem. Ale pojem toniky má smysl jen s hlediska moderní harmonie. Harmonie, jak my jí rozumíme, byla Řekům neznáma. Jejich stupnice tedy neměla toniky. A přece tu měla jedna nota vynikající úlohu: byla to m e d i a n t a. V dórské stupnici byla medianta *a*. Její jméno pocházelo od jejího postavení skoro uprostřed stupnice; za význam svůj děkovala asi tomu, že vztahy melodické byly většinou myšleny přímo nebo nepřímě poměrem k ní. Tak znamenala dórská stupnice Řekům asi totéž jako naše stupnice a - m o l l.

Stupnice dórská jest pevný žebřík tónů v řecké hudbě. Ale přetvořuje se v řadu různých stupnic čili m o d ů podle toho, jak přemístíme první tón a mediantu. To jest sedm řeckých modů:

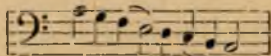
Dórský:



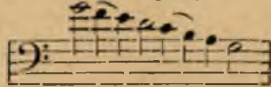
Frygický:



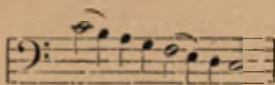
Hypodórský:



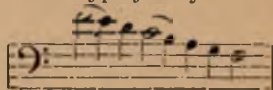
Hypofrygický:



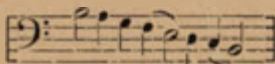
Lydický:



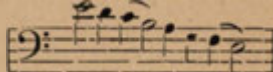
Hypolydický:



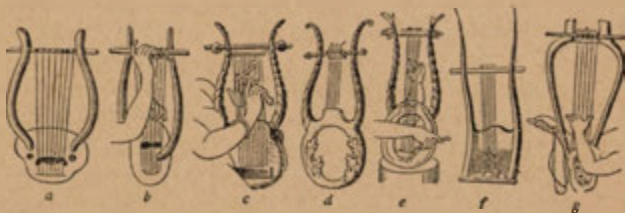
Mixolydický:



Hypomixolydickodórský:



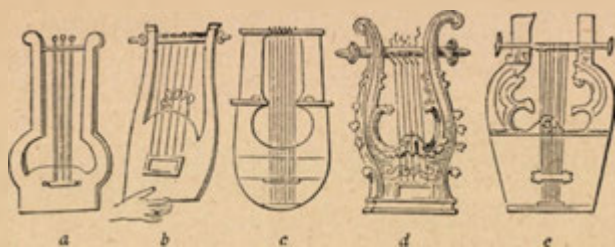
Jako transponujeme svou stupnici C - d u r a a - m o l l ve čtrnáct různých tónin prostřednictvím alterací vystupujících a sestupujících, tak i Řekové užívali analogických transposic. Dovedli i m o d u l o v a t i na spodní kvintě prostředky ryze melodickými.



Různé tvary lyry.

Dosud jsme vyložili hudební soustavu Řeků jen podle nejstarší formy, kterou nazývali druh diatónický. Později nastaly komplikace podle jménem druhu enharmonického a druhu chromatického; spočívaly v tom, že se vzdálenosti mezi různými tóny stupnice měnily všemožnými alteracemi někdy menšími, někdy o trochu většími než půltón, což umožnilo melodické sledy, jichž v naší západní moderní hudbě není dokladu.

Řecká hudba byla jako každá hudba ve starověku výhradně h o m o f o n n í; to znamená, Řekové nepovažovali současné znění dvou různých tónů za hudební.



Tvary kythary.

Chór byl zpíván vždycky unisono nebo v oktávě, a již takové zdvojení zpěvu oktávou, které povstává spojením hlasů ženských s mužskými, se jim zdálo odvážnou komplikací. Nástroje, které doprovázely lidské hlasy, byly pouhým zesílením zpěvu; někdy se však přidávaly jakési „ozdoby“, ale takové ozdoby neměly naprosto rázu nebo úkolu našich harmonií, našich moderních akordů.



Tvary flétny (auloi).



Pan učící Olympa hře na syrinx.

Hlavní nástroje, kterých Řekové užívali, byly lyra a kithara, potahované po dlouhou dobu sedmi strunami; aulos, jakýsi druh flétny se zobáčkem, a syrinx, druh flétny Panovy.

Řekové znali hudbu čistě instrumentální a při některých vynikajících slavnostech konaly se velké závody nejznamenitějších virtuosů. Máme pod titulem Pythické

ho nomu program jakési popisné sonáty nebo koncertu na počest vítězství Apollonova nad drakem Pythonem (VI. stol. př. Kr.). Všichni slavní instrumentalisté antičtí zaskvěli se při provozování svého „Pythikon“. Měla-li sólová hra na nástroje stále větší důležitost v sociálním životě řeckém,



Musy Polyhymnia, Kalliope a Erato hrající na trigonon, kytharu a lyru.

byla přece řecká hudba prvotně hlavně vokální. Lyrická díla všech starých básníků skládána byla pro zpěv. Řecká tragedie byla z velké části hudebním dramatem: chóry její byly zpívány a tančeny; velká část monologů, ba i dialogů byla též zpívána, zejména ve starších dobách,



Lyra a aulos.

na příklad v dilech Aischylových. A víme, že zvláště v Athénách představení tragedií byla oficiálním obřadem a lidovou slavností, jíž se celé město účastnilo. Představme si, jaké asi místo mělo v antickém Řecku hudební umění, spojené s básnictvím, tancem a mimikou. Jaká škoda, že nemáme žádného hudebního textu k tragediím. Jediné poněkud značnější zlomky řecké hudby, které se nám zachovaly, jsou dva hymny

z II. stol. př. Kr., které byly nalezeny r. 1894 a 1895 ředitelem vykopávek francouzské školy v Athénách, a hymnus na Nemesis od Mesomeda Krétského (II. stol. po Kr.).

Hudba *církve křesťanské* vyšla hlavně z řecké hudby. Avšak i tu nutno počítati s vlivem orientální záliby v passážích.

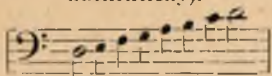
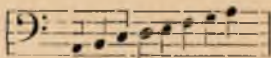
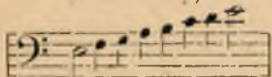
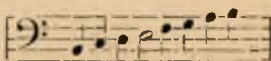
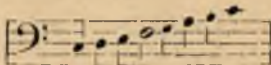
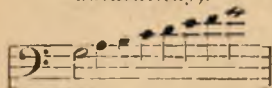
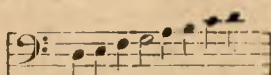


Kytharod.

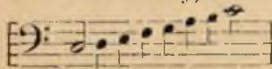
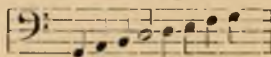
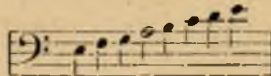
Dva velcí organizátoři tohoto nového umění jsou *s v a t ý A m b r o ž* (který zemřel r. 397) a *s v a t ý Řehoř* (byl papežem od r. 590 do 604); podle něho nazván onen církevní zpěv *zpěvem gregoriánským*. [(Někteří spisovatelé se láží, není-li Řehoř, o kterého tu jde, spíše Řehoř II. (715 až 731), či Řehoř III. (731—741).]

Církevní hudba měla soustavu *m o d ů* jako hudba řecká, ale dosti odlišnou. Stará byzantská církev rozezná-

vala osm modů číslovaných od vysokého k hlubokému; vyloučeny byly všechny postupy enharmonické a chromatické. Církevní mody systému západního byly číslovány od hlubokého k vysokému a bylo jich nejdříve osm:

1. M o d u s (1. modus
authentický).2. M o d u s (1. modus
plagální).3. M o d u s (2. modus
authentický).4. M o d u s (2. modus
plagální).5. M o d u s (3. modus
authentický).6. M o d u s (3. modus
plagální).7. M o d u s (4. modus
authentický).8. M o d u s (4. modus
plagální).

Všimněme si, že v tomto obrazci není mezi mody autentickými ani náš moderní modus dur, ani moll. Teprve v XVI. stol. byly uvedeny do církevní hudby a soustava doplněna takto:

9. M o d u s (5. modus
authentický).10. M o d u s (5. modus
plagální).11. M o d u s (6. modus
authentický).12. M o d u s (6. modus
plagální).

Nesprávnou assimilací k modům antickým dali také těmto dvanácti modům jména: 1. Dórský, 2. Hypodórský, 3. Frygický, 4. Hypofrygický, 5. Lydický, 6. Hypolydický, 7. Mixolydický, 8. Hypomixolydický, 9. Iónský, 10. Hypoiónský, 11. Eolský, 12. Hypoeolský.

Jako řecká hudba byl i zpěv gregoriánský h o m o f ó n n í; prvotně se zpíval bez průvodu, a jeho velmi volný rytmus byl rytmem prósy, již se měl přizpůsobiti; každá slabika odpovídala buď jediné notě, buď skupině not, které mnohdy tvořily skutečné vokalisy. Stará tradice se dosti záhy ztratila a z gregoriánského zpěvu se pak stal *cantus planus*,*) kde veškerý rytmus zmizel a tatáž hodnota všem notám přidělena. Tím, že *cantus planus* později doprovázen byl hutnými harmoniemi, pozbyl nakonec veškerého charakteru. Až do jaké míry byl gregoriánský zpěv tímto způsobem znetvořen, představíme si snadno pokusem, který lze lehce provést: vezměme si arii Rozinky z Rossiniho *Lazebníka sevillského*; zpívejme volně melodii i *passáže*, dávajíce všem notám stejnou délku, a doprovázejme každou notu konsonantním akkordem: tak budeme míti představu o poměru, který asi jest mezi *cantem planem*, jak se provádí dnes ve většině kostelů a prvotním zpěvem gregoriánským. Proti tomuto žalostnému barbarství ozval se nedávno hlas papežův; jedno „*motu proprio*“ prohlašovalo za nevyhnutelný návrat ke staré ztracené tradici.

Umění gregoriánské zrodilo se v jedné z nejbouřlivějších dob světových dějin; těžko si představíme, že rozboření římského Císařství, velké vpády nepřátelské, rozvrat antické civilisace, války, plenění, vraždy a zbořeniny byly příznivými podmínkami pro vývoj umění.

*) Zpěv prostý, stejný, opakem k t. zv. „*cantus figuralis*“.

A přece uprostřed vraždění, moru, hladu a všemožných převratů, v nichž svatý Řehoř spatřuje znamení, ohlašující blízký konec světa a Poslední soud, ozývají se po prvé tyto zpěvy míru a naděje v zářivé jednoduchosti a sladké dojmavosti. „Vizte toto umění vyšlé z barbarství, v němž není nic barbarského,“ praví Rom. Rolland, „výmluvné svědectví o duševním stavu těch, kdož žili v tak strašlivých událostech,“ dodává Gevaert.

Umění to stalo se brzy populárním a zavládlo po celém křesťanstvu. Karel Veliký a Ludvík Pobožný ztrávili mnohý den zpíváním nebo zbožným nasloucháním těmto zpěvům. Karel Lysý udržoval při své bouřlivé vládě stálou hudební korespondenci a skládal za spolupracovníctví mnichů z kláštera svatohavelského. Nic není dojemnějšího nežli toto umělecké rozjímání, tento usměvavý květ hudby, navzdor všemu, přese všechny rozvraty společenské.

Z této vzdálené minulosti, kterou jsme rychle proběhli, zůstalo v některých zemích cosi úplně živého; jest to l i d o v á p í s e ň. Ve dvousvazkové sbírce řeckých a bretoňských písní, vydané Bourgaultem-Ducoudrayem, jsou některé melodie ryzí a jímavé krásy, v nichž se ke svému překvapení shledáme s řeckými a gregoriánskými mody.

Kapitola druhá.

Středověk a renaissance.

Ve středověku byla hudba uměním nejpřednějším. Svatý Tomáš Aquinský dává ji „první místo mezi sedmi svobodnými uměními“ a považuje ji za „nejvznešenější z moderních věd“. Hudba byla uměním i vědou zároveň, a vyučovalo se jí na universitách vedle arithmetiky, geometrie, astronomie. Pravidla její byla brzy přesně stanovena; hudební invence poklá-

dána v duchu scholastickém spíše za dílo rozumu nežli za dílo fantasie a citu.

Ale právě tato někdy až přehnaná potřeba racionálního uspořádání, kterou se vyznačuje činnost středověku, měla zde znamenité výsledky: vždyť šlo o zavedení pořádku do chaosu rodící se polyfonie, o přesné měření rytmu a o nalezení přesné notace výšky a trvání tónů.

Starověk a prvotní Cirkev znaly jen *homofonii*. Teprve asi v IX. století přišlo se na myšlenku zdvojit zpěv ne již oktávou, nýbrž kvintou: to jsou temné začátky polyfonie. Tato směs hlasů, zpívajících touž melodii v intervallu kvintovém, nazvána *diafonií*. Nic nám nepřipadá dnes tak podivným, nic uchu nepřijemnějším, a nic tak neodporuje našim hudebním zvyklostem jako dlouhý parallelismus prostých kvint. Nedivme se však, že se tímto způsobem nejdříve projevila snaha po spojení dvou analogických melodií. Předně kvinta byla považována za nejkonsonantnější intervall po oktávě. A pak je zcela přirozeno, měl-li bass a tenor zpívati touž frázi, že ji zpívali v kvintových intervalech, což odpovídalo poloze hlasové. Konečně zkusme diafonii nikoli na pianě nebo na smyčcových nástrojích, nýbrž s lidskými hlasy, a poznáme, že tyto kvintové sledy, které jsou na nástrojích nesnesitelné, znějí nekonečně jemněji ve sborovém ensemblu.

V Anglii bylo jednou z prvních polyfonních forem to, co se nazývá kdo ví z jaké příčiny *fauxbourdon*;^{*)} jest to řada paralelních tercií nebo sext, postavených nad *cantus firmus* textu gregoriánského.

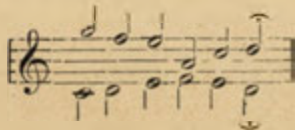
^{*)} Obvykle se *faux-bourdon* (falso bordone) vysvětluje tak, že melodie žalmová, zpívaná vrchním hlasem, doprovázena byla spodní kvartou a sextou, t. j. v sextakordech. Poněvadž v bassu místo základního tónu byla tercie, nazvána tato forma *falso bordone*, falešný bas. (Bezecný, *Repetitorium* s. 24.)

Velký a opravdu plodný objev pro hudbu byl *diskant* (*discantus*), k němuž došlo během století XII. Zde již nejde o pohyb *parallelní*, nýbrž *protichůdný*. Nad nějakou melodií není postavena táž melodie v *transposici*, nýbrž jiná; kontury této druhé melodie jdou s konturami melodie hlavní směrem *protichůdným*, a její hlavní noty tvoří konsonanci s příslušnými notami první melodie. (Původní konsonantní intervally byly jen oktáva, kvinta, kvarta a unisono.)

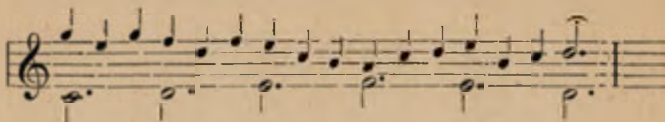
Prvotní *discantus* byl *dvojhlásý*: hlas, který sledoval text gregoriánského zpěvu čili *cantus firmus*, nazýval se *tenor*, to jest hlas vedoucí; druhý, který byl vždycky nad ním, se nazýval *discantus*; a tyto dva názvy označovaly během doby střední a vysoké hlasy. Později byl přidán třetí hlas, *contratenor*, který zpíval brzy nad tenorem, brzy pod ním, a který se za nedlouho rozdělil ve dva různé hlasy: *bass* pod tenorem a *contratenor* čili *altavox* nebo *altus* (vysoký hlas) nad tenorem. *Discantus* přijal pak jméno *supremus* (nejvyšší hlas). Z *altus* povstalo v italštině *alto*, ze *supremus* *soprano*.

Discantus jest původcem *kontrapunktu*. Slovo *kontrapunkt* vyjadřuje vlastně touž myšlenku jako první; znamená, že se proti každé notě *tenoru* umístí nota *diskantu*, *punctum contrapunctum*. Ale poněvadž se nového názvu užívá teprve od XIV. stol., označuje již daleko pokročilejší stav umění, jak třeba mísiti hlasy lidské nebo instrumentální. Novoty, jež nejvíce přispěly k pokroku *kontrapunktu*, jsou:

1. Užívání not *passážových* čili *figurace*. Zde jest *kontrapunkt* nota proti notě:



A zde týž kontrapunkt se „zmenšením“ (diminuci) trvání not:



Tento příklad jest od Jana de Muris, slavného theoretika XIV. století.

2. Nalezení *imitace*. Tento nový princip dosáhl za renaissance veliké důležitosti a nepřestal oplodňovati tvorbu téměř všech velkých skladatelů moderních. Imitace v kontrapunktu jest užití nějakého melodického *thematu* jako kontrapunktu, nebo postavení téhož *thematu* nad ně samo, avšak o něco později (to jest původ *kanonu*); nebo konečně užití zlomků či přeměn tohoto *thematu*.

3. Užívání *parallelního pohybu* střídavě s *protipohybem*. Tím získal kontrapunkt nesmírně na volnosti a ohebnosti.

Zprvu byl diskant improvisován zpěvákem (*contrapunto alla mente*). Ale čím byl discantus komplikovanější, tím více bylo třeba zaznamenávati jej a měřiti přesně jeho rytmus. Jak by se byly bez tohoto opatření hlasy udržely v taktu? Bylo možno vyhnouti se zmatku a nepořádku? Musili pojistiti pevnost *ensembly*.

Až dosud byl *rytmus* zpěvu *gregoriánského* volný, a to dvojím směrem.

Předně skládal se z not libovolného trvání, jichž seskupení nebylo nikterak podrobeno symetriím, které v moderní hudbě nazýváme „taky“. *Allegro* Beethovenových symfonií je dvou- nebo třídobé; to znamená, že celou skladbu lze rozložit v určitý počet skupin délkových, označených pravidelně počátečním přízvukem.

kem, kteréžto skupiny jsou všechny stejné a rozdělitelné buď ve tři nebo ve čtyři stejné části: tyto skupiny nazýváme *takty*. Fráze zpěvu gregoriánského nemá dvou, tři nebo čtyř dob; skládá se z řady délek, jež nelze rozdělit ve stejné takty; bylo by nutno stále takt měnit, což je totéž, jako kdyby ho tu vůbec nebylo. Délka každé noty neposuzuje se tedy ve zpěvu gregoriánském poměrem k délce nějakého abstraktního taktu a jeho jednotlivých dílů, nýbrž délka *p r v n í d o b y* (*t e m p u s p r i m u m*) čili první noty rozhoduje o trvání všech ostatních not a dob; jejich trvání posuzuje se srovnáním s počáteční délkou.

Za druhé jest pochopitelné, že rytmus, který se vlastně neměří, není příliš přísný. Poměr dlouhých a krátkých hodnot nelze tu přesně určit. V naší hudbě platí bílá nota (♩, půlová) přesně za dvě černé (♩, ♪); nelze říci, že v prvotním zpěvu gregoriánském dlouhá platila za dvě nebo tři krátké; dlouhá trvala déle než krátká, toť vše: stejně jako jsou v mluvené řeči slabiky dlouhé a krátké, aniž bychom mohli říci, že mezi trváním jedné a druhé existuje nějaký určitý a neměnitelný poměr. Názvy „dlouhá“ a „krátká“ neměly tedy zprvu významu hudebního, měly toliko význam *p r o s o d i c k ý*. Prvotní gregoriánský zpěv sledoval asi přirozený rytmus řeči v celé jeho rozmanitosti a nesymetričnosti, a to řeči v její nejvolnější formě, formě *p r o s a i c k é*.

* Polyfonie přivedla nutnost přesného určování hodnoty každé noty. Ve XII. stol. povstalo *a r s m e n s u r a l i s*, to jest umění hudby měřené. To způsobilo značný pokrok v *h u d e b n í n o t a c i*.

Ve starověku se noty označovaly *p í s m e n y*. Se zpěvem gregoriánským ujalo se užívání *neumů*, to jest malých obrazců, označujících způsobem velmi nejasným jisté melodické kontury nebo jisté ozdoby; vedle

toho rozšířilo se užívání bodů, které označovaly výšku tónů větší nebo menší vzdáleností, v níž byly umístěny nad liturgickým textem. Pak povstala myšlenka linie, která značila výšku určitého tónu *f* (*fa*). Body se kladly na linii, nad ni nebo pod ni podle toho, byla-li to buď nota *f*, nebo nota vyšší či hlubší. Později užito ještě druhé linie pro *c* (*ut*). Konečně se psalo na čtyřech nebo pěti liniích a znenáhla odstraněny všechny zkratky, jimiž se prvotní notace hemžila.*) Ale až do XII. stol. notace zvaná čtvercová označovala jen výšku tónů a ne jejich trvání. Teprve ve XII. stol. objeví se notace mensurní čili *p o m ě r n á* (*proportionalis*), která rozeznává dlouhou (*longa*, značka čtvercová s nožkou dole a v pravo) a krátkou (*brevis*, prostá čtvercová značka). Tato soustava mensurace byla ještě velmi nepohodlná: předně se považovalo na základě bizarrních úvah metafysických číslo tři za jedině dokonalé, a proto byl dovolen pouze *t a k t t ř í d o b ý*; teprve v polovici XIV. stol. objevuje se v notaci i *v t h e o r i i t a k t d v o u*

*) *G u i d o* z *A r e z z a* (XI. stol.) pracoval jistě o nálezů výškových linií. Stanovil je přesně a pravidelně jich užíval. Za to se mu přičítá neprávem pojmenování not škály podle počátečních slabik veršů *H y m n u k s v. J a n u*:

U t q u e a n t l a x i s
R e s o n a r e f i b r i s
M i r a g e s t o r u m
F a m u l i t u o r u m
S o l v e p o l l u t i
L a b i i r e a t u m
S a n c t e J o a n n e s.

Tento zvyk existoval již před ním. Sedmá nota obdržela jméno *si* teprve v XVI. stol. Do té doby se užívalo jen slabik *ut, re, mi, fa, sol, la* pro označení šesti prvních not. Ale tu, když bylo nutno jmenovati *si* (*h*), bylo *sol* (*g*) zván na příklad *ut*, a z hexakordu *sol la si ut re mi* se stal *ut re mi fa sol la*. Tento velmi komplikovaný systém se nazýval *t h e o r i e m u t a č n í* (*mutatio*, změna hexakordů) čili *s o l m i s a c e* a zcela přirozeně vedl pak k poznání tónin a *m o d u l a c e*.

dobý. Za druhé taktová čára, která svým pravidelným objevováním tolik usnadnila provádění shorového ensemblu, zavedena byla teprve mnohem později, koncem XVI. nebo počátkem XVII. století. Konečně při provozování umění stále rafinovanějšího se stávalo, že délková hodnota každé notové značky již nebyla pevná, nýbrž měnila se podle celkového rytmu



Menestrel.

skladby a byla dána přesně teprve povahou sousedních notových značek.

Je patrné, za jakých nesnází všeho druhu vyvíjela se ve středověku polyfonie. Pokračovala přes to značně a od doby Ludvíka Svatého byla již uměním pevně uspořádaným, které z pařížského chrámu Notre-Dame zářilo do celé Evropy. V té době rozeznávaly se tři podoby polyfonních skladeb: *organum* dvou-, tří-, čtyřhlasé, sestrojené vždycky na „dané thema“ zpěvu gregoriánského; *conductus*, v němž skladatel zhudebňoval básně světskou a užíval jen svých původních temat; konečně *motet*, krátká skladba (*motetus*,

brevis motus cantilena e praví kolem r. 1225 Walter Odington), jejíž tenor vzat ze zpěvu liturgického a ostatní hlasy se zpívaly na slova jiná než tenor, takže často býval lidový jazyk smíšen s latinou; někdy byl prostě tenor hrán na nějaký nástroj a ostatní hlasy se zpívaly.

Oproti hudbě církevní, hudbě učené, polyfonní, jsou *trouvéri* a *troubadouři* představiteli hudby světské, lidové, homofonní. Byli to básníci, kteří od poloviny XII. stol. do konce stol. XIII. psali v *langue d'oïl* (francouzsky) nebo v *langue d'oc* (provençalsky) lyrické skladby určené ke zpěvu. Nejčastěji to byli zároveň hudební skladatelé i básníci. Ať původu šlechtického či měšťanského, inspirovali se hlavně písní lidovou. Byli to ryzí melodikové a vzdálení praotcové francouzských Monsignyů, Grétryů a Boieldieuů. Někteří z nich sami své básně zpívali. Ale pravidelně přenechávali provádění svých děl *jongleurům*.*) Svou *vièle* máje na zádech, mošnu po boku, chodil *jongleur* od hradu ke hradu, ze slavnosti na slavnost, hledaje šťastné, kteří měli sáčky štědře otevřeny. Nejdříve zahrál na své *vièle* (předchůdkyni viol a houslí) *ritornell*, a pak zpíval, doprovázeje se několika drženými tóny; každá nová strofa začínala zase *ritornellem*. V zimě a v postě navštěvovali *jongleuri*, kteří byli později zvaní *ménestrels* (pochází z *ministri*, *ministelli*), školy zvané *menestrandie*, kde se učili pravidlům svého umění, hře na *vièle* a novým písním. *Trouvéri* a *troubadouři* přispěli svým způsobem také k ustálení taktu v hudbě. Poněvadž své zpěvy skládali na verše a ne na prósu, byli vedeni k tomu, aby dali svým melodiím souměrnost, která byla obrazem pravidelného „počtu slabik“ v básni. (*Melodie souměrná jest*

*) t. j. potulným zpěvákům.

taková, která se skládá z určitého počtu taktů.) Znamenalo to opak rytmu gregoriánského, stále volného, vždycky se podřizujícího požadavkům prósy. Trouvéři a troubadouři chtěli co možná nejpřesněji přenéstí rozmanitost básnických rytmů do svých melodií, a stanovili si pravidla, jimiž omezili svou inspiraci na malý počet rytmických formulek, jichž výběr určen předem podle povahy strof, které se měly zhudebniti. Nazývali m o d y (nezaměňujme s mody cantu planu) těchto šest rytmických formulek, z nichž čtyři první jim zastupovaly jambus, trochej, daktylus a anapest starých básníků:



Dvě první a dvě poslední formule značily (podle naší moderní notace) takt tříčtvrteční ($\frac{3}{4}$) a třetí a čtvrtá takt šestičtvrteční ($\frac{6}{4}$). Jedné takové formulky mělo býti užito ve skladbě od začátku do konce: skladatel neměl jiné volnosti, nežli zaměnití občas dlouhou notu notami ekvivalentními pod podmínkou, že se bude pouze jedna slabika zpívatí na noty zastupující dlouhou notu formulky. Vidíme, jak těsné byly předpisy tohoto umění. Jest však také patrné, jak značnou úlohu ono hrálo ve vytvoření hudby mensurní.

Trouvéři a troubadouři také přispěli k přípravě moderní tonality. Vskutku opustili některé staré mody gregoriánské; v jiných zavedli alterace, zvláště *fa* \sharp (*fis*) a *ut* \sharp (*cis*) a poslouchajíce instinktivně zákonů hudební atrakce, zjemňovali konce frází skoro pravidelným užíváním „citlivého tónu“, to jest přibližovali sedmý stupeň k osmému o půltón. To se nazývalo *musica ficta*.

A konečně nezapomínejme, že v dobách, kdy spojení mezi jednotlivými provinciemi bylo tak nesnadné

a tak řídké, kdy nebylo časopisů, kdy se nepsaly dopisy, cestovali troubéři, troubadouři a zvláště jongleuři neustále ze severu na jih, ze západu na východ Francie, a nejen že všude šířili známost hudby a zálibu v ní, nýbrž přenášeli i s místa na místo novinky, vypravující o mravech, líčíce krajiny, a tak zábavou pracovali o založení morální jednoty Francie.

Přední troubéři a troubadouři byli *Marcabru*, *Gace Brulé*, *Colin Muset*, *Thibaut de Champagne*, král navarrský (1201–1253), *Adam le Bossu*, zvaný *de la Halle*, z Arrasu, od něhož provozována r. 1285 na dvoře neapolském *Jeu de Robin et de Marion* (Hra o Robinu a Marioně, malá pastýřská hra, první francouzská komická opera); zemřel r. 1286 či 1287.

Od XIV. stol. a zejména ve stol. XV. přináší dech *Renaissance* nový život do všech hudebních genrů, které povstaly ve středověku. Jest patrna snaha, všemi směry rozšířiti zdroje hudební; vynalézají se nové mody, rytmy, kontrapunktické kombinace; skladatelé se snaží znenáhla pomoci těchto novot o jakýsi výraz. Chlějí „napodobit přírodu“; líčí její hmotné zjevy, ale vyjadřují také vášně lidské duše (*affectus animi in cantu*, jak praví Glarean). Je to vítězství technické virtuosnosti, nadbytek látky, jež, jak se zdá, udusí myšlenku nebo cit; a přece zřídka kdy dala myšlenka a cit umění květy živější, bujnější a rozmanitější.

Střediskem této obnovené činnosti hudební byla nejdříve Anglie, Flandry a Severní Francie. Hnutí se šíří dále i po zemích sousedních, Německu, Itálii a Španělsku. Velcí mistři tohoto nového umění (*ars nova*) byli: v první polovině XV. stol. Flámové *Binchois* (? 1400–1460), *Guillaume Dufay* (? 1400–1474) a Angličan *Dunstable* (zemřelý v roce 1453), kteří zavedli pořádek ve zmatené dosud umění kontrapunktické; v druhé pol. XV. století a na začátku XVI. stol. *Ockeghem*

(? 1430 – 1495), *Josquin de Près* (? 1450 – 1521), jehožák, jeden z nejslavnějších polyfoniků nizozemských, jehož mše byly vzorem všem skladatelům toho století; *Heinrich Isaac* (? – 1517), *Larue*, *Brumel*, *Févin*, *Gombert*, *Clemens non papa*, *Jannequin*, známý autor *Bitvy u Maegnanské*, *Ptačího zpěvu*, *Ženského tlachání*, *Skřivánka*, *Slavíka* atd.; *) konečně asi od r. 1625: *Willaert* (? 1490 – 1562), *Goudimel* (1505 – 1572), který nebyl, jak se tvrdilo, učitelem Palestrinovým, *Arcadell* (naroz. r. 1514?), jemný, rozkošný *Costeley*, mohutný *Roland de Lassus* (it. *Orlando di Lasso*, nar. se v Monsu r. 1530 či 1532, zemřel r. 1594), autor asi dvou tisíc děl všech druhů, nejvýraznější skladatel této doby; *Claude le Jeune* (1530 – 1564) a *Mauduit* se svou zajímavou hudbou *mesurée à l'antique* (dle antických rytů), která je tak životná a svěží; ve Španělsku obdivuhodný *Vittoria* (1540 – 1608?), v Itálii božský *Pierluigi da Palestrina* (1526 – 1594), který podal nejdokonalejší a nejčistší vzory církevní hudby, v Anglii *Bird* (1528 – 1623), *John Bull* (1563 až 1628), *Gibbons* (1583 – 1625).

Všichni tito skladatelé psali skoro výhradně pro tři, zvláště pak pro čtyři nebo pět zpěvních hlasů bez průvodu. Každý hlas sledoval svou melodickou linii, která měla harmonovati s linií ostatních hlasů, aniž se hlavní zájem obracel k vrchnímu hlasu. Abychom měli požitek z těchto skladeb, k tomu musíme nezbytně abstrahovati ode všech zvyklostí, nashromážděných za tři století opery a melodie s průvodem; neuslyšíme tu akordů pod thematem, nýbrž themata, která před sebou přehají, navzájem se pro-

*) Jsou to t. zv. „chansons“, nebo „inventions“, většinou čtyřhlasé vokální skladby s „programem“. Nové vydání zejména u Experta: *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française*.

Pozn. překl.

následují a proplítají; themata, která nejsou podporována akordy, nýbrž jen harmonií, vyplývající z jejich vzájemného setkání.

Nejoblíbenější druhy skladeb v XV. a XVI. století byly mše, motety a chansons. Mše se dělila na pět částí, a všechny komponovány na jediný motiv, vzatý buď ze zpěvu gregoriánského nebo lidového. Jaké báječné umění thematického zpracování měli již polyfonikové z Renaissance! A jak málo dbali vynalézání původních melodii; jejich genius se zabýval jediné tím, že tisícovým novým způsobem kombinoval materiál poskytnutý tradicí, a přece byly jejich učené architektury stejně výrazné a působivé jako nejprostší melodická inspirace. Všimněme si ještě, že themata mši tvořily často populární refrainy, jako na př. refrain *Homme armé*, kterého použili skoro všichni skladatelé XV. a XVI. stol. Podíváme se tomuto mísení živlu posvátného a světského. Ale nesmíme zapomínati, že to úplně odpovídá mravům středověkým. Často se vypravuje o Slavnosti osla, která se odbývala každoročně 14. ledna v Beauvais, v Sens a mnoha jiných diecésích: osel byl přiveden do kostela a byl přítomen při mši; sloky v jazyce lidovém zpívány byly mezi zpěvem liturgickým a *Ite missa est* nahrazeno trojím hlasitým *í a*. Ale není ani třeba uváděti podobné zvyky, abychom si vysvětlili, proč skladatelé mši užívali lidového zpěvu. Vždyť themata, kterých užívali, zbavená svých slov, utopená v polyfonii, často úplně znetvořená v rytmu, byla téměř zcela nepoznatelná. Byla to surová látka, která nabývala hodnoty teprve formou, v níž byla zpracována, a úlohou, kterou měla v celku skladby.

V motetech (duchovních) a chansonech (světských) dovoľovali si polyfonikové více volnosti, vynalézali vlastní themata a přizpůsobovali je pokud možno básnickému textu, který měli komponovati.

Ale i tu raději brávali z tradice některou známou melodii. A vždycky byla přísná forma čtyř- nebo pěti-hlasého kontrapunktu pravidlem, jakož i výhradní užívání lidských hlasů bez instrumentálního průvodu.

Vlastní i n s t r u m e n t á l n í h u d b y ještě skoro nebylo a většinou neměly nástroje jiného úkolu, než buď nahraditi scházející hlasy ve vokálním ensemblu, nebo je zesílit. Uvidíme dále, jaké byly ryze instrumentální skladby od XIII. do XVI. století. Poznamenáme však již nyní, že byly psány ve slohu vokální polyfonie.

Onen jediný nástroj — vokální kvartet nebo kvintet — nehodil se stejně pro každý výraz. Měl ráz výlučně neosobní, nedramatický.

Hodil se znamenitě pro hudbu církevní. Ale teprve Flámové a Francouzi přizpůsobili jej svou zázračnou vynalézavostí potřebám hudebního líčení nebo lyriky. V tom směru šli v umění, jak využití lidského hlasu, v jistém smyslu mnohem dále, než se kdy potom došlo. Užívání orchestru a sólových zpěváků odvrátilo moderní skladatele od studia drahocenných zdrojů sborového zpěvu.

¶ Itálie to byla, kde se mělo zroditi koncem XVI. století velké myšlenkové hnutí, odkud měla vyjít nová hudební theorie, pojem moderní tónality a harmonie a opera. Itálie bude učitelkou Evropy; z ní vyjdou vzory nesčíslněkrát napodobené. Ale nezapomínejme, že Itálie vděčí za svou první hudební výchovu Flámům a Francouzům, kteří od XIV. stol. bez ustání nosili do Říma svá mistrovská díla a své lekce. Když se r. 1357 papež Řehoř XI. vrátil do Věčného Města, přinášel s sebou z vyhnanství v Avignonu zálibu v diskantu. Ve XIV. a XV. stol. jsou papežské kapely složeny skoro výhradně z francouzských hudebníků. Nejstarší italský tiskař hudebnin O t t a v i a n o P e t r u c c i zahajuje

své tisky r. 1501 v Benátkách vydáním 300 písní autorů francouzských, flámských nebo německých. R. 1516 vyjde u Andrea Antiqua Liber quindecim missarum, věnovaná papeži Lvu X.; jest to anthologie z děl Brumela, Josquina des Prés, Jeana Moutona, Févina, Pierra de la Rue, Pipelara a Pierra Rousseaua. Vlachové neznali před příchodem Francouzů a Flámů jiné hudby než své frottole, strambotte, giustiniane, malé skladby tři-, někdy i čtyřhlasé rázu lidového, stavby velmi jednoduché, jichž vrchní melodie snadno se dala oddělit a hráti na loutnu. Kolem r. 1533 nalezen byl nový genre, analogický francouzskému chansonu, polyfonní, ale ne o mnoho komplikovanější než frottole; jest to *madrigal*, jehož hlavní představitelé byli: Verdelot, Willaert, Arcadelt, Festa, Jhan Gero, Corteccia, Antonio a Leonardo Bani, Domenico Ferrabosco, Cipriano di Rore. A právě postupné proměny této nové umělecké formy ukázaly cestu — jak brzy uvidíme — vynálezům monodie s průvodem a hudby dramatické.

Kapitola třetí.

Opera v XVII. století v Italii.

Kolem roku 1600 provedena v umění hudebním pravá revoluce. Nový genre, *opera*,*) dojde náhle takového významu, že se na všecka veděla polyfonie z XV. a XVI. století rychle zapomene; dramatický sloh zmocní se hudby církevní stejně jako instrumentální. Začíná jiný věk.

Jest tolik neočekávaného, tolik náhlého v pokrocích mladé školy, že někteří hudební historikové ne-

*) Opera (in musica) znamená v italštině původně dílo (hudební), skladbu.

věří v tak prudkou změnu. Tam, kde se domníváme viděti revoluci, spatřují dlouho připravované výsledky utajeného vývoje. Tak upozorňuje Hugo Riemann na speciální schopnost Italů a zvláště Florentčanů k monodii, a považuje stvoření opery za návrat k hudební tradici školy florenské ze začátku XIV. století. Romain Rolland připomíná, že dávno před XVII. stoletím provozovány v Itálii hry zpívané nebo promíšené hudebními mezihrami: byly to v XV. stol. *Sacra Rappresentazioni* (posvátné hry) a *Maggi* (májové hry); v XVI. století *latinské komedie* a provádění *her antických*, pak od r. 1554 *Pastorály* (hry pastýřské), o nichž praví r. 1598 *Angelo Ingegneri*: „Kdyby nebylo pastorál, mohlo by se říci, že užívání divadla úplně zmizelo . . . Jsou obdivuhodně zábavné, jsou buď se sbory a intermezzy, buď bez nich.“

Je jisto, že není účinku bez příčiny, a že vždycky, ať to vypadá jakkoli, přítomnost se pojí úzce k minulosti — a obsahuje v zárodku budoucnost. Plod, který spadne, musil spadnouti, a jeho pád se již dlouho ve skrytu připravoval. Ale pád plodu není o to méně pozoruhodnou událostí a náhlou novotou: co nebylo, stalo se; vše je změněno. A tak jako zralý plod odděluje se kolem roku 1600 nový druh, opera, od starých druhů, z nichž se zrodil, a žije od té doby životem samostatným.

Rozumějme dobře: vynález opery není vynálezem dramatu se zpěvem (toto drama žilo stále ve středověku a za Renaissance), nýbrž slohu hudebně dramatického. Zpěvy v *Mystères*, v *Sacra Rappresentazioni* a v *Pastorálách* neměly v sobě nic dramatického: byly to buď motety, nebo písně, nebo madrigaly. A opera mohla existovati teprve od doby, kdy byly objeveny zdroje technické, bez nichž

jevištní akce, slovo, dialog, hra vášní nemohly býti hudebně vyjádřeny.

V tom směru největší snad objev byla *harmonie* v moderním smyslu slova. Až do konce XV. stol. byla neznáma. Polyfonie, kontrapunkt není harmonie. Můžeme mísiti hlasy, klásti nad sebe melodie současně znějící, a hledati pokud možno konsonanci, aniž bychom měli představu a k o r d u. Akord existuje pro nás zcela nezávisle na jakémkoli sledu melodickém; má hodnotu sám sebou, můžeme jej postaviti izolovaně jako celek, který si postačuje; není nutno, aby se „pojil“ k jiným akordům. Pro skladatele XV. nebo začátku XVI. stol. nebylo skupení tónů, jež přivodila polyfonie, myslitelné mimo postup melodických hlasů, a naprosto nepomýšleli na izolování těchto skupin (tónových) a nijak nepovažovali za možné, aby nezávisle existovaly. V tom právě spočívá hluboká změna, která se stala v umění hudebním ke konci XVI. stol.

Značně k tomu přispěl také pokrok ve výrobě nástrojů a s tím spojené hojnější užívání jich. Stalo se zvykem hráti na nástroje všechny spodní hlasy polyfonního ensemblu a zpívati jen vrchní hlas nebo se vůbec beze zpěvu obejítí. Zvláště použilo-li se v takovém případě *loutny*, byla nezávislost a melodický postup středních hlasů naprosto nerozeznatelný; došlo se tak daleko, že všechno, co nebylo vrchní zpěv čili soprano, považováno bylo za *průvod*. Výsledek toho byl, že se podobných prostředků užívalo jen ku „podporování“ hlasů.

Je pochopitelné, že objevení těchto nových způsobů bylo nevyhnutelnou podmínkou vytvoření dramatického slohu, jemuž polyfonní tradice byla překážkou. Ve starověku psali Řekové hudební tragédie; ale to byl věk homofonie, nebylo tu překážky, aby nějaká osoba zpívala úplně volně (beze všeho prů-

vodu) o své bolesti, radosti nebo hněvu. V XVII. století nemůže býti dramatická hudba tak jednoduchá; vláda polyfonie učinila nutnou větší komplikovanost; ale polyfonie stavěla všechny hlasy do stejné výše; bylo nutno, aby se monodie zase ujala svých práv, ponechávajíc místo druhé polyfonii, či jejímu zástupci, harmonii.

Dodejme ještě, že italští skladatelé madrigalů z konce XVI. stol. (zvláště *Cipriano di Rore*) měli již harmonie daleko volnější a rozmanitější; zavedli druh chromatický. Užívali dokonce i dissonance nejen jako prostých melodických přechodů mezi konsonancemi, nýbrž jako akordů pro jich vlastní hodnotu.

Objevení septimového akordu dominantního jest důležitou událostí v dějinách hudební techniky; kadence, jejímž jest základním elementem, určuje moderní tonalitu (všecky noty dur stupnice až na jednu jsou dány dvěma akordy tonickým a septimovým dominantním); modulace nabývá svého pravého charakteru. A jaké nové zdroje pro výraz vášní, pro efekty kontrastu v citu nebo v jednání, konečně pro barvu a líčení!

První pokusy o dramatickou hudbu máme od skladatelů madrigalů; je to hlavně *Orazio Vecchi* (? 1550 až 1605), původce hudební komedie. Ale jeho komedie se nehrály: jejich předmět prostě byl vyložen přednášejícím, a pak hudebně komentován sborem a nástroji: byla to jakási dramatická symfonie jako *Roméo et Juliette* od Berlioze, ale hlavně vokální. Polyfonie naprosto převládala; sbor vyjadřoval city každé osoby střídavě; nebylo tu sólového zpěvu; a když dvě osoby spolu rozmlouvaly, rozdělil se sbor ve dvě skupiny, jež představovaly oba rozmlouvající.

Teprve kruhu *florenckému* náleží opravdová zásluha o vytvoření moderního hudebního dramatu, ope-

ry. *Giovanni Bardi*, hrabě z Vernia, shromáždil u sebe ve Florencii koncem XVI. století skupinu umělců, kteří hledali nové cesty ve vývoji hudby. Chtěli se znovu vrátiti k antické prostotě, chtěli zapomenouti na kontrapunktickou komplikovanost, chtěli úzce sloučiti básnictví a hudbu a způsobiti, aby se všechna umění účastnila tvorby děl účinnu tak mohutného jako řecké tragédie. *Vincenzo Galilei*, otec velikého Galileiho, měl, jak se zdá, první jasnou představu o tom, jaká asi měla býti tato *musica rappresentativa* (hudba představující), jak ji od té doby zvali. R. 1581 vydal svůj *Dialog o hudbě staré a moderní*. Potom, chtěje připojiti praktický příklad k theorii a realizovati „tento pokus tak nesnadný a považovaný za cosi směšného“ (*stimata quasi cosa ridicolosa*), zhudebnil scénu Ugolinovu z Božské komedie, a zpíval ji sám, doprovázeje se na violu. Měl velký úspěch u přátel Bardiho, „ale vzbudil prudký odpor ve veřejnosti a hněv starých hudebníků“. *Giulio Caccini* a *Jacopo Peri*, dva zpěváci a skladatelé, šli brzy za vedení hraběte de Vernio po stopách Galileových. Vzdávají se polyfonie, hudby, která se nestará o slovo a trhá poesii (*la ceramento della poesia*), a hledají „druh zpěvu, kde by bylo možno skoro mluvíti v hudbě“.

„Passáže (to jest fioritury, ozdoby),“ praví dále Caccini ve svých *Nuove Musiche*, „nejsou nutny k dobrému způsobu zpěvu, nýbrž myslím spíše k jakémusi polechtání uší těch, kdož nevědí, co znamená zpívati s vášní... Abychom dobře skládali nebo zpívali, k tomu je věcí daleko důležitější pochopiti myšlenku a slova, cítiti je a vyjádřiti je vkusně a působivě, než znáti kontrapunkt.“

Na básně *Ottavia Rinucciniho* a s pomocí učeného a bohatého *Jacopa Corsiho* skládá *Peri* a dává provozovati r. 1597 *Dafne* a r. 1600

Orfe a (ke sňatku Marie Medicejské s Jindřichem IV.) ve slohu recitativním; to jest, jak sám v jákési předmluvě praví, užívá hudebních forem, jež, jsouce vznešenější než obyčejná řeč, a méně pravidelně kresleny nežli čistá zpěvní melodie, stály by uprostřed mezi oběma. Téhož roku 1600 napsal *Caccini* svého Orfe a.

Ale genius, který měl oplodniti nový objev, a zajistiti svými mistrovskými díly jeho úspěch, byl *Monteverde*.

Claudio Monteverde (nar. se r. 1568 v Cremoně, zemřel r. 1643 v Benátkách) liší se podle *Rom. Rollanda* od *Periho* a *Cacciniho* celou vzdáleností, jež dělí benátského umělce od umělce florenského. Náleží k *rasse koloristů*, *Tiziana* a *Gabrieliho*. Není to člověk rozumu, který by úzkostlivě, detail od detailu, usiloval o shodu hudby s básnickým textem. Jest to člověk vášnivý, který svým zpěvem umí vyjádřiti hnutí srdce, ne klesání a přízvuky mluveného hlasu; člověk, který žil svůj život celou duší, který se radoval a trpěl, nežli zpíval o radostech a bolestech druhých. R. 1607 skládal svého Orfe a u lůžka umírající ženy, a když psal srdcervoucí nářky Orfeovy, tu plakal již předem svůj vlastní smutek. Jeho drahá *Claudia* je mu konečně vyrvána; pod dojmem tohoto strašlivého rozloučení dokončil asi pro slavnost mantovskou (1608, o svatbě dědičného prince) svou *Ariadnu*, z níž se nám zachovaly ony stránky, jež, jak se zdá, dojaly k pláči více než šest tisíc diváků.

Pro *Monteverdea* není hudba uměním učených kombinací, nebo zábavou smyslů, nýbrž nejmohutnějším prostředkem k vyjádření člověka, člověka celého, se všemi jeho touhami, všemi obavami, nadějemi, štěstím, zklamáním a odporem. Poznamenává, že před

ním dovedla hudba vyjádřiti jen malý počet citů, hlavně smutek a klid; hudba má však vyjadřovati stejně také hněv, nenávist, nejprudší hnutí duševní. Před ním byly rytmy vždycky jen klidné a mírné; on stvoří druh „bouřlivý“ (c o n c i t a t o).

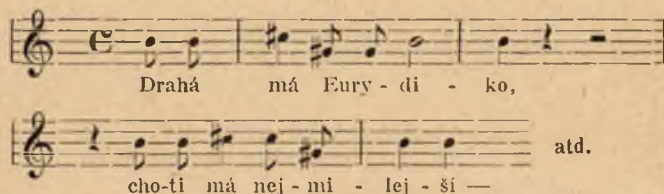
Líčiti člověka neznamená jen viděti v něm jeho přítomnost, prchavý stav jeho duše tčkávé a dojmy bohaté, to znamená přiblížiti tuto přítomnost jeho minulosti a budoucnosti; a právě hudba hodí se obdivuhodně k tomu, aby vyjádřila onu spojitost po sobě jdoucích projevů jedné individuality. Monteverde myslí, že hudba nemá jen zdůrazňovati intence textu; má čísti dále vpředu, a pod slovy, jimiž osoba vyjadřuje svou myšlenku a své nynější city, má nám dát vniknout „do minulosti a budoucnosti charakteru“.

Vidíme, že nic není nového v nejmodernějších teoriích hudebního dramatu; Wagner a jeho leit-motive, shrnující často celý osud v jednom slově, jsou tušeny Monteverdem.

Mohli bychom naznačiti ještě více analogii mezi oběma novotáři. Jako Wagner přikládá i Monteverde instrumentaci důležitost, jaké nikdy před tím neměla: orchestr jeho *O r f e a* se skládal ze třiceti šesti nástrojů, což jest počet na onu dobu značný: 2 *gravicembati*, 2 *contrabassi de viola*, 10 *viola da brazzo*, 1 *arpa doppia*, 2 *violini piccolli alla francese*, 2 *chitaroni*, 2 *organi di legno*, 3 *bassi di gamba*, 4 *tromboni*, 1 *regale*, 2 *cornetti*, 3 *trombe sordine*, 1 *flautino alla vigesima seconda*, 1 *clarino*.*) Užívá nástrojů ve skupinách, podle situace nebo podle osoby.

*) 2 *claveciny*, 2 *kontrabassy*, 10 *housle a violy*, 1 *harfa double*, 2 *malé housle francouzské* (t. zv. *pochette*), 2 *loutny*, 2 *varhany s flétnovými hlasy*, 3 *violy di gamba*, 4 *trombony*

Jako Wagner vyhledává Monteverde nezvyklé harmonie; neděsí se žádných smělostí; má zvláštní zálibu ve zmenšených septimách, nónách, zvětšených kvintách; jeho modulace jsou někdy tak smělé, jako by byly nalezeny teprve včera. Jest překvapujícím zjevem, že všechny tyto objevy byly po něm na dlouhou dobu opuštěny. V jednom případě je dokonce analogie mezi Monteverdem a Wagnerem skoro doslovná. Kdo si nevzpomene při tomto motivu z *Orfeu* na thema „milé labuti“ z *Lohengrina*?



Jako Wagner přeje si i Monteverde, a to souhlasně se všemi současníky, krytého orchestru, aby neodvracel pozornost diváků a nekryl hlasy.

Jako Wagner hlásá Monteverde své nové pojetí hudebního umění ve jménu „melodie“, jediného bezprostředního výrazu lidských vášní, a jako on naráží na neporozumění kritiků: jeho současník *Arlusi* ho viní, že jde proti zákonům přírody, že píše nedbaje věčných pravidel, že působí sluchu nesnesitelnou únavu, že hluk a zmatek pokládá za harmonii a pořádek.

Je samozřejmo, že podobá-li se Monteverde Wagnerovi v některých věcech, že se od něho v jiných značně liší. Monteverde jest Ital, nedbající symbolů a metafysiky: má zájem o člověka jako takového, o všeliké jeho dojmy, a nechce nijak filosofovat o úloze, jakou má ve vesmíru; zaměstnává jej pouze pří-

(pozouny), 1 varhany regaly (s hlasy jazýčkovými), 2 kornety, 3 sordinované trumpety, 1 malá flétna, 1 vysoká trumpeta.

roda, jak ji zná ze zkušenosti; skrytý smysl věci, věci nadpřirozené, nadzemské, fantastické — to všecko je mu cizí. Zamítne libretto *Peleo e Tetide*, poněvadž mu není dosti prostě lidské. Příliš mnoho hippogrifů a chimér, příliš mnoho sirén, amorů, větrků a zefirů! „Jak je možno, aby to v těchto chimérách a hippogrifech vřelo vášněmi? *Ariadna* dojmá, poněvadž je žena; *Orfeus*, protože je muž. Nestvůra, věterek, nemohou dojímati... Není tu ničeho pro hudbu.“ Autor *Rýnské holožky* by byl mluvil jinak.

A tak založil Monteverde hudební tragedii ryze lidskou, jak ji chtěl později obnoviti Gluck, který nevěděl, jakého měl předchůdce. Ke konci svého života podal také první vzor historické opery ve svém *Incoronazione di Poppea* (Korunovace Poppaeina 1642).

Jméno Monteverdeovo proslavilo se brzy po celé Evropě. Ale s počátku měl soky a napodobitele jen v Itálii: byl to ve Florencii *Gagliano* a dcera Cacciniho *Francesca*; v Římě *Ottavio Durante*, *Domenico Mazzocchi* a zvláště *Loreto Vittori*, nejslavnější zpěvák toho století; v Benátkách *Francesco Cavalli* (1599—1676), který měl tolik úspěchů v cizině, zejména na dvoře Ludvíka XIV., *Legrenzi* (1625—1699) a *Cesti* (1628—1669), který dal definitivní formu třídílné arii; *Francesco Provenzale* (? 1610—?), zakladatel školy neapolské.

Obecenstva zmocní se přímo zuřivá horečka. Od r. 1637—1640 otevrou se v Benátkách tři veřejné scény, kde se dává od r. 1637—1700 více než 357 oper. V Bologni jest na 60 soukromých divadel. Opery se provozují dokonce i v klášteřích. I papež skládá opery (Clemens IX.). Kardinálové jsou libretisty nebo regisseury. Stává se to chorobnou vášní, šílenstvím. Dojde ke skandálům. Innocenc X. musí zakročiti. A pak počíná — aspoň v Itálii — úpadek této krásné umě-

lecké formy, opery, „divadla opravdu knížecího, nade vše obdivuhodného; neboť v něm se poji všechny vznešené zábavy: básnická tvorba, drama, myšlenka, sloh, sladké rýmy, rozkošná hudba, koncerty lidských hlasů a nástrojů, vzácná krása zpěvu, půvab tanců a pohybů, ba i kouzlo malby v dekoracích a kostýmech. A tak se rozum i nejvznešenější city radují společně z nejdokonalejších umění, jež lidský duch vynalezl.“ (Gagliano, předmluva k Dafné 1608.) Smyslná a rozkošnická povaha Italů brzy zkazila tento krásný vynález. Nastává vláda virtuosity; nepomýšlejí již na nic jiného než na hlasové efekty, umění zpěváků a přepychovou výpravu. Hudba plyne přeplněná, skvělá a prázdná; opera mění se v koncert; je to nesouvislá řada arií a recitativů.

Stradella (? 1645—1681), *Alessandro Scarlatti* (1649 až 1725), *Caldara* (1670—1736), *Lotti* (? 1667—1740), *Marcello* (1686—1739), *Leo* (1694—1746), *Bononcini* (1672—1762?) jsou nejznámější skladatelé této doby, která neprávem dlouho byla považována za zlatý věk hudby.

Marcello podal sám kritiku opery své doby: „Nežli se dá moderní básník do skládání operního libretta, požádá ředitele, aby mu podrobně udal, jaký počet scén si přeje, aby je všechny do dramatu vtěsnil. Mají-li tam býti také skvělé slavnosti, oběti, nebesa na zemi atd., musí se domluvit s divadelními strojníky, aby věděl, o kolik arií, monologů nebo dialogů má prodloužit scény. Mezitím budou moci pohodlně připravit, čeho třeba... Složí celou operu, aniž by se staral o děj, aby obecenstvo, které naprosto netuší zápletky, setrvalo se zájmem až do konce. Dobrý „moderní básník“ zařídí to tak, aby jeho osoby často odcházely bez důvodu; vzdálí se, když přezpívaly nevyhnutelnou canzonettu... Nebude se nikdy tázati po nadání hereců; jeho výhradní starostí bude vyzvědět na řediteli, ne-

zapomněl-li opatřit si dobrého medvěda, dobrého lva, slavíky, šipy, zemětřesení a blesky... Na konec ponechá si scénu s nádhernou dekorací, aby obecenstvo před koncem neodešlo, a nezapomene tam uvésti obvyklý sbor na oslavu slunce, měsíce nebo ředitele.“ (Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda* 1720, francouzský překlad E. Davida vyšel r. 1890 u Fischbachera v Paříži.)

Od té doby Italové skoro jen mrhali svým nadáním. Jejich lenost a lhostejnost připravily umění hudební o veleřadu, která by byli mohli napsati.

Kapitola čtvrtá.

Počátky oratoria.

Opera a oratorium jsou druhy, které povstaly současně a mají původ společný. Pocházejí z doby, kdy se tvořil dramatický sloh, kdy se rodila hudba recitativní. Mimo to potřebovalo oratorium náboženského rámce, jehož se mu dostalo zvláště přičiněním dvou mužů: Filipa de Neri a Animucciya.

Filippo de Neri se narodil ve Florencii r. 1515 a zemřel v Římě r. 1595. R. 1551 byl vysvěcen na kněze a jal se konati přednášky o biblických dějinách v oratoři kláštera San Girolamo a pak v oratoři kláštera Santa Maria in Vallicella. Tato nábožná shromáždění nabývala stále větší důležitosti, takže v r. 1575 papež Řehoř XIII. učinil z nich pravidelnou instituci pode jménem *Con g r e g a z i o n e d e l l' o r a t o r i o*.

Záhy pojal Neri myšlenku přibrati na pomoc hudbu jako nový živél k nabádání ke ctnosti. Požádal za přispění *Animuccia*, kapelníka pontifikální kaple (? 1500—1570?). Animuccia skládal hymny zvané *Laudis spirituali*, které se vztahovaly k biblickému ději, v přednášce vykládanému. Palestrina pak vystřídal Animucciu v jeho funkci. Až do té doby šlo

jen o hudbu skoro výhradně lyrickou, skládanou slohem polyfonním.

Počátkem XVII. stol. nabývají skladby komponované pro oratorní shromáždění jiného rázu. Příběh, příklad, mysterium (storia, esempio, misterio) se vypraví scénicky a provozuje se; jest spojen s dramatickou hudbou ve slohu recitativním a monodickém.

R. 1600 byla provedena v kostele Santa Maria in Vallicella *Rappresentazione di Anima e di Corpo* (Hra o duši a těle) od *Emilia del Cavaliere*; jest to první pravé oratorium.

Slova *oratorio* (oratoř, modlitebna) užívá se zkráceně místo *rappresentazione per il oratorio* (představení v oratoři). Oratorium jest pravá duchovní opera o několika aktech, kde jsou kostymy, dekorace, divadelní stroje, balety, orkestrální čísla (symfonie v tehdejší smyslu); jest psáno jazykem lidovým: je to postní divadlo, dávané mimo bohoslužby.

Emilio del Cavaliere, římský šlechtic, byl člověk vzdělaný, který se velmi zajímal o starověk a přál si napodobiti prostotu a mohutnou výraznost řeckého umění. Jsa méně výhradním hudebníkem než Peri, Caccini nebo Monteverde, byl hlavně znalcem divadla. Jeho orchestr jest chudý: 1 lira doppia, 1 clavicembalo, 1 chitarrone nebo theorba, 1 organo suave con un chitarrone. Nevěnuje vždycky náležitou péči dokonalé hudební deklamaci. Ale umí obdivuhodně uspořádati představení s hlediska praktického a technického. Hlediště, jak praví, nemá obsahovati více než tisíc diváků pohodlně umístěných. V příliš velkých sálech se zvuk ztrácí a nerozumíme-li již slovům, stává se hudba nudnou. Orkestr má být neviditelný; instrumentace různá podle povah a vášní. Hra herců má býti právě tak nastudována jako jejich zpěv. Sbory budou jeviti účast

na ději: budou se tvářiti, jako by poslouchaly, oč tu jde, budou přecházeti s místa na místo, povstanou, usednou, budou gestikulovati. Představení nebudou delší dvou hodin a budou rozdělena ve 3 akty. (Předmluva ke Hře o Duši a Těle.) Emilio del Cavaliere byl jistě znamenitým regisseurem.

Bohužel v jeho oratoriu a v těch, která pocházejí z téže doby, jsou skoro všechny jednající osoby zosobněné abstraktní pojmy: Radost, Čas, Svět, Hřích atd. Tyto stále symboly, tyto nepřetržité metafory mají v sobě cosi zoufale studeného: byl v tom zárodek smrti. Oratorní genre, zrozený za takových podmínek, jistě by se nebyl vyvinul, kdyby jeho charakter nebyl býval brzy důkladně změněn: Carissimi měl mu konečně zajistiti život.

Giacomo Carissimi (1603—1674) se nar. v Marinu: toť vše, co víme o jeho dětství a mládí. Jest však samozřejmo, že již záhy podlehl vlivu nových mistrů, kteří se rychle proslavili po celé Italii, zastínivše náhle slávu velkých polyfoniků ze XVI. stol. Úspěch Cavalierův svádí již mladé hudebníky s cest dosud známých. „Rozumná látka i slova, pravil Caccini v předmluvě ke svým *N u o v e m u s i c h e* (Florencie 1601), jejich správné i příjemné vyjádření, vášně a vzrušení mají větší cenu než celý kontrapunkt.“ Od r. 1630 obdivovali se lidé hudbě Palestrinově jen jako krásným starožitnostem, které se sbírají v museích.

R. 1624 jmenován byl Carissimi, té doby již ne zcela neznámý, kapelníkem basiliky v Assissi.

R. 1630 se stal ředitelem hudby v germánské koleji v Římě, kteréžto místo zastával Vittoria až do r. 1577. Kolej ta byla založena Ignácem z Loyoly, aby bojovala proti postupující reformaci v Německu, a v XVI. stol. měla dobrý sbor, utvořený ze žáků koleje. Ale počátkem XVII. stol. ujala se tu záliba v hudbě recitativní, a poněvadž vyžadovala cvičených zpěváků,

byli angažováni pěvci z povolání a v malém počtu, neboť tito umělci stěží obstarali bohoslužbu v římských kostelích. Carissimi najde tedy při svém příchodu do germánské koleje ustálené zvyky, jimž se musí podrobiti. Nebude řídit školu, nemusí studovati se shorem; má všechn čas volný ke komponování; a nepracuje jen pro kostel, nýbrž i pro divadlo; nedivme se tedy, je-li jeho církevní hudba tak často hudbou operní. Carissimi píše jen pro solisty; i když jsou v jeho partiturách vícehlasé ensembly, nejsou to právě sbory, neboť hlasy nejsou nikde dvojnásob obsazeny. Užívá slohu melodického a ozdobného, aby uplatnil přednosti zpěváků. V témž díle použije jednoho, dvou nebo tří hlasů, zřídka více. V doprovodu se hraje stálý bass na varhany nebo na clavecín, a ritornelly na dvoje housle. Někdy při velkých slavnostech užije také sboru; ale aby hudba podržela svůj recitativní ráz, dá jednotlivým hlasům mezi sebou rozmlouvati, takže si dva, tři, čtyři nebo pět sborů navzájem odpovídalo.

Oratoria Carissimiova nejsou duchovní opery jako *Rappresentazione di Anima e di Corpo* od Cavalierea, jsou to prosté duchovní kantáty, stejně jako jeho kantáty komorní. Není tu dekorací, kostymů, mašinerie, balletů; děj se nepředstavuje, nýbrž jej osoba zvaná *historicus* pouze vypravuje. Je to forma, kterou později přijmou Bach a Haendel, kteří ovšem svým dílům dají rozměry daleko rozsáhlejší. Carissimi napsal jen jedno oratorium po způsobu Cavaliereově, *Oběť Isáková*, které se však nezachovalo. Duchovní kantáty Carissimiovy se dávaly ne o velkých svátcích, ani při bohoslužbách, nýbrž při duchovních cvičeních některého náboženského bratrstva.

I bez scénického provedení a bez výpravy jsou díla Carissimiova neskonale životnější než Cavaliereova. To proto, že místo aby zpracovával abstraktní nebo alle-

gorické látky, vyjadřuje hudebně dramata konkrétních osob: jsou to posvátné děje (*historiae sacrae*): *Historie o Jobovi*, tříhlasá; o *Ezechii*, čtyřhlasá; o *Balthasarovi*, pětihlasá; o *Jeftovi*, šestihlasá; o zlém boháči, osmihlasá; o *Abrahamu a Izákovi*, pětihlasá; o *soudu Salamonově*, čtyřhlasá; nebo dramatizovaný výklad některého dogmatu: *Nářek zatračenů*, tříhlasý; *Poslední soud*, pro tři sbory.

Carissimi patří k nejčistším a nejdelikátnějším skladatelům, jež zplodila Itálie. Svrchovaná dokonalost rozměrů, líbeznost melodických kontur, správný a jasný výraz dodávají jeho duchovním dílům nevyrovnatelné příjemnosti. Pláme se, jak je možno, že též skladatel napsal na druhé straně tak slabé opery.

Carissimi došel u svých současníků všeobecného obdivu a měl četné žáky v Itálii, v Německu, ba i ve Francii, kde bylo takové nepřátelství proti italské hudbě, a kdež asi nějaký čas pobyl. *Marc-Antoinu Charpentierovi* (1634—1702) byl učitelem a vzorem. Ludvík XIV. rád poslouchal jeho díla. *Miserere Carissimiovo* zpívalo se v některých kostelích v jižní Francii nepřetržitě až po naše dny.

Jsa téměř tak veliký jako Carissimi, Němec *Heinrich Schütz* tvořil v téže době jako on první mistrovská díla duchovní kantáty. Nar. se 8. října 1585 v Koestrici ze zámožné rodiny měšťanské, a konal až do r. 1609 studia klassická a pak právnická. Lantkrabě Mořic Hessensko-Casselský všiml si jeho pěkného hlasu a nabídl mu pensi, aby se šel učit do Benátek k *Giovanni Gabrielimu* (1557—1613), varhaníku u Svatého Marka. Schütz přijal, jsa šťasten, že uvidí svět, aniž by si byl do té doby jasně uvědomil svého hudebního povolání. Gabrieli ho zasvětil asi do starého kontrapunktu, ale také do hudby recitativní a techniky nástrojové. Za čtyři léta vrátil se Schütz do Ně-

mecka a stal se varhaníkem na zámku lantkraběte Mořice. Pak přešel do služby saského kurfiřta Jana Jiřího I.; v Drážďanech na něho působily mocným vlivem tradice církve lutherské, jež snášely jistou nádheru v ceremoniích

a hudbu rázu dekorativního.

R. 1625 vydá Schütz *Cantiones sacrae*, jež proslavily jeho jméno po celém Německu. R.

1628 odejde znovu do Itálie; pozoruje úspěch děl Monteverdeových, i vydá r. 1629 v samých Benátkách *Symphoniae sacrae* s tímto upozorněním čtenáři:

„Za svého pobytu v Benátkách u přátel

zpozoroval jsem, že se způsob modulace poněkud změnil, a opustiv staré kadence lichotím dnešnímu posluchači moderním láskováním. Tomu jsem tedy věnoval svého ducha a své síly.“ Schütz tedy sleduje nové cesty naznačené Monteverdem, ale při tom lituje někdy bývalého umění, mnoho z něho čerpá, a mísí živly polyfonní s harmonickými a recitativními.



Heinrich Schütz.

Po svém návratu do Němec vede Schütz trochu potulný život: prehá před válkou, jež pustoší jeho zemi; nařiká na neštěstí své doby, a přece ještě otvírá se jeho zbožná duše v obdivuhodných zpěvech. Jsou to r. 1636 a r. 1639 první, pak druhá část *Malých duchovních koncertů*; r. 1647 a r. 1650 druhá, pak třetí část *Posvátných symfonií*.

Přichází stáří. Schütz ohluchne. Poslední jeho díla jsou r. 1664 *Pašije* podle sv. Jana a *Vánoční Oratorium*; r. 1666 *Pašije* podle sv. Matouše. Napsal ještě *Pašije* podle sv. Lukáše. Ve skladbách z konce svého života vrací se Schütz k formě chorální, promíšené recitativy, všecko bez průvodu. Protestoval tak proti pokrokům virtuosní italské školy. Miloval umění stále přísnější. „Domníval se,“ praví jeden z biografů, „že nachází opět jazyk Palestrinův; ve skutečnosti připravoval řeč Bachovu.“ Byl to genius drsný, silný, kterému nescházela roztomilost a cit opravdu hluboký. Zasluluje krásné jméno „otce německé hudby“, které mu bylo dáno.

Kapitola pátá.

Opera ve Francii před Rameau-em a opera v Anglii.

Dávno před tím, nežli italská opera pronikla ve Francii, projevíli Francouzi svoji zálibu ve skvělých divadlech, přepychově vypravených představeních, v knížecích slavnostech, balletech, maskárních průvodech, zábávách. Jmenovitě ballet se vždycky u dvora těšival oblibě, a uvidíme, že působil značným vlivem na vývoj francouzské opery. Připomeňme si pověstný „mumrej divých mužů“ z r. 1392 v paláci královny Blanche, při němž tanečníci byli oděni v kostýmy z koudele napuštěné pryskyřicí; ty se vzňaly a způsobily strašlivý požár, při němž Karel VI. zešlel. Zaznamejme zvláště *Komický ballet Královnin*

(Ballet comique de la Reine), uspořádaný Baltasarinim, řečeným Beaujoyeux, u příležitosti sňatku slečny de Vaudemont s vévodou de Joyeuse. Nebyl to jen ballet, nýbrž jakási komedie se zpěvy, sbory, symfoniemi, dílo o velikém počtu účinkujících. Byl to velmi zajímavý pokus o divadlo s hudbou; ale pokus neměl zítřku, a i nadále byly provozovány na dvoře ballety, na nichž bylo znáti stále menší péči o dramatický děj a vlastní hudební zájem. Guédrón, Mauduit, Bailly, Gab. Bataille, Antoine a Jean Boesselové, Verdier, Belleville, Dumanoir, Boschét, d'Assoucy jsou hlavní autoři balletů až do dob Molièrových.

Myšlenku užšího spojení poesie s hudbou pojal básník Jean-Antoine de Baïf, který dostal společně s Thibautem de Courville od Karla IX. privilegium k založení Akademie básnictví a hudby (Académie de poésie et de musique). Od těchto uměleckých schůzí dala se očekávati snaha o vytvoření francouzského hudebního dramatu. Ve skutečnosti však se nejednalo nikdy o nic jiného než o komorní hudbu vokální. Baïf upíral oči jen do minulosti; chtěl za každou cenu přizpůsobiti jazyk francouzský pravidlům prosodie řecké nebo latinské; skládal rozkošné „verše v antických metrech“, jež daly Claudu le Jeune a Mauduitovi příležitost k půvabným hudebním inspiracím; ale to byla umělecká kuriosita bez budoucnosti. Schůze akademie přestaly r. 1584.

Teprve Mazarin uvedl operu do Francie. Souviselo to s jeho politikou. Mazarin byl hudebník; byl vychován u Otců Oratoře sv. Filipa de Neri, pak u Jesuitů v Římské koleji, kde se jako jeden z hlavních herců účastnil apotheosy sv. Ignáce de Loyola r. 1622. Jeho přičiněním se dává r. 1647 Orfeo od jednoho z nejslavnějších skladatelů italských, *Luigi Rossiho*.

Byla to velká událost, slavný úspěch. Ale nový genre se ve Francii neujal. Píší dále ballety.

V dubnu 1659 dá provozovati pan de la Haye v malé vesničce Issy u Paříže Pastýřskou hru (Pastorale), slova od abbé Perrina, hudba od Camberta. Nový kus působil značným dojmem. Dávali jej osm- až desetkrát; nemluvílo se o ničem jiném, než o „opeře v Issy“. Nemůžeme souditi o její hodnotě; dílo je ztraceno. Ale domníváme se, že byli šťastni, že mohou aplaudovati Francouzům, prvním sokům Italů v genu, v němž tito dosud platili za neomezené pány.

Domnívali bychom se, že v Paříži brzy povstane operní divadlo. Ale Mazarinova smrt vzala Perrinovi a Cambertovi nejmocnějšího ochránce: ustoupí zase do pozadí.

Nové příklady přicházejí zase z Italie. R. 1660 provozuje Cavalli svého *Serse* před královským dvorem v Louvru; aby přizpůsobil svůj kus francouzskému vkusu, pokládá za vhodné vložiti mezi jednotlivé akty taneční intermezza, jejichž hudbu komponuje Lulli. Dílo Cavalliho, takto přetížené, se příliš nelíbilo. Přesto byl velkolepý divadelní sál v Tuileriích slavnostně otevřen jeho operou *Ercol amante* dne 7. února 1662 s meziaktním balletem od Lulliho, při čemž se objevil Ludvík XIV. v závěrečném balletu jako Slunce. Cavalli narážel u Francouzů vždycky na jistou neochotu uznati přednosti cizího umělce a cizího umění.

Všecky tyto pokusy připravovaly však cestu k utvoření veřejného operního divadla. 28. června 1669 obdrží abbé Perrin ve spolku s markýzem de Sourdéac privilej k založení akademie v Paříži „pour y représenter et chanter en public des opera (sic) et représentations en musique et vers français, pareilles et semblables à celles d'Italie“ („kde by

se provozovaly a zpívaly veřejně opery a představení s hudbou a verši francouzskými, podobné italským“). 19. března 1671 bylo nové divadlo zahájeno pastýřskou hrou *P o m o n e* od Camberta, který sám řídil třináctičlenný orchestr, čtyři zpěvačky, pět zpěváků a patnáctičlenný sbor. Báseň byla velmi plochá a hudba silně prostřední, můžeme-li souditi podle prvního aktu, který se nám jedině zachoval.

Perrin a Cambert rozhodně nebyli stvořeni k tomu, aby zajistili osudy francouzské opery. Ostatně spojení ředitelé Akademie hudby se brzy nepohodli; Lulli toho velmi obratně využil a vymohl pro sebe r. 1672 jejich privilegium. Jest nyní pánem francouzské opery a to na dlouhou dobu; ve svém novém císařství bude vládnouti jako neomezený samovládce, a nestrpí, aby se s ním někdo dělil; pronásleduje Camberta s tak nesmiřitelnou nenávistí, že tento jest nucen uchýliti se do Anglie, kde zemřel r. 1677.

„Člověk malé postavy, dosti šeredný a zevnějšku velmi nedbalého... malých černých očí se zarudlými víčky, očí, které bylo sotva vidět a které stěží viděly,“ ale očí intelligentních a duchaplných; hrubé tahy, velká ústa, tučná brada, takový byl zevnějšek Lulliho.

Morálně to byl člověk hodný opovržení, pochlebný a zrádný, autoritářský a mňlký, nelítostně ukrutný k těm, kteří mu stáli v cestě, a obdivuhodně obratný v dobývání přízně mocných.

Dosáhl, po čem toužil: slávy, poct a bohatství; zanechal po smrti 870.000 liber.

Jean-Baptiste Lulli se narodil ve Florencii r. 1633 z rodiny velmi chudé. Chevalier de Guise vzal jej jako malého hochu s sebou a daroval jej slečně de Montpensier, jež ho přijala do svých služeb a dala jej vyučiti v hudbě. Stal se znamenitým houslistou a vstoupil

do Grande Bande des violons du Roi. *) Pak založil Bande des petits violons. **)

R. 1658 napiše ballet Alcidiāne: pak pracuje společně s Moliěrem a hraje komické úlohy v intermezzech; byl, jak se zdá, znamenitým Mustim v Bourgeois gentilhomme; tančil rozkošně a všechny hlavní role dvorních balletů byly mu svěřovány: tak dobyl nejdříve přízně Ludvíka XIV.

Lulli studoval komposici u tří pařížských varhaníků: byli to Métru, Roberday a Gigault. Byl tedy odchován francouzským slohem: sdílel dokonce po dlouhou dobu předsudek francouzských hudebníků proti opeře; opevnil se v baletní komedii (comédie-ballet) a až do r. 1672 zastával mínění, že „opera je věc, kterou ve francouzském jazyku nelze provést“. Úspěch Perrinův jej poučil o jiném, a možná také důvěrné sdělení Moliěrovo, který před ním asi neskrýval, že by si přál odkoupiti Perrinovu výsadu.

„Lulli pracoval každou operu rok. Po tři měsíce se jí věnoval úplně, s nejvyšší oddaností a vytrvalostí. Ostatek roku málo. Sem tam hodinu, dvě, za noci, kdy nemohl spat, nebo za dopolední, kdy nebylo právě žádné zábavy.“ (Lecerc de la Viéville.)

Nalezl ideálního librettistu: Quinaulta, člověka talentovaného, nebo aspoň lehce pracujícího, roztomilého, tichého, ochotného, povolného, ježž si dovedl přizpůsobiti. Získal jej za 4000 livrů za operu. Quinault neměl snadnou práci: musil předně uspokojiti krále, pak Francouzskou Akademii a konečně Lulliho, který nebyl právě nejshovívavějším korektorem.

Lulli si vycvičil orchestr: vytvořil z něho nejlepší orchestr v Evropě co do ukázněnosti a rytmu. Pracoval sám se zpěváky, tanečníky a ve svém divadle řídil sám všechno do nejmenších podrobností.

*) 24členný smyčcový orchestr Ludvíka XIV.

**) 16členný ork. smyčcový.

Tato organisující vůle je stejně zjevna v jeho díle. U Lulliho hudebníka patrna jest pevná rozumnost: sleduje velmi úzce vymezený systém skládání, ponechává si málo volnosti ve tvoření a citu nechává velmi omezené místo.

Lecerf de la Viéville praví, že „Lulli se vzdělával na tónech (t. j. deklamaci)

Champmesléové“.) A vskutku bylo jeho hlavní péči napodobiti pokud to ve zpěvu možno deklamaci velkých herců XVII. st., kteří nade vše úzkostlivě dbali prosodie. A tak i Lulli nejen že pečuje o to, aby vždycky dlouhá nota připadla na slabiku přízvuchnou, krátká na ne-

přízvuchnou, nýbrž také aby cesuru a rým označil pomlčkou. Z toho vyplývá dojem velké jednotvárnosti;



Jean-Baptiste Lully.

*) Marie Desmarests, dame Champmeslé (nar. v Ronenu, žila v letech 1642—1698), francouzská tragédka, proslavená hlavně v tragédiích Racinových. (Larousse). Překl.

řekli bychom často, že se skladatel snažil hudebně zesílit „tragické vrčení“.

Výraz citu jest u Lulliho často velmi slabý. Nejšťastnější efekty v tom směru pocházejí z pozorného zachycení v notách vášnivých přízvuků rozmluvy, nikoli z nalezení melodické linie, která by byla sama sebou působivá. Ale i v nejpathetičtějších momentech zůstává jeho zpěv často pouze roztomilým, a hlavně vznešeným a souměrným. Zde působí balletní tradice zhoubným vlivem na jeho hudbu; uměrné taneční formy přesného rytmu nalezneme všude v jeho ariích, a to činí melodii Lulliho tuhou a napiatou. A pak, jeho bassy jdou stále týmž pravidelným krokem, jedna nota na každou dobu, kdežto zpěv, přejímající příliš často své tóny z čísel bassu, dělá skoky ve velkých intervalech, sice velmi harmonických, ale rozhodně velmi málo melodických.

Lulli vyniká v hudbě deskriptivní, a i to je dilem umělce spíše rozumového. Jeho arie spánku v *Armide* jest na příklad ryzí mistrovský kousek. A přece není koloristou: u něho jest jen kresba. Jeho orkestrace nemůže být šedivější: housle hrají nepřetržitě, jen tu a tam je zesílí dřeva. Ostatně to byla v očích Lulliho otázka velmi podružného významu. Jakmile našel zpěvní hlas, nebyl mu ostatek ničím více než výplní; napíše bass a dá jej vypracovat svým žákům.

Mohlo by se zdáti, že Lulliho hudba jest svým rázem vleklá. Tato zdánlivá chyba padá někdy na vrub provedení: brávají se tempa příliš volná, zpívává se bez rytmu a příliš velkým hlasem. Takové špatné provozování se rozšířilo od počátku XVIII. stol. Ale od současníků Lulliho víme, že „udával zpěváku živý způsob přednesu, ale ne podivínský . . . přirozenou mluvu“, že jeho orchestr hrál neústupně v taktu, s přísnou správností, dokonale stejně a s raffinovanou jemností; tance

konečně byly tak rychlé, že někdy vypadaly jako „šaskovské kousky“. Takt, správnost, živost, jemnost, to byly přednosti, které současníci Lulliho souhlasně konstatovali ve hře jeho představitelů a v jeho hudbě vůbec.

V celku užil Florenčan Lulli pro Francouze recitativního systému Florenčanů Periho a Cacciniho, a to v době, kdy již tento systém v Itálii ztrácel půdu a kdy náhradou za něj se ujímala škola „bel canta“. Ale Lulli pečoval i zde o odstranění všeho, co v umění vlášských zakladatelů opery mluvilo příliš výlučně k srdci nebo ke smyslům. „Srovnáme-li kterýkoli recitativ Lulliho s recitativem Carissimiovým nebo Provenzaleovým,“ praví de La Laurencie, „vidíme, jak vrchní dozorce hudby Velkého krále jaksi vyčistil italskou techniku; vymýtil z ní všechno divoké býlí, kterémuž záliba v „bel cantu“ i záliba v hudbě jako takové dala vyrůstí na půdě monodie.“ Ještě že sem tam snesl nějaké ozdoby „jako ústupek davu a z úcty ke svému tehánovi Lambertovi“ (který je uvedl do módy). „Můj recitativ jest utvořen jen, aby se mluvil, chci, aby byl úplně ‚bez ozdob‘,“ pravil Lulli. Jeho zásluhou vytvořila se ve Francii tradice úplně protilehlá operní tradici italské, od základu smyslné a citové, stále více melodické a vokální. Hudba Lulliho, utvořená tak, aby se líbila Francouzům, a to Francouzům XVII. století, obracela se hlavně k rozumu: bylo to krásné napodobení mluvené řeči, poskytující uším a duchu požitky správného přízvuku a přirozené deklamace, ponechávající zpěváku co nejméně příležitosti k uplatnění virtuosity; umění, jehož celou estetickou hodnotou byly jeho šťastné proporce a pravdivost.

Lulli, který začal komedii-balletem, podržel i v opeře komická intermezza a ballety. *Cadmus*, *Alceste* (1674) mají komické arie, fraškovité scény;

vyloučil-li někdy veselé výjevy, jako v *Atysu* (1676), aby učinil ze své opery ryzí hudební tragedii, všimněme si, že alespoň ballet tu podrží vždycky význačné místo, a že tragedie sama není příliš ukrutná; jest to dvorská tragedie, analysa řečnické formy, rozbírající jemné odstíny romaneskního a milostného citu.

Lulli zemřel v Paříži 22. března 1687. Řídil po patnáct let Akademii hudby,*) kdež dal postupně provozovati své opery *Cadmus et Hermione* (1672), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Psyché* (1678), *Bellerophon* (1679), *Proserpine* (1680), *Le Triomphe de l'Amour* (1681), *Persée* (1682), *Phaéton* (1683), *Amadis de Gaule* (1684), *Roland* (1685), *Armide et Renaud* (1686), *Acis et Galathée* (1687), a krom toho množství balletů a divertissementů.

Opanoval operu úplně pro sebe. Jeho současníci musili se vrhnouti na hudbu církevní a komorní. To přivodilo tehdy ve Francii úspěch naprosto pochybeného genu, přineseného z Italie, tak zvané komorní kantáty: jest to jakýsi druh dramatu bez děje, kde nevyhnutelná přeměna divadelního provedení v pouhý koncert dusí výraz vášní, city ochlazuje a činí je přesládlými. Tato „opera v salonu“ měla ve Francii i v Italii velmi špatný vliv i na operu.

Byli však nadaní skladatelé vedle Lulliho, *Marc-Antoine Charpentier* (1634—1702), žák *Carissimiho*, autor *Médée*; *Campra* (1660—1744), píšící po italském způsobu, autor *Achille et Deidamie*, *Clérambault* (1676—1749), jehož půvabné melodie J. J. Rousseau tolik miloval. Nikdo z nich nebyl dosti silný, aby přejal tak nesnadné následnictví. A obecenstvo marné čekání na cenná díla brzy unavilo. Důvěry v operu

*) Académie de musique, nyní Académie nationale de musique = Velká Opera pařížská.

stále ubývalo. Konečně se soudilo a hlásalo, že Francouzi nejsou stvořeni pro skládání oper, že se jazyk francouzský hodí velmi špatně ke zpěvu, a že v Itálii nutno hledati pravé vzory dramatické hudby a autory stále plodné. R. 1702 uveřejnil *Raguenet* *Parallelu* Itálů a Francouzů, pokud jde o hudbu a operu, úplně ve prospěch Itálů. *Lecerf de la Viéville* marně mu odpověděl r. 1704 svým *Srovnáním* hudby italské a hudby francouzské, což byl nadšený chvalozpěv na Lulliho; s francouzskou operou vypadalo to velmi špatně. Stálé opakování oper Lulliho nedovedlo trvale uspokojiti zvědavost publika. Půvabný skladatel *Deslouches* (1672—1749), autor opery *Is s é*, nedovedl zaujmouti s dostatek pozornost publika skládáním rozkošných oper-balletů. Je jisto, že by se byla Akademie hudby stěží udržela při životě, kdyby ji nový genius, *Rameau*, nebyl brzy přinesl mistrovská díla.

* * *

V téže době, co Lulli založil francouzskou operu, snažil se Henry Purcell stvořiti v Anglii národní operu: bylo to slavné vítězství, ale bez budoucnosti.

Angličané mají dnes pověst národa velmi málo hudebního. To proto, že Anglie asi ode dvou set let neměla velikého skladatele, ale zapomíná se velmi rádo, že ve své době byla jedním z nejhudebnějších národů světa. Předně existuje lidová hudba anglická, zcela zvláštní vůně, jejíž původ sahá do doby, kdy hudba ani ještě nebyla uměním, nýbrž spíše přirozeným výrazem citů. Ve středověku velcí umělci proslavili Anglii, a slavný *Dunstable* z XV. stol. je jedním z vynálezců kontrapunktu. V XVI. stol. píší *Bird*, *John Bull*, *Orlando Gibbons* mistrovská díla hudby vokální, slohem podobným slohu Rolanda de Lassus, Costeleye, Palestriny. V témž století XVI. ob-

jeví Angličané netušené zdroje nástrojů smyčcových i nástrojů s klaviaturou; skládají pro jakýsi druh malého clavecinu, který se nazýval *virginal*, první



Henry Purcell.

themata s variacemi, plnými fioritur, ozdob, všemožných passáží, kterýchto způsob francouzští clavecinisté XVII. a XVIII. stol. přejali a zdokonalili. Největší slávou Anglie však jest, že zrodila geniálního skladatele *Purcella*, který pracoval snad ve všech genrech a zanechal tam trvalé stopy.

Henry Purcell se nar. asi r. 1658 ve Westminsteru (Londýn); hudebního vzdělání nabyl jako cho-

ralista královské kaple. Ve dvaaadvaceti letech dal provozovati operu *Didon a Aeneas*, obsahující místa překrásná, jež způsobila sensaci. Téhož roku se stal varhaníkem v opatství westminsterském (1680) a po té opustil jeviště a skládal hlavně kantáty nebo hudbu komorní,

zvláště dvanáct sonat pro dvoje housle a číslovaný bass. R. 1686 se vrátí do divadla a chce dáti své zemi národní operu. Po mnohém úsilí zvítězí nad konkurencí Italů v Londýně usazených, a r. 1691 objeví se jeho mistrovské dílo *Král Artuš*, psané na text *Drydenův*. Purcell zemřel bohužel již r. 1695, aniž jeho genius dal vše, čeho byl schopen. Zanechal však veliký odkaz zajímavých děl: především církevní hudbu, která měla mocný vliv na vývoj Haendlov po jeho příchodu do Anglie.

Purcell si obral za vzor Italy; poznáme to snadno při čtení jeho partitur. Najdeme tam mnoho způsobu, vytvořených Caccinim, Perim, Monteverdem a napodobených jejich nástupci. Stojí blíže Benátčanům než Florenčanům; to znamená, že jeho hudba není dílem raffinovaného člověka rozumového, nýbrž spíše dílem člověka citového a vášnivého. Mísí se tu ostatně mnoho vlivů, které určují jeho sloh. V jeho dílech najdeme polyfonní pokusy po způsobu století šestnáctého, ale často trochu krátké, sotva nahozené a přecházející do hutných harmonií. Ve svých operách staví nejvolnější recitativ vedle arií nejprísněji stavěných. Shrnuje v sobě celou minulost, jejímž poněkud zmateným zakončením jest. Ale co zvláště objevíme v jeho díle, to jest on sám, jeho silná osobnost, samorostlá, silně anglické příchuti. Jeho myšlenky jsou volné, jaré, místy drsné, násilné, hrubé, vždycky dosti prosté a někdy trochu suché; jest to zdravá hudba mocného a živého rytmu, tragické hloubky, která působí silným dojmem a upomíná na Bacha. Čtème poslední arii Didony v *Aenaeas a Didon*: ta stránka jest obdivuhodná a snese srovnání s kterýmkoli dílem velkých mistrů. Zvedá se tak vysoko, že zapomeneme úplně na formu, která připomíná dobu jejího vzniku; kdo nezná vývoj hudební techniky, tomu se bude zdáti, že byla napsána včera. Zpozorujeme tu některé harmonické smělosti, které

Purcell miloval, a jež jinde dodávají tolik barvitosti místům, kde má v úmyslu líčiti přírodu.

☞ Chceme-li dobře poznati Purcella, musíme jej slyšeti v angličtině. Zvláštní přízvuk této řeči nutil skladatele k melodickým obrátům a rytmům, které v překladu pozbývají smyslu.

Největší anglický skladatel byl také posledním. Jím končí se dějiny anglické hudby. V XVIII. a v XIX. stol. spokojují se Angličané, když není jiného, tím, že přijímají za své skladatele cizí jako Haendla a Mendelssohna. Ostatně kdo ví, nezrodí-li se kdysi znovu hudební tvorba v národě, který podal tolik důkazů krásných uměleckých schopností, jichž jako by se zatím ostýchal nebo neuměl volně využiti.

Nutno rozhodně zaznamenat úsilí hloučku mladých umělců, kteří od několika let chtějí vrátiti Anglii její bývalou hudební slávu. Založili r. 1909 „Musical League“, která spojuje jména: Edw. Elgar, Percy Grainger, Cyril Scott, J. Holbrooke, Bell, Franck Bridge, Fred. Austin, Vaughan Williams, Arnold Bax; nevytvořili-li dosud žádného veleřídce, podali aspoň důkaz horlivosti a krásné odvahy ve všech genrech.

Kapitola šestá.

Rameau.

Život *Jeana Philippa Rameaua* jest dosti málo znám. Narodil se v Dijonu r. 1683. Jeho otec byl varhaníkem, snad v kostele sv. Štěpána. „Vyučoval své děti v hudbě,“ jak praví Maret,*) „ještě dříve než se naučily čísti.“ Malý Jan Filip studoval v jezuitské ko-

*) Lékař Maret byl pověřen od Akademie věd, umění a literatury v Dijoně, jejímž byl sekretářem, aby napsal spis o Rameauovi (Éloge de Rameau).

leji, ale při hodinách byl asi velmi roztržitý. „Mezi vyučováním zpíval nebo psal noty.“ R. 1701, když mu bylo osmnáct let, odešel do Itálie. Ale došel jen do Milána a vrátil se do Francie. Později litoval, že se na své cestě nedostal dále a že nepobyl delší dobu v zemi, ve které „by si byl (jak se domníval) vytříbil vkus“. Žije pak po nějakou dobu toulavým životem: chodí z města do města a hraje v kostelích na varhany; snad byl i houslistou u kočující divadelní společnosti. R. 1702 se stal varhaníkem kathedrály v Clermontu; ztráví tu několik klidných a plodných let: napíše první svazek *Pièces de Clavecin* a pravděpodobně tři kantáty *Medea*, *Nepřítomnost*, *Nectrpělivosť*, „které měly (podle Maret) co největší úspěch v provincii“. R. 1706 zatouží ukázati se jinými skladbami a na jiných místech i poruší náhle smlouvu, která jej víže ke kostelu clermontskému. Maret o tom vypravuje tuto anekdotu: „V sobotu v oktáv Božího Těla při ranním požehnání usedl Rameau k varhanám a při první a druhé sloce písni položil prostě ruku na klávesy; potom odešel, bouchnuv dveřmi; mysliło se, že nepřišel kalkant, a nikdo si toho více nevšiml. Ale při večerním požehnání se již lidé nemohli mýlit; pozorovali, že si umínil projevovati svou zlost tím, že bude zlobiti jiné. Vytáhl všeccky nejnepříjemnější rejstříky u varhan, a hrál nejnemožnější dissonance. Marně mu dávali obvyklé znamení, aby přestal hráti; musili k němu poslat ministranta. Jakmile se ministrant objevil, nechal Rameau hry a odešel z kostela. Kombinoval s takovou rafinovaností rejstříky a hromadil nejkřiklavější dissonance, že podle doznání odborníků jen Rameau dovedl hráti tak nepříjemně. Kapitula jej pokárala; jeho odpověď zněla, že nebude nikdy jinak hrát, budou-li mu nadále brániti v odchodu. Pochopili, že od svého rozhodnutí neupustí. Poddali se: učiněna úmluva, a v následujících dnech osvědčil Rameau své

uspokojení a vděčnost překrásnou hrou na varhany.“
 Historka sice není zaručena, ale⁴ hodí se dobře k povaze Rameauově.

Když se Rameau sprostil závazků ke clermontskému kostelu,



J. Ph. Rameau.

odešel do Paříže, kde vydal první svazek *Pièces de clavecin* a kde žil po několik let velmi prostředně a úplně neznám. Patrně se pilně vzdělával, studoval Zarlina a Mersenna,^{*)} a připravoval svou novou theorii o harmonii.

R. 1715 se odebral do Dijonu ke svatbě svého bratra.

Později byl v Lyoně. Konečně se vrátil do Clermontu

a obdržel zase své místo, jež byl před několika lety

^{*)} Zarlino (1517—1590), slavný hudební theoretik, jehož *Istituzioni harmoniche* vyšly r. 1558. — Pater Mersenne (1588—1648), přítel Descartesův, Huygensův atd., napsal *Harmonie universelle* (1636—1637), nevyčerpatelný zdroj historického poučení.

opustil. Tam dokončil v klidu a v tichu dílo, které mu tak dlouho leželo na srdci: *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (Pojednání o harmonii, převedené na přirozené základy); vydal je v Paříži (1722).

Hned nato opouští Clermont a vrátí se do Paříže (1723). Zde vydá *Nouveau système de musique théorique* (Nová soustava theoretické hudby, 1726), což jest nejjednodušší výklad jeho myšlenek o harmonii, jímž doufal upoutati pozornost obecnstva. Tu se počíná diskutovati, polemisovati o díle; stává se známým.

Ožení se ve čtyřiceti třech letech s Marií Louisou Mangotovou, dcerou královského hudebníka; je jí devatenáct let a má velmi hezký hlas.

Publikuje druhou sbírku *Pièces de clavecin*. Pak pomýšlí na divadlo. Právě v tu dobu se seznámí s generálním nájemcem Le Richem de la Pouplinière, velkým přítelem umění, u něhož se hrálo mnoho hudby a kde se dávaly opery. La Pouplinière přijme Rameaua za učitele hudby a varhaníka ve své kapli, a dá mu svůj orchestr a své divadlo k dispozici. „Manželé Rameauovi,“ praví Moret, „trávili takřka svůj život u pana de la Pouplinière, buď v Paříži nebo v jeho krásném domě v Passy.“

La Pouplinière požádá tehdy módního librettistu abbé Pellegrina, aby složil libretto pro Rameaua. Abbé Pellegrin dodá v brzku úpravu Racinovy *Phèdre*, kterou nazve *Hippolyte et Aricie*; je to nejšpatnější práce, jakou si jen možno představit. Najdeme tam jen dvornosti a nudu; role *Phèdre* nemá tu již žádného smyslu; sloh je hnusně plochý a banální. Na takový text složil však Rameau několik svých nejkrásnějších stránek hudebních. Opera ze dávala nejdříve u la Pouplinière, pak v Národní akademii hudby

(1733).*) Publikum bylo překvapeno novým slohem díla: „Hudba této opery považována za poněkud nesehnadno proveditelnou,“ píše *Mercur*; kolovaly o ní takovéto veršiky:

Si le difficile est le beau,
c'est un grand homme que Rameau.
Mais si le beau, par aventure,
n'était que la simple nature,
quel petit homme que Rameau! **)

„Znenáhla,“ praví *Maret*, „věnováno představením *Hippolyta* více pozornosti a méně hluku; potlesk přehlušil výkřiky kabaly, již denně ubývalo, a nejrozhodnější úspěch, odměna za práci autorovu, podnítil další úsilí.“

„Pracoval jsem pro operu teprve v padesáti letech,“ praví *Rameau*; „a ještě jsem myslil, že toho nejsem schopen; zkusil jsem to, měl jsem štěstí, pokračoval jsem.“ Pokračoval dlouho, neboť napsal třicet šest oper; a při tom neustával ve svých studiích theoretických a ve vydávání děl o základech harmonie. R. 1735 *Irdes galantes*; r. 1737 *Castor et Pollux*, který měl veliký úspěch, a současně *Génération harmonique ou Traité de musique théorique*; r. 1739 *Dardanus*; r. 1741 *Pièces de clavecin en concert*; 1749 *Zoroastre*; 1750 *Démonstration du principe l'harmonie*; 1751 *Guirlande ou les fleurs enchantées* („Věvec čili Kouzelné květy,“ balletní vstup jako pokračování k „Zamilovaným *Indům*“); 1752 *Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art mu-*

*) Viz pozn. na str. 60.

**) Je-li nesehnadné krásným, pak je *Rameau* veliký. Ale kdyby snad krásné bylo prostě přirozené, jak malý by byl *Rameau*!

sical. („Nové úvahy o výkladu zásad harmonických, sloužící za podklad všemu umění hudebnímu“. Téhož roku shrnul d'Alembert Rameauovy myšlenky v jasném díle: *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau* [„Základy hudby theoretické i praktické podle zásad Rameauových“]). V 76 letech napsal ještě Paladins, a zemřel ve stáří osmdesáti let (r. 1764).

Rameau byl postavy tak vysoké, tak hubený, vyzáblý, suchý, že se podobal spíše přízraku nežli člověku. Obličej byl přísný a odhodlaný. Říkalo se, že je lakomý a necitelný. Nebyl přívětivý, a jeho přímost odpuzovala lidi sebe trpělivější. Byl to samotář, stvořený pro přemýšlení a studium.

U Rameaua-umělce jest pozoruhodna především výjimečná převaha intelligence, rozumu nad ostatními schopnostmi. Jest to myslitel, který chtěl až do základu rozuměti svému umění, a který se domníval, že rozuměti mu znamená býti pánem vši invence.

Rameau jest obdivuhodný hudební theoretik. Ustálil definitivně zásady moderní harmonie. Zásad těch užívalo se ovšem již déle než sto let, ale způsobem z části neuvědomělým a ryze empirickým; při tom se lidé nepřestávali dovolávat pravidel, která měla smysl jen v umění starověkém nebo středověkém. Rameau první definuje pojem akordu, klade harmonii logicky před melodií: „Zdá se nejdříve, že harmonie pochází z melodie proto, že melodie, zpívaná jednotlivými hlasy, stává se harmonií spojením těchto hlasů.“ Tak vskutku pojímali harmonii v dobách polyfonie a kontrapunktu. „Ale bylo nutno vykázati dříve cestu každému z těchto hlasů, aby dohromady tvořily souzvuk. Nuže, zachovááme-li jakýkoli postup melodie v každém jednotlivém hlase, budou stěží dohromady tvořiti dobrou harmonii, není-li to vůbec nemožné

v případě, že tento postup jim není určen pravidly o harmonii . . . Vede nás tedy harmonie a ne melodie.“ Stupnice není prvotní útvar; jest odvozena ze základních akordů tóniny. Akordů není počet nekonečný, jak by se zdálo z praxe číslovaného basu. Redukují se na malý počet.

Béřeme-li zřetel k jejich p ř e v r a t ů m a různým modifikacím, uvidíme, že všechny pocházejí ze dvou akordů: z dokonalého dur-akordu, utvořeného rozdělením struny na čtvrtinu, pětinu, šestinu, a z dokonalého moll-akordu, utvořeného znásobením délky struny čtyřmi, pěti a šesti. A Rameau objeví t ó n y partiální (*les sons harmoniques*), které dávají fyzikální podklad jeho theorii. V každém sledu akordů shledává Rameau při jejich rozboru sled dokonalých akordů pomyslných (*b a s s e f o n d a m e n t a l e*, fundamentální bass), jichž spojení určuje řadu k a d e n c í (spodní dominanta, dominant a tonika) a následkem toho t ó n a l i t u s modulacemi nebo bez nich.

Vedle toho se Rameau domnívá, že každý akord a každý sled akordů má svůj zvláštní výraz. Jsou to tahy štětcem, odstíny, jimiž možno líčiti vášně; stačí rozříditi je methodicky, abychom dovedli všechny city hudebně vyjádřiti; a tak vede v ě d a k umění.

Ale právě toto umění shledávali někteří současníci Rameauovi příliš málo spontánním. Kterýsi obdivovatel Hipolyta a Aricie vyslovil po mnoha pochvalách tuto rezervu: „Jsem tím málo dojat; málo se mne to dotklo; ale zajímá a baví mne to; je to báječně uděláno.“ Grimmovi a Rousseauovi je Rameau především učencem, matematikem, geometrem.

Ve skutečnosti jest Rameau jistě pokračovatelem Lulliho. Pro něho jako pro Lulliho je hudba napodobením přírody, bublání potůčku, šumění větru, ptačího zpěvu, lidské řeči, tanečních pohybů, vášnivých gest.

Umění nemá jiného úkolu než přesně říci, co jest, a to způsobem nejjednodušším; je-li výraz správný, jest již tím také krásný. Je to pojetí ryze racionalistické, totéž jako v klassické literatuře francouzské. Rousseau protestoval proti takovému ideálu ve jménu citu, je-muž chtěl dáti první místo v literatuře a v umění. Zdá se nám dnes zvláštním, že hudba nebyla vždycky považována za bezprostřední řeč citu a podvědoma, za doménu tajemna, a že bylo možno hledati v ní prostředek k vyjádření myšlenek nebo skutků pro pouhé uspokojení rozumu. Musíme se však dívatí s tohoto hlediska, chceme-li porozuměti umění Rameauovu.

Psychologický rozbor, hudební líčení povah a vášní zdá se Rameaua zajímati nejméně. Popisovati hmotnou přírodu, skládati tance — o to mu jde především. A vskutku psal raději pro nástroje. „Neskládalo se mu tak lehce pro lidský hlas,“ praví Moret, „jako pro nástroje, pro které již od mladosti skládal.“ V jeho operách jest také zpěvní hlas ke zpěvu velmi nevděčný: jest to zase Lulliho neohobné recitativní arioso; zřídka dá na sebe Rameau působiti vlašskou melodikou. Za to vyniká v balletech, symfoniích (t. j. orchestrálních číslech opery) a skladbách clavecinových.

Jak tedy připadl na myšlenku, skládati opery? To se stalo tím, že opera, jak ji stanovil Lulli, byla především „divadlem“ a velmi málo tragedií. Divadelní mašinerie, kouzla a tance zaujímaly v ní značné místo. A Rameau jde dále nežli Lulli. Collé píše: „Všichni, kdož s ním měli pracovati, musili stlačití svůj sujet, zkroutiti své básně, znetvořití je, jen aby mu poskytlí možnosti pro baletní vložky. Ničeho jiného si nepřál.“ Proto správně soudí Laloy ve své krásné studii o Rameauovi,*) že největší slávu Rameauovu tvoří jeho skladby taneční a „symfonie“, a že v jistém

*) Ve sbírce „Maîtres de musique“ u Alcana.

smyslu možno jej považovati za předchůdce Hekt. Berlioze a všech moderních skladatelů symfonických básní.

Na jeho slohu patrna jest tato jeho zvláštní dispozice. Pojetí, které si Rameau utvořil o hudebním dramatu, aby je přizpůsobil požadavkům svého genia, přivedlo jej k tomu, že v každé své opeře uložil velký počet skladeb spolu navzájem nespojitých, tvořících celek o sobě, pojících se více méně pevně k předcházejícímu a k následujícímu. Za druhé vyvolává u něho (právě jako u Lulliho) užívání, ba nadužívání tanečních vložek stále stejný útvar frází, které — jako by sledovaly tanečníka — vystupují, vysoko se zvednou, klesají a uléhají tak, že i ony se skládají z článků velmi úzce omezených a od sousedních zcela jasně oddělených. Není to snad stálá vada; ale jest častá. A je to vůbec vada? Jest to rozhodně známka doby.

Vidíme, jak je nám hudba Rameauova vzdálena, a jak stěží se dovedeme obdivovati jejím krásám. A ty jsou přece nesporné; v některých případech bijí dokonce do očí, takže je okamžitě pozorujeme. Není na př. možno slyšeti velkolepou frázi Theseovu v Hippolytu a Aricii: „Mocný vládce proudů...“ abychom necítili onu mužnou sílu, hluboké akcenty, vznešenost, melancholický půvab.

Rameau, jemuž stářím ubývalo síl, pravil o sobě: „Co den mi přibývá vkusu, ale nemám již genia.“ Měl snad vždycky více vkusu než genia. Proto se asi opatrně přidržel koncepce hudebního dramatu, jak ji zdědil od Lulliho, a to právě v okamžiku, kdy se obecenstvo od hudebního dramatu chtělo odvrátiti. Přišla doba oper méně nabubřelých, méně učených, méně raffinovaných, méně „dvorských divadel“, „slavností ducha“, oper volnějších, jednodušších, lidovějších, dojmu bezprostřednějšího a živějšího. Dvoji vliv měl způsobiti tuto změnu povahy opery: vliv opery italské a opery komické.

Kapitola sedmá.

Komická opera v XVIII. století.

Jednotvárnost a strojenost opery na počátku stol. XVIII. a nedostatek velkých skladatelů po smrti Lulliho způsobily úspěch komické opery. Komická opera je genre původu lidového. Objevuje se po prvé o velkých lidových trzích. R. 1595 zřízeno divadlo trhu Saint-Germainského, kde se hrálo od 3. února do Květné neděle, a které bylo pod vrchním dozorem mnichů ze Saint-Germain-des-Prés. Trh sv. Vavřince měl své divadlo v červenci, v srpnu a v září. R. 1674 a 1675 pojal jakýsi Lagrille myšlenku miniaturních představení operních s loutkami, kterým říkali Lagrillovy loutky nebo „zlé opice operní“. R. 1678 vypravil Allard a Maurice Vanderberg se skutečnými herci kus se zpěvy a tanci Síly lásky a magie (Les Forces de l'amour et de la magie). Lulli vymohl na králi, že jim zpěv zakázal, a jejich orchestr redukoval na čtyřery housle a hoboje. Comédie Française pak vymohla zákaz veseloher a frašek. Aby se vyhnuli nesnázím, připadli Chailloa a Rémy r. 1697 na myšlenku skládati němohry, přičemž by pantomima byla tu a tam přerušena zpěvy, které měly býti zpívány nikoli herci, nýbrž obecně: v označený okamžik spouštěny byly shora s jeviště veliké nápisy, kde byla velikými písmeny označena slova a melodie písně; současně orchestr zahrál ritornell; diváci, které to velmi bavilo, spustili píseň sborem a herci ji doprovázeli posunky. R. 1716 obdržela konečně Kateřina Vanderbergová, majitelka divadelní koncesse o trhu sv. Vavřince, dovolení, dle něhož směla provozovati kusy se zpěvy, tanci a „symfoniemi“ (t. j. orchestr. mezipřehrávkami), kteréžto kusy brzy na to nazvány „komické opery“ (opéras-comiques).

První skladatelé, kteří psali pro „trh“, byli G i l l i e r (1676—1737) a M o u r e t (1682—1738). Ale až do r. 1752 nepodařilo se novému divadlu uchytit se trvale, a nový druh zplodil jen bezcenné věci.

Teprve z Itálie přišel vzor, kterého francouzští skladatelé potřebovali, aby našli pravou cestu. 4. října 1746 dávala se v pařížské Italské komedii *Servant padrona* (Služka paní) od Pergolesca. *Pergolesce* (1710—1736) byl ze skvělé školy neapolské, založené Alessandrem Scarlattim, v níž kult „bel canto“ příliš často nahrazoval snahu po dramatické pravdě. Ale vedle opery vážné (opera seria), jak ji pojímal jeho učitel, pěstoval Pergolesce s opravdovým štěstím, s přirozeností, duchaplností a živostí nový druh: komickou operu (opera buffa), v níž Vlachové znamenitě těžili ze svých obdivuhodných vloh improvisačních.

Služka paní byla napsána pro jednoho zpěváka, jednu zpěvačku, němou osobu a orkestrální kvartet. Bylo to dílko velmi veselé, velmi živé. Opera měla silný úspěch a rozpoutala pověstný spor, který byl nazván *guerre des Bouffons*. Přivrženci hudby francouzské a vlašské utkali se tentokráte v boji s neslýchanou vášnivostí. Každé představení bylo bitvou. Ludvík XV. a Mme de Pompadour byli pro Lulliho a Rameaua, královna pro Vlachy. Přivrženci Francouzů se kupili u lože královny, stoupenci Italů u lože královniny, a mezi „koutem královým“ a „královniným“ byla nepřetržitá výměna epigramů, popěveků, někdy i nadávek. Všichni literáti té doby zaujali stanovisko ve sporu. Grimm, Diderot, d'Holbach, J. J. Rousseau podporovali Italy; J. Ph. Rameau, Fréron, abbé Laugier Francouze. Nejdůležitější událostí tohoto tak vášnivého sporu byl spis o hudbě francouzské od Rousseaua; vzbudil zuřivost „symfoniků“ z Opery, kteří autora in effigie upálili.

„Považuji náš jazyk málo vhodným pro poesii,“ praví Rousseau, „a naprosto již se nehodí pro hudbu... Za to se mi zdá jazyk francouzský jazykem filosofů a mudrců.“ Misto melodie, nemožné v jejich jazyce, vynalezli Francouzi „učenou hudbu“, komplikovanou, která chce „hluk“. Pečují jen o velmi nesnadný kontrakt, těžkopádnou polyfonii, a „dají jakoby nic zpívati barytonu unisono se stálým *bassem*!“ Píší-li pro velký počet hlasů ensembly příliš hutné, není jejich harmonie o nic méně chudá a mělká; v nejpathetičtějších momentech své *Armidy* nenajde Lulli jediné výrazné modulace a myslí, že dokonalými kadencemi vyjádří nejprudší hnutí vášně.“

Rousseau vytýká dále Francouzům, že co chvíli mění takt, že nemají přesného rytmu; jest to vskutku důsledek recitativního systému opakem k neapolské theorii zpěvu pro zpěv.

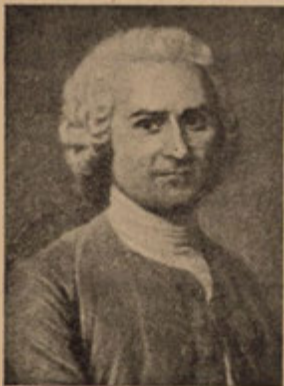
V odstínech výrazových — praví Rousseau — znají Francouzi jen *piano* a *forte*. „Jiné názvy jako *rinforzando*, *dolce*, *risoluto*, *con gusto*, *spiritoso*, *sostenuto*, *con brio* nemají ani synonym v našem jazyce, a slovo *expression* *) nemá tu žádného smyslu.“

„Přeměny pořádku slov v italštině jsou daleko příznivější dobré melodii nežli přísný pořádek slov ve francouzštině; hudební fráze pak se rozvíjí daleko příjemněji a zajímavěji, ukončí-li se smysl věty, dlouho nerozhodný, kadencí na slovese, nežli když se pomalu rozvíjí a nechá ochabnouti postupně nebo uspokojí ducha, co zatím žádost sluchu naopak roste až do konce fráze.“

Naříká si také na francouzské zpěváky, kteří dovedou jen křičeti z plných plic.

*) V italštině *espressivo*, *con espressione*, výrazně.

Naopak „sladký jazyk italský“ usnadňuje melodii. Italové mají i „odvahu k modulacím, jež výrazu dodávají živé energie“. I při nejvolnějších tempech vy-
cítíme u nich největší přesnost taktu, a bohatou roz-
manitostí rytmů vyjadřuje jejich hudba karaktery,



J. J. Rousseau.

„o jakých nemáme ani tu-
šení“. Všecko obětuje melo-
dii. Není tu zbytečné uče-
nosti. Francouzům je vhod-
ná „ona methodická, přesně
odměřená hudba, bez geni-
álnosti, bez invence, již ří-
kají v Paříži hudba
p s a n á (musique écrite)
par excellence, a jež se
vskutku k ničemu nehodí
nežli nejvýše ku psaní, ale
nikdy ku provozování“.

Rousseau se nespokojí
těmito výtkami, které činí
francouzské škole; udává
jasně cesty, jimiž by bylo
nutno se bráti pro stvoření

opery opravdu národní: tak totiž, že by se hudební dekla-
mace uvedla ve shodu s duchem jazyka: „Je jasno, že
nejlepší recitativ v kterémkoli jazyce — má-li k tomu
jazyk potřebné podmínky — je ten, který se co nejvíce
přibližuje k mluvenému slovu; kdyby byl recitativ, který
by se tak dalece přiblížil, že by při zachování příslušné
harmonie i sluch i rozum byl uspokojen, pak by bylo
lze směle říci, že takový recitativ dosáhl nejvyšší do-
konality, jaké je recitativ vůbec schopen. Prohléd-
něme si teď podle tohoto pravidla to, čemu se ve Francii
říká recitativ; a řekněte mi, prosím vás, jakou souvis-
lost najdete mezi tímto recitativem a naší deklamací.
Jak rozumíte tomu, že francouzský jazyk, jehož pří-

zvuk je tak jednotvárný, tak prostý, skromný, tak málo zpěvavý, jest vyjadřován hlučnými a křiklavými intonacemi tohoto recitativu; jest nějaká souvislost mezi jemným klesáním přízvuku slovního a těmito tóny dlouho vydržovanými a nadutými, či těmi věčnými výkřiky, z nichž se skládá náš recitativ? Je zcela zřejmo, že nejlepší recitativ vhodný pro francouzský jazyk musí býti pravým opakem toho, jehož se teď užívá: musí se pohybovati ve zcela malých intervalech, ani příliš hlasem nestoupati ani neklesati, málo dlouhých tónů, nikdy prudký výbuch, ještě méně křiku; hlavně nic, co by se podobalo zpěvu; jen málo nestejnosti v trvání nebo hodnotě not stejně jako v jich stupních. Slovem, pravý recitativ francouzský, může-li nějaký takový být, nalezne se na cestě přímo opačné nežli je cesta Lulliho a jeho nástupců; na nějaké nové cestě, které francouzští skladatelé, tak pyšní na své falešné vědění a následkem toho tak vzdálení citu a lásky k opravdovému vědění, asi tak hned hledati nebudou a již možná nikdy nenaleznou.“ Je zajímavé, že Rousseau tu předpovídá více nežli o sto let napřed — a s jakou přesností! — reformu, přinesenou Claudem Debussym do francouzské hudební deklamace.

Tento Spis o francouzské hudbě obsahuje množství správných pozorování o rozdílu oper francouzských a italských. J. J. Rousseau by byl mohl ještě dodati, že italské opery byly pravidelně uměrnější, o třech aktech místo pěti, bez přítěže balletů, s příjemným střídáním recitativů, arií, duetů pro velkou rozkoš sluchu. Ale zamlčel vady umění výhradně rozkošnického, často bezduchého, umění virtuosů, umění, které šlo jen za smyslovými efekty. Jisto jest, že Francouzi mohli u Vlachů mnoho získati co do volnosti, švižnosti, bohatství rytmů a harmonií.

Služka paní měla v Italské komedii takový úspěch, že se dávala znovu r. 1752 v Akademii hudby. Nadarmo nadělali přívrženci Francouzů tolik hluku s novým dílem *Mondonvilloým*, *Titon et l'Aurore*, které se dávalo v divadle Mme de Pompadour; tato prostřední věc nesnesla ani na okamžik srovnání s malou komedií Pergoleseovou. Tu vstoupil sám J. J. Rousseau na kolbiště jako skladatel, chtěje ukázati, co lze vykonat napodobením Italů. Napsal pastýřskou hru *Vesnický prorok* (*Devin du village*), která byla provozována v Akademii hudby téhož roku 1752; byla přijata s nadšením. Není to komická opera v pravém smyslu slova; nemá mluveného dialogu, všecko se zpívá: jest to řada recitativů a arií nebo ensemblů, ale její sloh jest sloh komické opery; a lze říci, že jest to první dílo nového genru, které má jakousi cenu.

J. J. Rousseau chtěl napodobiti Vlchy. Jeho recitativy jsou vskutku svižnější než většina recitativu francouzských; melodie jsou prosté a rázu často lidového; ale přes to se odchyluje málo od francouzské tradice: i u něho jest ještě jistá strohost ve střihu arií a v rytmech, často z tanců přejatých; pak jistá vznešená, ale trochu naučená gracie pod naivním a venkovským zevnějškem; výraz zůstává poněkud suchý, ačkoli je poetický. Citíme ostatně — zejména v harmonii — neobratnost člověka, jehož hudební vzdělání bylo v pouhých počátcích. Gluck byl velmi shovívavý, když později svému žákovi Salierimu řekl: „Příteli, byli bychom to udělali jinak, ale byli bychom chybili.“

Od r. 1752 jest divadlo Komické opery zřízeno definitivně a to na dlouhou dobu úspěchů, nejdříve za ředitelství *J e a n a M o n n e t a*, který získal za spolupracovníky malíře *F r. B o u c h e r a*, choreografa *N o v e r r a*, básníky *F a v a r t a* a *V a d é h o* a skladatele *D a u v e r g n a*.

V novém divadle se hrály vaudevilly s hudebními vložkami (*divertissements*), balletní pantomimy a komické opery. Kusy, které počátkem XVIII. století provozovali Gillier a Mouret, byly vlastně jen veselohry s ariemi lehkého rázu. Teprve *Les Troqueurs* (Směnní obchodníci) od *Vadého a Dauvergna* (1753) kladou větší důraz na zpěv a hudbu vedle mluveného slova.

Úspěch komické opery rostl stále, hlavně od r. 1762, kdy se spojila s Italskou komedií (existující od r. 1719), která často provozovala veselohry s hudbou.

Hlavní autoři, kteří pracovali pro Komickou operu, byli: *Laruelle* (1731—1792), zpěvák a skladatel, tenorista bez hlasu, jehož specialitou byly role soudců, otců a poručníků; *Duni* (1709—1775), Neapolitán, který měl velké úspěchy v Itálii, zejména na ryze francouzském dvoře parmském, a pak se usadil r. 1757 v Paříži; největšího úspěchu dobyl svými *Dvěma lovci a mlékařkou* (*Les deux Chasseurs et la Laitière*, 1763); byl často spolupracovníkem *Larnettovým*; *Monsigny* (1729—1817), libezný skladatel bez velkých hudebních znalostí, autor *Rose et Colas* (1764) a *Déserteur* (Sběh, 1769); *Philidor*, narozený v Dreux r. 1726, zemřel r. 1795. Ludvík XIII. nebo XIV. dal jednomu jeho předku příjmení *Philidor*; François-André Danican *Philidor* pěstoval hudbu v mládí, ale později se věnoval hře v šachy, a stal se světovým hráčem; teprve ve 33 letech se dal do skládání pro Komickou operu a po deset let dobýval úspěchů. Nejvýznamnější jeho věci jsou *Blaise le savetier* (Blažej příštípkář, 1759), *le Jardinier et son Seigneur* (Zahradník a jeho pán, 1761), *le Maréchal Ferrant* (Kovář, 1761), a *Tom Jones* (1765), ve kterém je kvartet a cappella a seplet. Harmonie *Philidorova* je již bohatší, hudební části lépe zpracovány; vyhledává efekty ensemblů.

Konečně přichází theoretik školy: *Grétry* (1741 až 1813), autor *Mémoires ou Essais sur la musique* (Memoiry nebo Úvahy o hudbě, tři svazky tištěné r. 1797 z usnesení Komitétu pro obecné vzdělání); je to kniha nesouvislá, ale plná myšlenek, velmi přirozená a duchaplná. „Vous êtes musicien et vous avez de l'esprit!“*) řekl mu Voltaire s trochou ironie. Ve svých *Mémoires* vypravuje Grétry o svém životě a zároveň podává výklad svých teorií. Narodil se v Lüttichu. Zamiloval se, když mu bylo šest let. Potulná společnost, která dává Pergolesea, vzbudí v něm lásku k hudbě, i učí se zpívat italským způsobem; daří se mu to výborně. V 18 letech jde do Italie, v hlavě mu to víří hudbou. Píše ještě nežli se dal vážně do studia harmonie a kontrapunktu (neučinil tak nikdy, takže se o jeho hudbě bude říkati: „Mezi hlasem bassovým a hlasem prvního houslisty možno čtyřspřežním vozem projeti,“ tak bylo její pásmo volné). Vráti se do Paříže. Rameau ho nudí; ale je nadšen pro Théâtre Français a pro tehdejší velké herce: „Jejich deklamace se mi zdála jediným vůdcem, jehož mi bylo třeba, a který by mne mohl dovésti k stanovenému cíli...“ Jde o radu ke slečně Claironové**) a značí si notar: „její intonace, intervally a přízvuky“. Na radu Diderotovu vytrvá na této cestě. Grétry se chápe v celku znovu zásad Lulliho, a připravuje přímo Glucka. Provozuje v Opeře Huroňa (1768), v Komické opeře Lucilu (1769) s jejím pověstným kvartetem: „Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?“ (Kde může být člověku líp, než v lůně vlastní rodiny?); le Tableau parlant (Mluvící obraz, 1769), la fausse magie (Nepravá magie, 1775), Richard

*) Jste hudebník a jste duchaplný!

**) Claire-Joseph Lérís, řečená Clairon (1723—1803), francouzská tragédka. Největší úspěchy měla v kusech Voltaireových. (Larousse.)

Pozn. překl.

c o e u r d e L i o n (Richard Lví srdce, 1784). Ke konci svého života došel velkého vyznamenání: stal se členem Institutu; jest z prvních rytířů Čestné legie. Zemřel v Ermitáži J. J. Rousseaua, kterou si koupil.

Jeho myšlenek o hudebním umění, místy poněkud zmatených, jest velké množství; má zajímavé názory o programní ouvertuře, o mezihře (*entr'acte*), která by byla výkladem psychologické situace; o hudebním líčení vášni a povah, o prostředcích a způsobu jejich užití, jichž přesného rozboru takové líčení vyžaduje.

Sní o hudební tragedii s mluveným dialogem a krytým orchestrem; o lidovém divadle, o národních hrách. Chce, aby byl zpěv zaveden do obecných škol.

Vidi dokonce i za hranice svého tak ryze francouzského umění a za hranice své země: obdivuje se na příklad upřímně Haydnovi. Diví se ovšem thematické práci absolutní hudby, která nemá určitého předmětu ani volnosti; touží po uvolnění symfonie a předem definuje symfonickou báseň.

Ke konci svého života se trochu leká některých novot a píše: „Co přijde po nás? Vidím v duchu rozkošnou bytost, která, nadána jsouc instinktem melodie, s hlavou a hlavně s duší plnou hudebních myšlenek, neodvází se otrástiti dramatickými pravidly, která jsou dnes hudebníkům známa, a připojí k nejkrásnějšímu hudebnímu nadání část harmonického bohatství našich mladých athletů. S větší jistotou než syn Abrahamův, vzdychající po příchodu svého vykupitele, vztahují již ruce k této vytoužené bytosti, jejíž pravdivé a energické tóny budou mne hráti ve stáří.“

„Tohoto hudebního mesiáše poznáváme,“ praví Rom. Rolland: „Grétry, který ho volal ve svých modlitbách, netušil, že již přišel. Žil, právě umřel nedaleko od něho. Byl to Mozart, jehož jméno se neobjevuje ani jedinkrát v Grétryho *Essais*. Což neohlašuje také francouzská komická opera XVIII. stol. Mozarta?

Jest to často již jeho roztomilost, naivnost, lehkost a přirozenost, ale bez jeho dokonalosti a ryzosti a bez jeho hloubky.“

Zatím přišla vláda Gluckova, a mnoho italských skladatelů usazených v Paříži přestalo doufat, že se jim otevrou brány Akademie hudby, i obrátili se k opěře komické. Byli to *Bianchi*, *Prati*, *Bruni* a mnoho jiných; nejsou ani zdaleka nejlepší ze skladatelů komických oper z konce XVIII. stol.; nutno zde uvést zejména Němce z *Freistadtu Schwarzendorfa*, zvaného *Martini*, od něhož jsou opery *Právo pánovo* (*Droit du Seigneur*, 1783), *Annette et Lubin* (1800); jeho píseň *Plaisir d'amour* na slova Florianova zůstala populární; pak jméno Francouze *Dallayrac* (1753—1809), který složil během 28 let 61 dramatickou práci, z nichž uvedeme *Adolphe et Clara* (1799) a *Maison à vendre* (Dům na prodej, 1800).

Úspěch komické opery ve Francii od druhé pol. XVIII. stol. měl velký vliv na sloh operní: obecnostvo přivyklo tím hudbě velmi snadné, velmi jednoduché, velmi přístupné, a odvrátilo se od děl Lulliho a Rameaua, která mu od té doby připadala příliš slavnostními nebo příliš složitými. V tom směru lze říci, že komická opera připravovala cestu Gluckovi, jehož reforma z části spočívá ve zjednodušení, zlidovění hudební tragedie. Ale s druhé strany komická opera velmi špatně posloužila francouzské hudbě: poněvadž redukuje část hudební v dramatu na nejmenší míru a na pouhou zábavu, poněvadž skoro stále užívá velmi prosté techniky, zásadně vylučuje všecku hloubku ve výrazu citů, nevyhnutelně odvrátila obecnostvo a skladatele ode všeho opravdu velkého v umění, nutně rozšířila povrchní zálibu v libivém, a rozhodně přispěla k vítězství vlašské hudby ve Francii kolem r. 1830 a tím asi o 40 let opozdila návrat k národním tradicím francouzským a upřímnému umění.

Kapitola osmá.

Gluck a Piccini.

Francouzská opera za Revoluce a Císařství.

Křištof Wilibald Gluck narodil se 2. července 1714 ve Weidenwangu u Berchingu (Střední Franky) nedaleko českých hranic; byl synem lesního u knížete Lobkovice. Měl velmi těžké dětství, běhal v zimě po lese bos v dešti, ve sněhu a mrazu. Tento poněkud divošský způsob života neporušil jeho robustní zdraví. Hudebně se učil jako vokalista v jezuitské škole v Chomutově; měl tam hodiny ve zpěvu, v klavíru, na varhany a na housle. Na živobytí vydělával si nejdříve v Praze jako potulný houslista a zpěvák; stal se znamenitým violoncellistou pod vedením českého hudebníka Černohorského. R. 1736 odebral se do Vídně; na jakémsi soirée u knížete Lobkovice upozornil na sebe lombardského knížete Melziho, který jej vzal s sebou do Milána, kdež se učil čtyři léta u Sammartiniho, jednoho z předchůdců Haydnových v oboru symfonie a smyčcového kvartetu. Na to debutoval r. 1741 v divadle operou *Artaserse*, která měla značný úspěch. Po prvním díle následovalo mnoho jiných, z nichž se nám žádné nedochovalo, neboť v Itálii nebylo zvykem dávat tisknout partituru opery; byla příliš brzy strávena, než aby se tolik o ni dbalo.

Nutno si připomenouti, co se zatím z italské opery stalo. „Sopranista“ byl tu neomezeným pánem a podobil skladatele a ředitele úplně svým bizarním vrtochům. Požadoval, aby jeho role byly vždycky „sympatické“; tenoru přenechával vznešené otce, zrádce a tyrany (bassista byl odkázán jen do opery buffy). Uvolil se milostivě hráti jen zamilované hrdiny. A jaké byly jeho vrtochy! Vyhradil si, že jeho první výstup bude rozhodně na koni, nebo se chtěl objevit nej-

prve, jak sestupuje s vysoké hory; prohlásil, že bez velkého chocholu na hlavě naprosto zpívat nemůže; nebo zase nechtěl na konci kusu umřít; a vždycky bylo jeho nejdivější bláznovství zákonem. Opravoval libretistu, opravoval skladatele; a každý se před ním sklonil. Krásný zpěv byl tenkrát jedinou uměleckou starostí. O dramatickou pravdu se lidé ani chvíli nestarali. „Prima donna“ přicházela na jeviště vždycky stejně následována malým pážetem, které ani v nejtragičtějších momentech její vlečku nepustilo. Sopranista zůstal po své arii na jevišti, pojídal pomeranče nebo pil španělské víno, nedbaje otázek a odpovědí spoluherců, jako by ani nevěděl, že se hraje dále. Obecenstvo hrálo v ložích karty a pojídalo zmrzlinu; k jevišti obracelo svou pozornost jen při nějaké oblíbené arii, nebo zpíval-li zpěvák, který měl úspěchy. Možno si představit, jaká asi hudba líbila se takovým zpěvákům a takovému obecenstvu.

Gluck, tenkrát už slavný, byl r. 1745 povolán do Londýna. Cestuje přes Paříž, kde slyší díla Rameauova, a přijde do Anglie, kde tehdy triumfoval Haendel. Dá provozovati *Ca d u t a d e i G i g a n t i* (Pád obrů) a *A r t a m e n e s* (1746), dvě opery, v nichž upotřebil nejlepší arie ze svých předešlých děl, jež přizpůsobil novému textu. Způsob ten byl velmi rozšířený, a žádný italský skladatel neopomenul do nekonečna v různých dílech opakovati a v tisíci nových případech uplatňovati hudební čísla, která byla napoprvé přijata potleskem obecenstva. Ale malý úspěch, jehož se Gluckovi dostalo, byl mu poučením: uvědomil si, že divadelní představení není koncert, a že táž hudba nehodí se bez rozdílu ke všem situacím; uvědomil si frivolní charakter italského umění, které však ještě dlouho potom pěstoval.

Opustí Londýn a dává ve Vídni r. 1748 *S e m i r a m i d e r i c o n o s c i u t a*. Od té doby žije částečně v Itálii, částečně v Rakousku. Na rozličných jevištích

dává spoustu oper, stále podle italského vkusu a s největším úspěchem: *Ezio* (1750), *La Clemenza di Tito* (Milost Titova, 1752), *Cinesi* (Číňané, 1754), *Il trionfo di Camillo* (Vítězství Camillovo, 1754), *La Danza* (Tanec, 1755), *Antigono* (1756), *Il Repastore* (Král pastýřem, 1756), *Don Juan* (ballet, 1761). Skládá také pro rakouský dvůr malé komické opery na francouzské texty od Lesage, Favarta, Vadého, Dancourta, které již byly komponovány v Paříži od jiných skladatelů. Jsou to: *L'île de Merlin* (Merlinův ostrov, 1758), *La Fausse Esclave* (Nepravá otrokyně, 1758), *L'Arbre enchanté* (Kouzelný strom, 1759), *Cythère assiégée* (Obležení Cythery, 1759), *L'Ivrogne corrigé* (Napravený piják, 1760), *Le Cadidupé* (Napálený kadi, 1761) a *Rencontre imprévue* čili *les Pélerins de la Mecque* (Nenadálé setkání čili Poutníci do Mekky, 1764). Ve svých komických operách napodobil ovšem Gluck způsob skladatelů francouzských, a možná, že toto napodobení nebylo bez vlivu na vytvoření jeho operního slohu.

15. září r. 1750 oženil se Gluck s Marií Pergin, kterou již dlouho miloval; musil vyčkati smrti jejího otce, který se sňatku vzpíral.

Od r. 1754 byl Gluck angažován za kapelníka k vídeňské Opeře s dvěma tisíci zlatých gáze za ředitelství hraběte Durazza, který byl generálním intendantem dvorního divadla. (Téhož roku 1754 dostal Gluck od papeže titul rytíře řádu zlaté ostruhy.) Durazzo psal Favartovi o libretta ke komickým operám, jež měl Gluck komponovati. Pocházel popud k tomu od Durazza nebo od Glucka? Nepřipravoval již Gluck svůj příchod do Francie?

Máme-li věriti Gluckovi, vděčí za svůj další osud setkání s obdivuhodným člověkem, který mu vnukl myšlenku opery zcela nového druhu. Byl to *Raniero*

da Calzabigi, narozený v Livorně 1715 a zemřelý v Neapoli r. 1795. Zdržoval se v Paříži, kde uspořádal vydání děl básníka *Metastasia*, skoro výhradního dodavatele librett pro italské skladatele a zejména pro Glucka. Metastasio měl některé přednosti: švihnost, eleganci, půvab, obratnost v aranžování dramatických situací; ale scházela mu síla, vášně, velikost, nadužíval květnaté rhetoriky, a často upadal do strojenosti výrazu a jednotvárnosti.

Calzabigi přišel do Vídně r. 1761; seznámil se s Gluckem, a z jejich společné práce brzy vzešel *Orfeo ed Euridice*, dávaný 5. října 1762: Gluckovi bylo tenkrát čtyřicet osm let. Role Orfea svěřena jednomu z nejslavnějších sopranistů té doby, Guadagnimu, který co nejúzkostlivěji dbal myšlenky mistrovy a zpíval tuto jednoduchou hudbu tak, jak byla psána. Ostatně Gluck a Calzabigi zahrnuli orchestr a zpěváky zkouškami. Obecenstvo bylo zprvu překvapeno, cítilo jistě, že tu jde o revoluci v hudebním dramatu. O dramatickou působivost tu šlo především, hudba byla jen prostředkem, nikoli účelem: nebylo tu *fioritur*, vůbec ničeho pro virtuositu zpěvákův.

A všechna zásluha o tuto reformu náležela Calzabigimu! On sám alespoň napsal o tom po mnoha letech: „Nejsem hudebník, ale studoval jsem mnoho deklamací. Přiznávají mi, že mám talent k dobrému přednesu veršů, zvláště tragických, a hlavně svých vlastních. Myslil jsem asi před pětadvaceti lety, že jediná hudba, která by se hodila ke dramatické poesii, a zvláště k dialogu a ariím, které nazýváme *d'a zione*, jest ta, jež by se co nejvíce přiblížila k přirozenému přednesu (deklamací), živému, energickému; že přednes básni jest jen nedokonalá hudba; mohli bychom jej zaznamenati v notách tak, jak je, kdybychom měli dostatečný počet znamének, jimiž by se označilo tolik tónů, kolik změn slovního přízvuku, tolik výkřiků,

ztíšení hlasu, odstínů téměř nekonečně různých, jež vkládáme do hlasu při přednesu . . . Přišel jsem r. 1761 do Vídně, pln těchto myšlenek. Po roce vybidl mne J. E. hrabě Durazzo, tenkrát ředitel divadel císařského dvora, dnes vyslanec v Benátkách, jemuž jsem přednášel svého Orfea — abych jej dal provozovati na divadle. Souhlasil jsem s podmínkou, že hudba bude napsána tak, jak si budu přát. Poslal mi pana Glucka, který prý bude souhlasiti se vším . . . Četl jsem mu svého Orfea, přednesl mu některá místa mnohokrát za sebou, upozorňuje ho na nuance, jež jsem vkládal do svého přednesu, pomlčky, prodlužování, zrychlování, tón v hlase brzy těžký, brzy slabší a lehčí, čehož měl dle mého přání užití při skládání. Zároveň jsem ho prosil, aby vyloučil *passáže*, *kadence*, *ritornelly* (*i passaggi, le cadenze, i ritornelli*), a všechno to barbarské, zastaralé a podivné, co se dostalo do naší hudby. Pan Gluck souhlasil s mými názory.“ Ostatně Gluck sám napsal r. 1773: „ . . . Ještě více bych si vyčítal, kdybych si dal přislovati vynález nového druhu italské opery, jejíž úspěch byl ospravedlněním pokusu toho. Panu Calzabigimu náleží o to hlavní zásluha.“ Podle toho by tedy Gluck nebyl původcem svého systému dramatického, byl by pouze chytrým, intelligentním umělcem, který obratně provedl myšlenky jiného! Ale všimněme si, že tyto domněle nové myšlenky jsou jen zásady stanovené a prováděné Florenčany, kterých se znovu ujal Lulli, Rameau a Grétry. Objevení jich



Křtstof W. Gluck.

ovšem není zásluhou Gluckovou, ale není také zásluhou Calzabigiho: Gluck se pokusil o nové jejich užití, a to se mu obdivuhodně podařilo.

Gluck se vrátí ještě ke způsobu italskému v *Trionfo di Clelia* (1763) a v *Telemacco* (1765).

Pomýšlel na to, jak by se uvedl v Paříži; domníval se právem, že se nový jeho způsob zalíbí asi zvláště Francouzům. Hrabě Durazzo obstará v Paříži tisk partitury *Orfeu*, která se však neprodává. Gluck vykoná sám cestu do Francie r. 1764.

16. prosince 1766 provozuje se ve Vídni druhé dílo, vyšlé ze spolupracovníctví Gluckova a Calzabigiho, *Alcesta*. Tentokráte, zdá se, chtěli autoři zkouseti dobrou vůli obecnstva. Zvolili ovšem látku velice pathetickou, ale látku, při níž nepřibývalo zajímavosti a která byla beze vší zápletky: jest to od počátku až do konce stále táž situace a tytéž city. O druhou operu bylo mnoho sporů. Jeden z přívrženců Gluckových*) pravil: „Jsem v zemi divů; vážná opera bez kastrátů, hudba bez solfeggii, či lépe řečeno bez nevкусného klokotání; italská báseň bez nabubřelosti a bez duchaplných hříček, toť trojí zázrak, kterým bylo dvorní divadlo právě znovu zahájeno!“

Když byla *Alcesta* r. 1769 vytištěna, připojil k ní Gluck *Épître dédicatoire au grand-duc de Toscane* (Věnovací list velkovévodovi toskánskému), jenž jest pravým manifestem, a kde Gluck vykládá a odůvodňuje své pojetí hudebního dramatu.

Téhož roku 1769 provozována byla s menším úspěchem opera *Paride ed Elena*; tato třetí partitura, složená zase na libretto Calzabigiho, obsahovala veliké krásy. Byla vydána s *Věnovacím listem*

*) Vídeňský spisovatel a redaktor Jos. v. Sonnenfels ve svých „*Briefe über die wienerische Schaubühne*“ („*Wiener Diarium*“, 1767).

v é v o d o v i B r a g a n c k é m u, což je druhý manifest.

Stále více byl Gluck puzen touhou triumfovati v Paříži. Po pět let nekomponuje pro Vídeň a připravuje se k tomuto novému boji. Bailli du Roulet, attaché u vyslanectví ve Vídni, napíše mu libretto *Ifigenie Aulidské* (*Iphigénie en Aulide*), pracované velmi věrně podle Racina. Zaváže se také, že Glucka doporučí Dauvergnovi, řediteli Akademie hudby. „Tento velký muž,“ píše mu, „došel k přesvědčení, že se Italové ve svých skladbách pro divadlo odchýlili od pravé cesty; že francouzský genre je pravý genre hudebně dramatický; nedospěl-li až dosud k úplné dokonalosti, je to méně vinou francouzských skladatelů, jichž talentu si vážíme, jako spíše autorů (operních) básní, kteří, neznajíce dosahu umění hudebního, dali ve svých výtvorech přednost duchaplnosti před citem, galantností před vášněmi a sladkostí a barvitostí veršování před pathetičností slohu a situace.“ Byl to třetí manifest. Dauvergne znal asi význam Gluckův jako skladatele; a předvídaje dobrý účinek tohoto prohlášení zásad na francouzské občanstvo, pospíšíl si s vytištěním listu Bailli du Rouleta v *Mercur de France*.

Pod záminkou protestu proti jistým přehnaným chválám, jichž se mu dostalo, pošle i Gluck velmi upřímný list témuž časopisu (v únoru 1773): „Ačkoli jsem nikdy žádnému divadlu svých děl nenabízel, nemohu zazlívati autoru listů na jednoho z ředitelů (t. j. z ředitelů Opery), že navrhl mou *Ifigenii* Vaší Akademii hudby. Přiznávám se, že bych ji byl rád skládal v Paříži; vzhledem k její působivosti a s pomocí slavného pana Rousseaua ze Ženevy, s nímž jsem se chtěl poraditi, byl bych došel — hledaje vznešenou, cituplnou (sensible) a přirozenou melodii s přesnou deklamací podle prosodie každého jazyka a podle povahy každého

národa — ke stanovení prostředků, jak vytvořit hudbu hodící se všem národům, a jak odstranit směšné rozeznávání národních hudby.“ (Gluck se tu jeví smířčím Italů a Francouzů a již předem se podrobuje soudu velkého kritika Rousseaua: bylo to neobyčejně obratné.) „Díla tohoto velkého muže (t. j. Rousseaua) o hudbě dokazují jeho báječné znalosti a bezpečnost jeho vkusu, a naplnila mne obdivem. Nabyl jsem pevného přesvědčení, kdyby jich byl chtěl užiti při praktickém provádění tohoto umění, byl by došel zázračných výsledků, jež starověk hudbě připisuje; jsem rád, že nacházím zde příležitost, abych mu veřejně vzdal tuto chválu, které podle mého přesvědčení zasluhuje.“

První akt *Ifigenie* jest zaslán Dauvergnovi. Ten odpoví: „Zaváže-li se rytíř Gluck, že dodá Akademii hudby šest oper toho druhu, pak je to výborné: jinak se hráti nebude; takové dílo by zabilo všechny staré opery francouzské.“ Poznámka byla rozumná; ale byl to také prostředek, aby se vyjednávání vleklo do nekonečna. Tu napadlo Glucka, aby se obrátil na Marii Antoinettu, svou bývalou žačku, a aby ji požádal o protekci. Ona povolá Glucka do Paříže, a brzy na to začnou zkoušky na *Ifigenii*.

Gluck měl ohromnou práci, aby dosáhl takového provedení díla, jež by odpovídalo jeho názorům. Musil bojovati proti tradicím všeho druhu, směšným a všemohoucím. Tak na příklad herci a tanečníci se prostě postavili mezi představením polooblečení v pozadí divadla, aby viděli, co se děje v hledišti, nebo aby vyslechli zpěv některého kollegy; sbory (které byly až do r. 1766 maskovány) defilovaly při svém příchodu na jeviště podle stáří, muži po jedné straně, ženy po druhé, a postavily se klidně na své místo, muži se založenýma rukama, ženy pohrávající vějířem, a tak stáli všichni bez nejmenší účasti až do konce aktu.

Hudebníci v orchestru měli v zimě při hře rukavice na rukou; ladili hlučně, když se hrálo; opouštěli svá místa, kdy se komu zlíbilo; udrželi se v taktu jen díky silným úderům taktovky, kterou „dřevař“, jak říkal Rousseau, tloukl do podlahy. Ty všechny podrobil Gluck své vůli.

V posledním okamžiku ochuravěl první zpěvák. Gluck chtěl, aby se představení odložilo. Jaká nepřijemná věc! Korunní princezna, mladé princezny a královská rodina slíbily, že přijdou. Bylo nesmírně neslušné žádat jich, aby počkaly několik dní. Ale Glucka nic nezadrželo; provedl svou: *Ifigénie* se hrála, až se zpěvák uzdravil (19. dubna 1774).

U divadelního vchodu byl nával od jedenácti hodin dopoledne. Celý dvůr tu byl již v pět hodin, vyjma krále a Mme du Barri. Ouvertura byla opakována, ale ostatek partitury přijat chladně přes to, že Marie Antoinetta tleskala. Od druhého představení byl však úspěch značný.

Pak se zkoušel *Orfeus*, přeložený do francouzštiny a místy přepracovaný; úloha Orfea napsána tentokrát pro tenor. Již zkoušky byly hotové události: grand-seigneuri plnili hlediště, tísnili se kolem Glucka, který dirigoval orchestr v noční čepici, a na konci zkoušky podávali mu o závod plášť nebo paruku. 2. srpna 1774 byla premiéra. Kus vynášen do nebes. J. J. Rousseau zvolal pln nadšení: „Můžeme-li mít tak velikou rozkoš během dvou hodin, pak chápu, že je život k něčemu.“ Později se s Gluckem rozešel, aniž se ví proč.

Gluck byl na vrcholu slávy. Marie Antoinetta mu zajistila 6000 livrů pense, a mimo to 6000 livrů za každou novou operu. Marie Terezie Rakouská jmenuje jej císařským dvorním skladatelem s platem 2000 zlatých, při čemž měl volnost jeti kdykoli do Paříže ku provozování svých děl.

R. 1776 vychází *Alcesta* ve francouzském překladě, změněná dle pokynů Rousseauových. Nejdříve

propadla. „Bylo by zajímavé,“ praví Gluck, „aby tento kus propadl... *Alcesta* se nemá líbiti jen nyní a svou novostí; pro ni není času; tvrdím, že se bude líbit stejně za dvě stě let, nezmění-li se jazyk francouzský, a to proto, že jsem položil její základy na přírodu, která nikdy nepodléhá módě.“

Mezitím zemřela ve Vídni Gluckova neteř, kterou miloval jako vlastní dceru, a která krásně zpívala. Byla to pro něho krutá rána. Vrátil se do Rakouska, opustiv *Alcestu*. Za jeho nepřítomnosti byla svěřena Gossecovi úprava třetího aktu, do kterého napsal velmi prostřední arii: je to arie Herkulova. Avšak úspěch se znenáhla dostaví. Spor ovšem pokračuje: znovuvvedení *Ifigenie* na scénu poskytne mu nový důvod. *La Harpe* a *Marmontel* vrhnou se zběsile na Glucka: již po dlouhou dobu snažili se postavit proti němu nějakého skladatele z Itálie. Konečně (r. 1776) se rozhodli pro *Piccinniho*, jednoho z nejslavnějších skladatelů školy neapolské, aby se měřil se skladatelem *Orfea*.

* * *

Piccinni (1728—1800), jeden z nejpłodnějších operních skladatelů vůbec, vytvořil si specialitu veselých kusů v neapolském dialektu, a napsal pro Řím operu *Cecchina* čili *Buonafigliola*, jež mu získala všeobecnou pověst. Tento muž se opravdu nejméně hodil za protivníka Gluckova. Předně i když jeho hudba byla půvabná, neměla ani síly ani mohutnosti. A pak — *Piccinni* neměl bojovné povahy: byl malý, hubený, bledý, stále unavený, velmi zdvořilý, velmi mírný, velmi ochotný, ale krajně citlivý a nebál se ničeho tak jako rozčilení z boje.

Přijde do Paříže 31. prosince, téměř mrtev zimou. Nezná jediného francouzského slova. *Marmontel* mu musí dávat lekce, naznačovat přízvuky a rytmy ver-

šů, k nimž měl skládati hudbu. Nejdříve má ohromný úspěch v *Concert des Amateurs* (Koncert přátel hudby). Gluckovci toho použijí za záminku tvrzení, že jeho hudba jest jen koncertní a ne divadelní. Mezi tím (1777) se objeví *Armida*, kterou Gluck — jako by vyzýval obecné mínění — složil na známý text od Quinaulta, jehož verše s hudbou Lulliho zněly ještě v paměti všech. Byl to po všeobecném překvapení prvních představení ohromný úspěch. Následujícího roku dává Piccinni *Rolanda*, kterého připravoval od svého příchodu do Paříže, a kterého obecnstvo netrpělivě očekávalo. V den premiéry nebyl již Piccinni člověku podoben. Žena a syn plakali. On plakal s nimi. Nová opera byla velmi dobře přijata; ale válka „koultu“ stala se tím zběsilejší. Pripadli na myšlenku, aby se oba zápasníci utkali na společném sujetu; drama *Ifigenie na Tauridě* (*Iphigénie en Tauride*) bylo zvoleno za přednět tohoto hudebního turnaje. *Ifigenie na Tauridě* od Glucka byla provozována první r. 1779; byla to pro něho značná výhoda, že byl první: dovedl si ji zajistiti. Ještě žádné dílo Gluckovo nebylo přijato s takovým nadšením. Bohužel velký neúspěch opery *Écho et Narcisse* z r. 1779 působil na Glucka těžce. Dostal záchvat mrtvice, i vrátil se do Vídně. Roku 1780 dává se v Akademii hudby *Atys* od Piccinniho a jest přijat příznivě; pak r. 1781 jeho *Ifigenie tauridská*. Vzpomínka na operu Gluckovu zdrtila dílo jeho soka. První a druhý akt vyslechnuty mrazivě. Třetí akt měl úspěch. Líbila se hlavně arie Pyladova, trio a sbory. Ale při druhém představení vstoupí hlavní zpěvačka na scénu jaksi nejistě, a provádí tisíc hloupostí. Byla opilá. Nějaký vtipkář zvolá: „To není *Ifigenie tauridská*, to je *Ifigenie šampaňská*.“ *) A nezdar počíná... Kus se pak

*) „Ce n'est pas *Iphigénie en Tauride*, c'est *Iphigénie en Champagne*.“

ještě zvedl. Hrály se obě *Ifigenie*, Gluckova a Piccinniova, střídavě vedle sebe. Gluckova se konečně udržela sama na repertoíru.

Boj mezi oběma muži byl ukončen. Zbývá jen zmíniti se stručně o konci jejich života. R. 1783 měl Piccinni veliký úspěch se svou *Didonou*. Potom se objeví nový sok, *Sacchini* (1734—1786), který, ač Ital, napodobí často Glucka, jak se děje ostatně i samotnému Piccinnimu. Ale jeho *Chimène* nezatláčí *Didonu*. Zdá se na okamžik, jako by byl Piccinni došel slávy i bohatství. Jest jmenován ředitelem Pěvecké školy, kterou právě včas zřídili u Akademie hudby (Opery); až dosud se vybírali zpěváci Opery jen z chorálních škol v Paříži a v provincii. Gluckův žák *Salieri* přijde do Paříže s operou *les Danaïdes*, kterou vydává za dílo svého mistra, a která je ve skutečnosti dílem jeho; má úspěch naprosto nezasloužený.

Zatím Gluck již přestal psát pro divadlo. Od svého odchodu z Paříže r. 1779 neodpustí Pařížanům. Ostatně schopností jeho znenáhla ubývá; dostal několik záchvatů, a zemřel 15. listopadu 1787. Na hrob byl mu dán tento nápis: „Zde leží poctivý Němec, dobrý křesťan a věrný manžel, Kryštof rytíř Gluck, mistr v umění hudebním, zemřelý 15. listopadu 1787.“

Budiž Piccinnimu připočteno za zásluhu, že veřejně pronesl chvalořeč na Glucka a žádal, aby se k uctění jeho památky dával každoročně koncert z jeho děl; přání to nebylo splněno.

Přijde Revoluce; ubohý Piccinni! Upadne do bíd, a to je počátek jeho útrap. Odejde do Neapole, tam je v podezření z liberalismu, i odebere se do Benátek, vrátí se do Neapole, pak se dá znovu na cestu do Paříže. Directoire mu povolí pensi, která mu často nebývá vyplácena. Bonaparte ho jmenuje inspektorem konservatoře. Ale nedostává lehko svůj plat. Zemře v těchto starostech 7. května 1800 v Passy. Byl to

pravý hudebník, který nám někdy připomíná Mozarta a zvláště Rossiniho.

Zastavme se, abychom vyložili a ocenili dramatický systém Gluckův; spor Gluckovců a Piccinniovců byl jen dlouhou, nekonečnou diskussí o něm.

„Když jsem se podjal komponování hudby k opeře *Alceste*,“ prohlašuje Gluck ve svém *Dedikacním listě velkovévodovi toskánskému*, „umínal jsem si, že se vyhnou všem zlořádům, které nemístná ješitnost zpěváků a přílišná ochota skladatelů uvedly do italské opery, čímž z nejnádhernějšího a nejkrásnějšího divadla učinily nejnudnější a nejsměšnější; usiloval jsem o to, abych vrátil hudbu jejímu pravému úkolu, tomu totiž, aby podporovala báseň, aby zesilovala výraz citů a zajímavost situací, aniž by přerušovala děj a oslabovala jej zbytečnými ozdobami; soudil jsem, že hudba má dáti poesii to, co dávají přesné a pěkné kresbě živé barvy a šťastné skupení světla a stínů, jež ožíví postavy, aniž by porušily jejich obrysů.

„Dával jsem proto dobrý pozor, abych nepřerušil herce v ohnivém hovoru a aby nemusil čekati, až se přehraje ritornell; nechtěl jsem ho zastaviti uprostřed řeči na příznivém vokálu, buď aby ukázal na dlouhé *passáži* ohebnost svého krásného hlasu, nebo aby počkal, že mu orchestr popřeje času k vydechnutí, než bude zpívati kadenci.

„Nepovažoval jsem také za nutné přejíti rychle přes druhou část arie, byla-li tato část nejvášnivější a nejdůležitější, jen proto, abych mohl čtyřikrát opakovati text arie; také jsem neukončil arii tam, kde nekončí smysl vět, abych zpěvákovi dal příležitost ukázati, že umí libovolně a kolikerym způsobem nějaké místo variovati.

„Chtěl jsem vůbec postavití na pranýř všecky tyto zlořády, proti nimž již dlouho marně volal zdravý rozum a dobrý vkus.

„Představoval jsem si, že by předehra měla upozorniti diváky na ráz děje, který jim bude představován, a že by jim měla naznačiti jeho předmět; že se nástrojů má používatí jen v poměru ke stupni zajímavosti a velikosti vášni, a že je zejména nutno vyhnouti se v dialogu příliš křiklavému rozdílu mezi arií a recitativem, aby se nerozkouskovala perioda proti smyslu, a aby nebyl nevhodně rušen pohyb a nálada scény.

„Soudil jsem dále, že největší své úsilí musím vynaložiti na to, abych našel jakousi krásnou jednoduchost (*une belle simplicité*), a že se musím vyhnouti blýskání se obtížemi na úkor jasnosti; nepřikládal jsem ceny objevení nějaké novoty, pokud nebyla přirozeně dána situací a nesouvisela úzce s výrazem; myslím, že není pravidla, které by člověk nemusil s radostí obětovati v zájmu působivosti.“

Je jasno, že Gluck sleduje starou francouzskou tradici, stavě tak hudbu do služby poesie a dramatu, a popíraje, že by „čistá hudba“ (*musique pure*) měla své místo v divadle. Stejně píše ve Věnovacím listě Parida a Heleny: „Posuzovalo se v soukromém bytě, jakým asi dojmem bude působiti tato opera (*Alcesta*) na divadle; stejně moudře chtěli kdysi v nějakém řeckém městě souditi na vzdálenost několika stop o dojmu, který učiní sochy, jež měly být umístěny na vysokých sloupech.“

Chce předně hudbu prostší, lidovější. Jeho melodie se stala ohebnější ve škole Italů; vi, že nejmenší intervally jsou nejmelodičtější, vyhýbá se velkým skokům starého francouzského zpěvu. Harmonie jest velice jasná a málo raffinovaná; pomíjí veškeré hledanosti Rameauovy. Rytmy jsou velmi přesné a ostře vyznačené; chce smířiti péči o souměrnost s nutností správné deklamace.

Gluck chce dále, aby drama bylo právě tak prosté, jako hudba: z toho důvodu miluje látky antické a tragédie. Nesmíme zapomenouti, že francouzská opera do Glucka nebyla nikdy pravou hudební tragédií (tragédie lyrique). Již u Quinaulta a po něm ještě více mizela opera v romaneskních jednotvárnostech, ve dvorské eleganci, v jakémisi neurčitém sentimentálním optimismu (pěstovaném úmyslně, aby odůvodnil vyhledávání smyslové rozkoše), a ve skvělé výpravě. Byl to obraz společnosti nejvýše raffinované, velmi blízké korrupci.*) Nebylo to líčení nutných a všeobecných elementů lidské přirozenosti a působivých konfliktů, které mohou povstati, utkají-li se spolu tyto elementy. Gluck vede tragedii zpět k jejímu vlastnímu určení, a volí látky antické, poněvadž při veliké časové vzdálenosti těchto látek všechny zvláštní okolnosti blednou, dávající vyniknouti jen všeobecným liniím situací a převládajícím rysům charakterů. Při tom měl obdivuhodný smysl pro řecký starověk, pro jeho harmonického a čistého ducha. A pak odstraní Gluck ballety, pokud to jde, přes to, že Vestris**) i ohecnstvo si jich přálo. V Ifigenii na Tauridě je pouze jediný ballet, a ten jest úzce spjat s dějem.

Tato jednoduchost hudby a dramatu v dílech Gluckových dodává jim přirozeně rázu univěrsálního.

*) Morálku oper Lulliho a Rameauových možno shrnouti do tohoto čtyřverší Quinaultova:

Rendez-vous, jeunes coeurs, cédez à vos désirs,
 Tout vous inspire un tendre badinage.
 Ne préférez jamais la sagesse aux plaisirs,
 Il vaut bien mieux être heureux qu'être sage.

(Vzdejte se, mladá srdce, oddejte se svým choutkám, ze všeho kyne vám něžné žertování. Nemilujte nikdy moudrost více nežli radovánky. Je daleko lepší býti šťasten nežli býti moudrý.)

**) Gaetano Vestris (1729—1808), rodem z Florencie, slavný tanečník Velké Opery v Paříži (Larousse). Překl.

nosti. Právem o sobě hlásal, že „tvorí hudbu, hodící se pro všechny národy, a že odstraní směšné rozeznávání hudby jednotlivých národů“.

Konečně výraz citů a vášní má v Gluckově opěře důležité místo, jehož u Lullyho a Rameaua neměl; jim šlo jediné o správnou deklamaci. Hudba je od té doby něčím jiným nežli pouhou zábavou ducha, nemluví jen k inteligenci a rozumu, nýbrž obrací se k srdci, dojíká. Gluck vytýká Quinaultovi, že dává přednost „duchaplnosti před citem, dvornosti před vášněmi“, že nedbá „pathetickosti slohu a situace. Myslí, že s pomocí Rousseauovou našel melodii „vznešenou, cituplnou a přirozenou“. Chce uskutečnit „zázračné účinky, které starověk připisuje hudbě“. Ať jest Gluck ještě jakkoli blízek Lullimu a Rameauovi, ať sebe hlouběji dal na sebe působiti klassickým duchem francouzským, jeho umění má také jiné zdroje; jest italské a německé; umí „zpívat“ a dovede dojímati; a poněvadž se inspiroval myšlenkami Rousseauovými, které jsou již romantické, připravuje velmi vzdáleně, přes Mozarta a Beethovena, budoucnost, velmi odlišnou od ideálu francouzských klassiků.

Gluck měl dramatický systém, jehož zásady velmi přesně a obsírně rozebral. Ale nesledoval je vždycky příliš úzkostlivě.

Tak si dovolil užiti ve svých posledních operách motivů vyňatých ze starých oper, aniž dbal rozdílnosti situací a slov.

S druhé strany, když byl prohlásil, že hudba má býti pokornou služkou poesie a dramatu, neváhal psáti Gaillandovi, librettistovi *Ifigenie tauridské*: „Pro slova, o která vás žádám, potřebuji desítislabičného verše, při čemž třeba dbáti, aby dlouhá a zvukná slabika připadla na místa, která vám udám; konečně ať jest váš poslední verš pochmurný a slavnostní,

chcete-li postupovat s o u h l a s n ě s m o u hudbou.“

Kdybychom se chtěli s Gluckem přítí k vůli přirozenosti jeho deklamace, musili bychom se ho tázati, proč užívá a nadužívá *appogiatur* tak, že tím ničí úplně rytmus verše a zkrucuje přízvuk řeči. Na př. v *Alceste*:

Ah! malgré moi - a mon faible coeur partage
Vos tendres pleurs, vos regrets si touchants,
atd.

A jest také přirozeno, dát zpívati italské *da capo arie*? Toto tak jednotvárné a umělé rozdělení kazí některé z nejkrásnějších stránek Gluckových.

Sleduje-li naopak Gluck svůj systém, nezachází zase až příliš daleko? „Nežli začnu psáti operu, umiňuji si jen, že zapomenu, že jsem hudebníkem.“ Pak praví ještě: „Užil jsem něco málo mladistvé šťávy, která mi zbyla, k dokončení *Armidy*. Snažil jsem se býti spíše malířem a básníkem než hudebníkem.“ A když ho žádali, aby přikomponoval arii do jedné své opery: „Již ani noty! Tahle opera již páchne hudbou!“ Neměli bychom Gluckovi místy vytknouti právě to, že je příliš málo hudebníkem? I když se nezapomíná na drama, i když se nepíše hudba jedině pro sluch, což není jiného prostředku než správná deklamace? Což se má hudebně vyjadřovati jen vášnivé slovo a ne především hnutí srdce, i když se neprojevuje slovy?

Gluck usiloval o jednoduchost; ale jsa jednoduchý, bývá někdy až pustý a suchý. Jeho melodie nemá ani vlašské bohatosti, ani mozartovské roztomilosti. Jeho harmonii shledával Marmontel „příkrou a kostrbatou“, což nás překvapí; ale nezapomínejme, že sledy konsonantních harmonií, které nade vše mil je, mají vskutku cosi tvrdého, méně ohebného a plyného, což nějaká dissonance a chromatika zmírní. Uvedeme jen mimo-

chodem, jak bylo možno, že Marmontel Glucka přirovnával k Shakespearovi (podle jeho soudu to nebylo chválou; pro nás to nemá vůbec žádného smyslu), kdežto Vlasy přibližoval (jak neprávem!) k Racinovi. Není-li harmonie Gluckova vždycky tvrdá, jest často chudá a jednotvárná.

A konečně tragický ideál, o jehož uskutečnění autor *Alcesty* usiloval, nutí jej, aby užíval slohu skoro stále příliš vznešeného, který se nám na konec zdá krouceným nebo strojeným. Claude Debussy prohlašuje, že ho Gluck nudí; my bychom sice neřekli totéž, ale jest opravdu místy poněkud pedantický.

Každé umělecké pojetí je sporné; chtěli jsme naznačiti, jak možno s Gluckovým pojetím nesouhlasiti. Možno-li dávat přednost umění složitějšímu, švihnějšímu nebo rozmanitějšímu, je jistě těžko představit si umění vznešenější a čistší.

* * *

Zde končí epocha v dějinách hudby. Vláda hudební tragedie po Gluckovi je brzy u konce. Začíná doba přechodní; Gluckovi nástupci prodlužují konec genu, který musí zahynouti, a připravují příští nových forem uměleckých.

Přichází Revoluce. To neznamená, jak bychom se mohli domnívati, konec divadelních představení. Právě naopak. Dekretem z ledna r. 1791 vyhlašuje se svoboda divadel: 60 divadelních sálů otevře se v Paříži, z nichž 16 až 18 hudebních scén. Hrají se kusy časové: *Obležení Lillu* (1792) od Kreutzera; *Probuzení národa čili Příčina a následky* (1793) od Triala; *Vnitřek republikánské domácnosti* (1794) od Faye; *Praví sans-culotti* (1794) od Lemoyna; *Viola čili Hrdina trpělivosti* (1794) od Bertona. Hudba je často velmi slabá; někdy je to holý vaudeville. Vedle

toho kvetla stále stará komická opera a také vážná opera.

V té době objeví se znamenitý skladatel *Méhul* (nar. se v Givetu r. 1763, zemřel v Paříži r. 1813), autor *Chant du Départ* (Píseň odchodu), *Chant de Retour* (Píseň návratu), *Chant de Victoire* (Píseň vítězství),

Euphrosine

(1790), *Stratonice* (1792),

Oriodant (1799),

Irato (1802),

Joseph (1807),

kterýž je jeho mi-

strovským dílem.

Méhul pokračuje

v tradici Glucko-

vě; má jeho jedno-

duchost a veli-

kost, ale nemá

vždycky jeho či-

stoty. Je senti-

mentálnější a vy-

hledává nové bar-

vy v orchestraci;

v jeho *Uthalu*

(1806) jsou housle

vesměs nahrazeny

violami. Nalezli bychom u tohoto skladatele již mnoho

zárodků romantismu.



Luigi Cherubini.

Vedle *Méhula*, ale v druhé řadě, uvedeme *Cherubiniho* (narodil se ve Florencii r. 1760, zemřel v Paříži 1842). Byl to učenec v polyfonii; skládal nejdříve církevní hudbu, pak opery po italském způsobu. Když přišel do Francie, změnil svůj sloh pod vlivem Gluckovým; tenkráté složil *Lodoïsku* (1791) a *Les*

deux journées (v Německu a u nás známější pode jménem *Vodař*, 1800). Jsa pronásledován nepřátelstvim Napoleonovým, odebral se do Vídně, kde dal provozovati nejdříve *Lodoïsku*, pak *Faniskú*; Haydn a Beethoven aplaudovali jeho úspěchu. Později se vrátil do Francie, a r. 1821 byl jmenován ředitelem konservatoře; Beethoven jej žádal dopisem o podporu u krále francouzského v záležitosti subskripce na *Mši z D-dur*. Cherubini ani neodpověděl.

Hudba Cherubiniho je dobře pracována, toť vše, co o ní lze říci; jest to hudba profesora komposice.

Uveďme zde ještě jméno *Lesueura* (1763—1837), autora opery *Ossian ou les Bardes*, který zajímá hlavně tím, že byl učitelem *Berliozovým*, a že jeho přispěním *Berlioz* přilnul k hudbě deskriptivní; pak *Spontiniho* (1774—1851), který povznesl na okamžik hudební tragedii svou operou *Vestale* (1807); jest to dílo velmi smíšené, v jádře velmi italské; jeho úspěch byl nesmírný a dosti trvalý, takže se lidé domnívali, že se zrodilo nové veledílo, které lze srovnávati s *Orfeem*, *Alcestou* nebo *Armidou*.

Ale vkus obecenstva se brzy mění. V Paříži se utvoří *Italská opera*, kde se hrála díla od *Pae-siella* (1741—1816), autora opery *Molinara* čili *La jolie meunière* (Krásná mlynářka) a *Il Barbieri di Seviglia* (Lazebník sevillský); od *Cimarosy* (1754—1801), skladatele opery *Il Matrimonio segreto* (Tajné manželství); to a pak záliba Napoleona I. v italské hudbě, kterážto záliba mu podle slov Cherubiniových „nebránila mysliti na státní záležitosti“, zajistí vítězství italianismu a blízkou vládu *Rossiniů*, *Meyerbeerů*, *Halévyů*, *Auberů*: historická opera měla brzy následovati po opeře tragické.

V Německu pak připravuje Mozart, Beethoven, Weber příští opery symfonické a romantické, které se mělo Wagnerem dostati obdivuhodného rozvoje.

Jest to opravdu konec hudební tragédie stvořené Florenčany a Monteverdem a v nejdokonalější formě uskutečněné geniem Gluckovým.

Část druhá.

Instrumentální hudba až do začátku XVIII. stol. Německá hudba od počátků až po naše dny.

Kapitola první.

Instrumentální hudba až do začátku XVIII. století.

Hudbou instrumentální rozumí se obyčejně hudba provozovaná jedině na nástrojích, z níž je tedy zpěv vyloučen. Jest ovšem jasno, že s historického stanoviska jde vývoj hudby instrumentální ruku v ruce s vývojem instrumentálních průvodů hudby vokální.

Nelze říci, sloužily-li nástroje nejdříve jenom k doprovázení lidského hlasu, či naopak užívalo-li se jich zprvu samostatně. Dá se alespoň souditi, že nástroje dechové byly původně nástroje sólové, a strunové že byly nástroje doprovázečí. U Řeků byla od VI. stol. před Kr. hra na sólovou flétnu (aulos, monaulos) uměním velmi rozšířeným stejně jako sólová hra na lyru čili kitharu (kitharis). Nástroje měděné (tuba, lituus, buccina) sloužily s počátku jen k vojenským signálům, průvodům a pochodům; teprve koncem středověku počalo se jich užívati k účelům čistě uměleckým.

Při náboženských obřadech, v představeních mystérií a při dvorských slavnostech staly se první pokusy o instrumentální hudbu polyfonní. A pokrok ve výrobě nástrojů, s počátku pomalý, zrychlil se teprve od doby, kdy jej požadavky polyfonie učinily nevyhnutelným.

Naopak vidíme, že vývoj hudby instrumentální souvisí vzájemně s rozvojem výroby nástrojů.

V tom směru má objevení nástrojů smyčcových velkou důležitost. Spadá do IX. stol. po Kr. Crouth, rebec, vièle či vielle jsou jejich prvotní formy (slova vielle užívalo se až do konce XV. stol. k označení nástroje s kalafunovaným váleč-



Viola (vielle).

kem místo dnešního smyčce); z různých proměn těchto prvotních forem povstala veliká rodina nástrojů *violových*. Nejstarší zachované texty instrumentální hudby sahají do XIII. stol.; jsou to jednak monodické tance, pak dvou- či tříhlasé kontrapunkty na liturgické texty, psané pro vièle. Těchto nástrojů užívalo se též k zesílení nebo náhradou za lidské hlasy v polyfonních enemblech, a až do konce XVI. stol. psaly se pro ně vícehlasé tance a fantasie na známá themata slohem spíše vokálním než instrumentálním.

Pravý instrumentální sloh měl se vyznačovati p o h y b l i v o s t í a r o z s a h e m, jichž zpěv nebyl scho- pen. Hlas lidský neobsáhne nikdy sedmi oktáv piana, a nelze jím provésti neskonale rozmanité passáže jako na pianě. Instrumentální sloh vytvořil se hlavně pod vlivem hry na *loutnu* a na *nástroje s klaviaturou*.

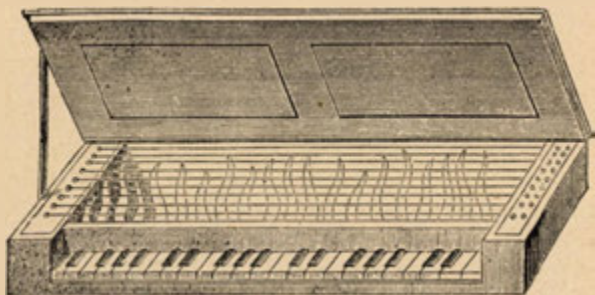


Menestrelůva harfa, loutna.

Loutna jest nástroj e- gyptský, pak arabský, který se dostal později do Španěl a do Italie a odtud ve XIV. stol. do celé Evropy. Od XV. stol. měla loutna úkol našeho piana: byl to nástroj, pro kte- rý se transkribovaly všechny skladby vokální, a byl univer- sálním nástrojem doprováze- cím. Byl to druh kytary s vy- klenutým hřbetem jako man- dolina, měl jedenáct strun na hmatníku a později (ke konci XVI. stol.) pět hlubokých strun vedle hmatníku.

Nejstarší nástroj s kláves- nicí jsou v a r h a n y, vyšlé z dud (musette) a flétny Panovy. Ktesibius (r. 170 př. Kr.) prý byl jejich vynálezcem. První varhany byly pramalých rozměrů; měly 8—15 píšťal. Asi v IX. stol. počalo se jich užívati všeobecně: sloužily hlavně při vyučování zpěvu. Rozdělení píšťal v rej- stříky datuje se asi od XII. století: čím se mecha- nika stávala složitější, tím byla hra obtížnější, takže ve XIII. nebo XIV. stol. musilo se do desek kláves- nicových uhoditi pěstí, tak byly nepoddajné. Pe- d á l y se objevily ve XIV. stol., a h l a s y j a z ý č- k o v é v XV. stol.

Asi v VIII. nebo v IX. stol. po Kr. povstala myšlenka spojití klávesnici s monochordem, čímž povstalo *organistrum* (později zvané *symfonie* nebo *chifonie* nebo *sambucca*), to jest *kobza* (*vielle*) v moderním smyslu: u tohoto nástroje byla struna uváděna ve chvění třením. První klávesnicové nástroje se strunami uváděnými ve chvění úderem jsou anglické *échiquiers*,*) které měly ně-



Clavichord.

kolik strun, ale ještě ne tolik co not; užívalo se pohyblivých kobylek, aby se vyloudilo několik tónů z téže struny. V XVI. stol. měl *clavichord* (angl. *virginal*) tři oktávy; byla to malá krabice na nohách, která se postavila na stůl. Po *clavichordu* následoval *clavicembalo* (etymologie: *cymbalum* čili *tympanon* s klávesnicí) neboli *clavecin*, který měl tolik strun co kláves a byl tvaru trojúhelného a ne již čtyřhranného. *Clavecin* pak se konečně měl přetvořiti v kladívkové *piano*, díky vynálezům *Bartholomea Cristofori* (1711) a *Gottfrieda Sil-*

*) U G. Machaulta zvou se výslovně „*eschaqueil d'Angleterre*“ (K. Stecker, D. H., I. 325 poz.). Překl.

bermanna (1753); ale teprve koncem XVIII. stol. počalo se piano ujmáti a zatlačovati clavecin.

Slohloutnový a clavecinový, čili *sloh galantní*, který vyšel z lidového zpěvu a tance, vyznačuje se svou lehkostí, zcela patrnou převahou hlasu melodického a použitím neurčitého počtu ostatních hlasů, které doprovázejí.

Sloh varhanní čili *přísný sloh* jest ozdobným napodobením slohu vokálního a řídí se přesně pravidly polyfonie.

Španěl *Antonio de Cabezón* (1510—1566) jest nejstarší dosud známý skladatel pro clavicord. V Anglii vyvinula se po té hudba klavírní nejznamenitěji. Od doby, kdy se píše pro nástroje samotné, jsou skladatelé nuceni zpracovávatí themata, a nespokojiti se pouhým jich uvedením; Angličané vynalezli variaci, což jest nejjednodušší forma zpracování, a napsali pro virginál několik rozkošných skladeb toho druhu. Citujme jména: *Bird* (1528—1623), *John Bull* (1563—1628), *Orlando Gibbons* (1583—1625).

Francouzští skladatelé pro clavecin šli cestou Angličanů. Přinesli do skladeb svou obvyklou péči o eleganci, vznešenou roztomilost, korektnost a malebné napodobení. *Jacques Champion de Chambonnières*, syn a vnuk vážených varhaníků, první dvorní clavecinista Ludvíka XIV. a učitel *Couperina staršího*, *d'Angleberta* a *Le Bègue-a*, zanechal dva sešity klavírních skladeb, které vyšly r. 1670. Klavírní skladby *d'Anglebertovy* byly vydány r. 1689. *François Couperin* (1668 až 1733), řečený *Couperin le Grand*, synovec staršího Couperina, dvorní clavecinista a varhaník královské kaple, jest s *Rameauem* (o němž pojednáno obšírně v VI. kapitole první části) rozhodně nejzajímavější skladatel této školy: J. S. Bach bral si jej často za vzor. Vydal čtyři knihy *Pièces de clavecin* (1713, 1716, 1722, 1730), *L'art de toucher le*

clavecin (1717), *Les goûts réunis* (1724), *L'Apothéose de l'incomparable Lully*, *Tria pro dvoje housle a bass a Leçons des ténèbres*.

Vedle skladatelů pro klavír měla Francie v XVII. stol. a na počátku stol. XVIII. znamenitou školu varhaníků; nebo spíše všichni clavecinisté byli zároveň varhaníky; uveďme ještě *Nicolase de Grigny* (1671—1703), od něhož známe jen skladby varhanní vzácného půvabu, jemnosti a elegance. Často přenášeli francouzští varhaníci lehký sloh klavírní na varhany. Citujme ještě jména *André Raison*, *Jacques Boyvin*, *Louis Marchand* (1669—1732).

Od XVII. století přispěli *Vlachové* značně k vývoji instrumentální hudby a vynalezli nejplodnější formu thematické práce, sonátu.

Slovo *sonata* značí nejdříve — opakem *cantata* — každou skladbu instrumentální. Bylo ho užito (a to asi po prvé) od *Andrey Gabrieliho* (1510—1586) pro sbírku skladeb pro pět nástrojů (1568), která se bohužel ztratila. Jeho synovec *Giovanni Gabrieli* (1557—1585) píše sonáty, to jest předehry ke kantátám v pouhých akordech bez figurace. *Ludovico Viadana* (1564—1645) užívá jiného slova a nazývá *canzone* (chanson, píseň) skladbu pro housle, kornet, dva trombony a varhanní bass; *) obou názvů *sonata* a *canzone* užívalo se s počátku bez rozdílu pro instrumentální skladby.

Italská sonata jest původem skladba církevní, složená pro sólové varhany nebo pro několik nástrojů s průvodem varhan; jest to *sonata da chiesa*. Psána jest přirozeně slohem přisným, slohem varhanním, který jest napodobením staré vokální hudby s určitým počtem melodických hlasů.

*) ... con il basso continuo per sonar nell'organo. (Riemann, Hud. slovník, 1398.) Překl.

Vedle duchovní sonáty vytvořila se později sonáta světská, kterou nazývali *sonata da camera* čili *komorní sonáta*. Slovo „camera“ značilo tenkrát správu knížecích residencí, *komorní hudba* jest *dvorní hudba*. Duchovní a komorní sonáta splynuly pak časem v jedinou uměleckou formu, klassickou sonátu. Již od počátku působí duchovní sonáta svým vlivem na sonátu komorní, kteráž často přijímá její přísný sloh (ale jinak bývá psána slohem galantním). S druhé strany připíná se však k druhu zcela různému, který byl pěstován od XVI. stol.: jest to *suita* nebo *partita*. Suita skládá se z řady tanců jako *allemande* (původu německého, jak ukazuje jméno), *courante* (původu francouzského), *sarabande* (pův. španělského), *gigue* (původu anglického). Všimněme si, že skladby bývají pravidelně rozděleny tak, že rychlý pohyb následuje vždycky za volným. Jest tu tedy symetrie v sudém pořádku: volně — rychle — volně — rychle. Komorní sonáta převezme toto rozdělení a tyto názvy, i když různé části, z nichž je složena, pozbyly tanečního rázu; názvy konečně zmizí a udrží se jen střídavé rozdělení pohybů volných a rychlých.

Sudou symetrii, která vládne v celkové skladbě, najdeme i v jednotlivostech. Každá věta sonáty jest rozdělena ve dvě části pohybem harmonie, který jde od *toniky* k dočasnému prodlení na dominantě, a vrací se pak od *dominanty* k *tonice*.

Každá věta sonáty má prvotně pouze *jedno thema*, které se provádí imitací a transposicí, ale objevuje se vždy jako nedělitelný celek v téměř rytmu; a všechny věty sonáty jsou ve stejné tónině.

Jest to, jak patrné, umění v začátcích, které působí místy jednotvárně.

První italští skladatelé děl ryze instrumentálních byli *varhaníci*. Jmenovali jsme již některé. Při-

pojme ještě jména: *Claudio Merulo* (1533—1604), od něhož máme *Toccate d'intavolatura d'organo* (1604) a *Ricercari d'intavolatura d'organo* (1605); *Frescobaldi* (1583—1644), z něhož velký Bach vlastní rukou opsal všechny *Fiori musicali di diverse composizioni, Toccate, Kyrie, Canzoni, Capricci, e Ricercari in partitura a quatte, utili per sonatori* (Benátky 1635).

Když se komorní sonáta vyvinula, staly se housle oblíbeným nástrojem italských skladatelů. Housle pocházejí z violy postupnými proměnami všeho druhu; nejdůležitější udály se v letech 1480 až asi 1530. Slavné rodiny houslařů *Amati, Guarneri a Stradivari* přivedly je v XVII. a počátkem XVIII. stol. k úplné dokonalosti. Italští skladatelé sonat měli od počátku zálibu v sonátě pro tři nástroje (sonata a tre), totiž pro dvoje housle a stálý bass. Pro housle psali jako pro virtuosní zpěváky; sloh recitativní hudby a operní arie měl značný vliv na tuto novou uměleckou formu; byla především skvělá, ozdobná, melodická a velmi zřídka hluboká. Němci užili později tohoto tak bohatého prostředku výrazového k vyjádření myšlenek zcela jinak působivých.

Biagio Marini (1595—1660) složil první sonáty pro housle (op. 1. *Affetti musicali* z r. 1617). *Vitali* (? 1644—1692) vydává od r. 1668 až do své smrti všeho druhu sonáty pro dva, tři, čtyři, pět, šest nástrojů; jest to vlastní zakladatel slohu italské komorní hudby. *Torelli* (?—1708) píše první *concerti grossi* (1709) pro dvoje housle koncertantní s průvodem druhých dvojích houslí, violy a bassu. *Arcangelo Corelli* (1653—1713) jest nejnadanější ze všech těchto skladatelů houslistů; vydal 48 sonat a tre (1683 až 1694), 12 sonat a due (1700), 12 *concerti grossi* pro koncertantní dvoje housle a violoncello (concert-

t i n o o b l i g a t o) s průvodem dvojích houslí, violy a bassu (concerto grosso). *Vivaldi* (?—1743) složil koncerty pro jedny nebo několikery housle, které J. S. Bach transkriboval pro varhany, nebo pro jeden či více klavírů. *Geminiani* (1680—1762) a *Francesco Maria Veracini* (1685—1750) rozšířili v Anglii známost houslí, které se tu od té doby těšily velké oblibě. *Tartini* (1629 až 1770) nebyl jen velkým theoretikem (jest objevitelem t ó n ů k o m b i n a č n í c h), nýbrž také obdivuhodným virtuosem a skladatelem půvabných sonat: pověstný je jeho *Trille du diable*. *Locatelli* (1693 až 1764) přispěl k vývoji houslové techniky, zvláště svými „dvojhmaty“.

Domenico Scarlatti (1685—1757), syn slavného zakladatele neapolské školy *Alessandra Scarlattiho*, skládal pro klavír díla jemné inspirace, povahy vzletné, přirozené, neskonale rozmanité, díla přímo epochální v dějinách instrumentální hudby. *Scarlattiho* umění uskutečňuje splnutí elementů všeho druhu, hlavně duchovní a komorní sonáty; vybírá si způsob ornamentace z lehounké techniky *Francouzů*; obrací pak sonátu na cestu k novým směrům a připravuje již hlubokou přeměnu, která se s ní stane za doby *Philippa Emanuela Bacha* a *Haydna*. Jeho pojetí provedení jest širší, pružnější i volnější; v jeho hudbě jest více vzduchu, ačkoli je psána poctivě; polyfonie ji nedusí; každou chvíli dominuje melodie nad prací kontrapunktickou; napodobením třídlílné arie operní staví svoje sonáty často podle nového plánu; místo sudé symetrie, která vyžaduje, aby jediné thema bylo zpracováno nejdříve v harmonickém pohybu od toniky k dominantě, po druhé v pohybu opačném, zavádí někdy do svých děl trojnou symetrii: opakování prvního thematu je odděleno od prvního jeho uvedení thematem jiným, nebo aspoň změněnou formou prvního thematu. V tom směru je *Scarlatti* průkopníkem, který o mnoho honů

předhání své současníky J. S. Bacha a Haendla. Ale jde-li dále než oni ve vynalézání forem hudby instrumentální, nedovedl jistě dáti těmto formám obsahu tak bohatého; i zbývá nám ukázati, jak Němci dovedli oplodniti obdivuhodnou techniku, které se u Italů naučili.

Kapitola druhá.

Počátky německé hudby. J. S. Bach a Haendel.

V Německu jako všude jinde vyvíjela se hudba nejdříve v kostele. Ale zde si nutno připomenouti odpor, který měli Germáni již od počátku vůči latině. Měli raději zpěvy v jazyce lidovém. Vyjma Gloria tibi, domine a Kyrie bylo nesnadno vnutiti jim užívání slov, která jim připadala tak podivná, tak vzdálená jejich jazyku; Kyrie zpívali o bohoslužbách při všemožných příležitostech, z čehož povstalo přísloví „chanter des Kyrielles“ (asi jako naše „čist levity“).

Ve XIII. stol. měli Němci své troubadoury Minnesängry (pěvce lásky), šlechtice, kteří se beze studia oddávali volné inspiraci a jichž umělecké zápasy zůstaly slavnými.



Minnesänger.

Ve XIV. století stalo se umění básnické měšťáckým v rukou *Meistersingrů*, kteří tvořili důležité a přísně uzavřené korporace, kde pravidla o skládání byla stanovena s úzkostlivou péčí, aby nic nebylo ponecháno náhodě ani svobodě genia: „mistři pěvci“

byli nade vše pilní a dovední řemeslníci.



Martin Luther.

Reformace měla v XVI. století značný vliv na směr německé hudby; zrodilo se z ní náboženské umění zcela zvláštního rázu.

Předně obyčej, že zástup věřících zpíval v kostele, přispíval k vytvoření slohu monodického, doprovázeného nejdříve vokálními harmoniemi, později akordy varhan, rázu velmi volného a velmi prostého; je to sloh chorální.

Velký reformátor *Martin Luther* (1483—1546) byl i mimo kostel velkým milovníkem hudby: „Hudba,“ pravil, „jest nejlepší oporou zarmoucených; osvčzuje duši a vrací jí štěstí. Mládež má býti vzdělávána v tomto božském umění, které činí lidi lepšími; nepovažují za dobrého učitele toho, kdo neumí zpívat.“ Skládal, nebo dával skládati svým přítelem *Johannem Waltrem* (1496 až 1570) zpěvy v lidovém jazyce, které vyšly r. 1524 ve sbírce pod titulem *Geystlich Gesangk-Büchleyn*. Chorál jest podstatně lidová forma umě-

ní, a všichni mistři náboženského umění německého z něho vyšli. Ale tito mistři neomezí se na pouhé re-produkování, zpracování a napodobení motivů chorálních. Podle základní tendence protestantského ducha — totiž individualistní tendence niterní reflexe a osobního zkoumání — komentují náboženské texty (literární nebo hudební), a to každý se svého stanoviska, svým způsobem citění, podle své životní zkušenosti, svými pochybnostmi, svými obavami nebo nadějemi. Není to pak již neosobní umění katolické, na př. umění Palestrinovo, kde se jednotlivec dává tušiti, jen aby se úplně podrobil autoritě církve, a aby se všemi údy církve přijímal duchem i srdcem svátost oltářní. Protestantské umění jest proto v jistém smyslu méně mystické a lidštější.

Viděli jsme již (I. č., 4. kap.), jaká mistrovská díla v oboru náboženské hudby složil v 1. pol. XVII. století Heinrich Schütz, „otec německé hudby“. Vedle něho uvedeme předchůdce Bachovy, zakladatele slohu varhanního v Německu. Jest to na prvním místě Holanďan *Jan Pieters Sweelinck* (1562—1621), varhaník „Starého kostela“ v Amsterdamu, jenž první ukázal, jakého vývoje jest schopna varhanní fuga; jeho díla byla napodobena a předstižena teprve za dlouhou dobu J. S. Bachem. Pak Dán *Dietrich Buxtehude*, narozený v Elsenoru r. 1637, zemřelý r. 1707 v Lübecku, kde zaujímal od roku 1668 důležité místo varhaníka v kostele Panny Marie. R. 1673 pojal myšlenku t. zv. *Abendmuseken*, t. j. koncertů, které se pořádaly po pět posledních nedělních odpolední před vánočními svátky; hrál tu své vlastní skladby z oboru církevní hudby, a brzy se těšil účastenství se všech stran. J. S. Bach odebral se pěšky z Arnstadtu do Lübecku, aby slyšel Buxtehudea hráti, a aby ho požádal o radu. Geniálnost Buxtehudea, který psal obdivuhodné kantáty, jeví se v jeho fantasiích na chorály a ve volných

skladbách pro varhany. Konečně *Johann Pachelbel* (1653—1706) z Norimberka přinesl více volnosti a švihlosti do skladeb varhanních; jeho toccaty, chaconny, variace na chorály přibližují se svým způsobem značně dílům Bachovým, a mají někdy i jeho myšlenkovou hloubku. Uvedme ještě *Frobergera* (z Vídně), žáka Frescobaldiho, od něhož máme *Diverse ingegnossime e rarissime partite di toccate, canzoni, ricercari, capricci* atd. (1693 a 1696); pak *Kerla* (1628—1693), dvorního kapelníka v Mnichově.

Johann Kuhnau (1660—1722), který byl bezprostředním předchůdcem J. S. Bacha v úřadě varhaníka a kantora u sv. Tomáše v Lipsku, psal vícehlasé komorní kantáty pro klavír podobné těm, které Italové do té doby skládali pro housle, a to slohem vyprávěcím a popisným, jenž byl později vzorem J. S. Bachovi, zejména v kantátách. Tak v *Musikalische Vorstellungen einiger biblischen Historien in sechs Sonaten auf dem Klavier zu spielen* (1700) vypravuje o boji Goliáše s Davidem, nebo Jak uzdravil David Saula pomocí hudby.*) Látky náboženské měly i zde přednost u skladatele i obecnstva.

Hudba úplně světská, hudba operní, získávala v Německu ve století XVII. nesnadno půdy. R. 1627 složil *Heinrich Schütz* Dafné na báseň Rinucciovu; opera tato se nám nezachovala. Ostatně tento pokus neměl pokračování. Německo, pustošené válkou třicetiletou, nemá mnoho času na zábavy. Můžeme však přece uvést v r. 1644 *Freudenspiel*

*) 1. Der Streit zwischen David und Goliath. 2. Der von David vermittelt der Music curirte Saul. 3. Jacobs Heirath. 4. Der todkranke und wieder gesunde Hiskias. 5. Der Heiland Israelis Gideon. 6. Jacobs Tod und Begräbnis.

o pěti aktech: *Das Geistliche Waldgedicht oder Seelewig* od *Sigmunda Gottlieba Stadena* na báseň *Harsdörfrova*, kde (podle slov *Rom. Rollanda*) možno již vytušiti „morální pantheismus, který jest duší Čarostřelce a Venušiny sluje“. V r. 1658 dává *Cavalli* provozovati svého *Alessandra*, a po jeho příkladu hledá mnoho Italů své štěstí u německých knížat: jedním z nejslavnějších byl *Steffani* (? 1650—1730). Narodil se v *Castelfrancu* u *Benátek*, vstoupil do kláštera a byl vysvěcen r. 1681, což mu nebránilo, aby nepsal pro divadlo. Jeho veliké úspěchy v *Mnichově* a později v *Hanovru* vynesly mu místo kapelníka a operního ředitele kurfiřta *hanoverského*; r. 1710 opustil hudbu a věnoval se diplomacii, kde měl skvělé úspěchy. Úřad svůj předal *Haendlovi*, na jehož sloh měl značný vliv, zejména v lehkosti a eleganci. *Steffani* složil také mnoho „komorních duett“. Konečně r. 1678 se otevřelo v *Hamburku* veřejné operní divadlo, první v Německu, pro které pracovali hlavně *Johann Wolfgang Francken* a *Rheinhard Keiser* (1674—1739); oba byli silně pod vlivem *Alessandra Scarlattiho* a jeho školy, měli značnou melodickou invenci, ale bez hloubky; byli ohratní a mnohomluvní, okázali a prázdní. *Haendlovi* byli také někdy vzorem: alespoň jeho průhledný sloh se podobá slohu jejich. Uvedme ještě *Telemanna* (1681 až 1767), který byl současníkem velikého *Bacha* a za svého života po Německu daleko slavnějším nežli *Bach*; napsal čtyřicet oper a nekonečné množství děl všech druhů, vesměs prostředních.

Až do začátku XVIII. stol. nesetkáváme se v Německu jak v oboru hudby církevní tak v opeře se žádnou z oněch velkých postav uměleckých, jichž jména přetrvají staletí a zůstávají jakýmsi záhadným způsobem populární, i když jejich díla upadnou v zapomnutí nebo jsou jen málo známa, jako na př. *Palestrina*

v Itálii. Teprve J. S. Bachem a Haendlem vstupuje Německo do první řady mezi hudební národy evropské. Ale jejich současníci pochybovali ještě, že by „tedesco“ mohl být něčím jiným nežli barbarem; tento předsudek potrvá nejméně do Mozarta. J. S. Bach přivedl k dokonalosti náboženské umění, pro které již jeho předchůdci osvědčili tolik krásných schopností. Haendel byl zvláště v očích současníků předním operním skladatelem své doby.

Některé epochy jsou přímo význačné úrodou mistrovských děl. Připomeňme si, že v téže době žil Rameau ve Francii a Domenico Scarlatti v Itálii.



Z rodiny Bachů vycházeli hudebníci téměř po celých dvě stě let. Veit Bach, durynský pekař, který se usadil koncem XVI. století v Prešpurku, byl již hudebníkem. „Bylo mu nejlepší zábavou,“ praví Jan Šebestián, „vzit si svou malou kytharu do mlýna a hrát na ni, zatím co mlýn klapal. Báječný koncert! Tak se naučil hrát přesně v taktu. A to byl počátek hudby v naší rodině.“ Myslí se, že se Veit Bach vrátil asi r. 1597 do své otčiny u Arnstadtu, aby se vyhnul pronásledování a zachoval si lutherskou víru. Všichni jeho potomci až do Jana Šebestiána se věnovali hudbě. Jan Kryštof (1642—1703), strýc Jana Šebestiána, od r. 1665 varhaník v Eisenachu, byl nejvýznamnějším ze všech před Janem Šebestiánem. Bachové měli každoročně veliké rodinné sjezdy, kde se jich někdy sešlo až na sto dvacet; a při těchto veselých slavnostech měla jistě i hudba svůj díl: účinkujících bylo dost, a sbor byl úplně pohromadě. Existovaly dokonce i archivy, v nichž byly zbožně uchovávány nejslavnější skladby členů rodiny.

Johann Sebastian Bach se narodil 31. března 1685 v Eisenachu. Jeho otec Jan Ambrož zahájil jeho hu-

dební vychování a naučil jej hrát na housle. Když bylo Janu Šebestiánovi deset let, neměl již ani otce ani matky. Byl pak vychováván svým bratrem Janem Kryštofem a studoval na lyceu ohrdruffském. Nepřestával vášnivě pěstovati hudbu. Když prý mu Jan Kryštof nechtěl půjčit svazek klavírních skladeb od Frobergra, Kerla a Pachelbla, zmocnil se ho a potají v noci při měsíčním svitu opisoval. J. S. Bach opisoval díla mistrů po celý svůj život; tak s nimi vešel v důvěrný styk, a pokloniv se s úctou jejich vědění, povznesl se nad ně. R. 1700 opustí Jan Šebestián svého bratra a vstoupí jako vokalista do školy sv. Michala v Lüneburku. Tam činí velké pokroky v hudbě: má k dispozici dobře opatřenou knihovnu a znamenité varhany. O prázdninách se odebere do Hamburku, aby slyšel varhaníka Reinkena, o kterém se mnoho mluvilo; odtud jde na dvůr zellský (provincie hanoverská), kde se hrála francouzská hudba, zvláště Couperin.

R. 1703 opouští J. S. Bach lüneburské gymnasium a stane se violoncellistou v kapele výmarského knížete Jana Arnošta. Po čtyrech měsících odchází, a jest angažován do Arnstadtu za varhaníka; ačkoli byl velmi mlád, byl po jedné hře na zkoušku přijat. Platu dostal 275 franků ročně, což byl na tehdejší dobu značný obnos: má čas ke komponování; skládá tu první své věci. Roku 1705 dostal dovolenou, aby mohl jíti do Lübecku poslouchat Buxtehudea. Ale zůstal tam čtyři měsíce místo jednoho. Dělají mu výtky: situace zůstává napiata, a Bach chce odejít. Roku 1707 obdrží místo varhaníka u sv. Blažeje v Mülhausenu v Durynsku. Tam vydá r. 1708 své první významné dílo, *Kantátu k obecním volbám*. Jest již známější.

R. 1708 přijme úřad varhaníka na výmarském dvoře, kdež hraje také housle v orchestru. Zůstane tu devět let; studuje italské mistry, zvláště Vivaldi-

h o; skládá některé ze svých nejkrásnějších skladeb varhanních. R. 1714 jest jmenován koncertním mistrem, t. j. prvním sólovým houslistou. Pořádá tournée do Lipska a do Drážďan jako virtuos. V Drážďanech se s ním měl měřiti francouzský varhaník Marchand v jakémsi hudebním zápase; vypravuje se, že prý Francouz v posledním okamžiku raději město tajně opustil, než aby riskoval ponižující porážku.

R. 1717 nedostal J. S. Bach kapelnické místo, které bylo ve Výmaru uprázdňeno. Ale nabídli mu touž funkci na dvoře v Koethenu a on ji přijal. Kníže z Anhalt-Koethenu byl kalvinista. Nebylo již potřebí kostelní hudby; v tu dobu skládá J. S. Bach většinu svých děl komorních: první svazek *Temperované klavíru* jest, jak známo, z r. 1722. (Druhý byl napsán teprve r. 1740.) Po několika letech pociťuje J. S. Bach potřebu míti zase varhany, sbory, kostel, kde by hudba byla trpěna, i opustí jinak skvělé místo v Koethenu.

R. 1723 jest jmenován *kantorem* na škole sv. Tomáše v Lipsku jako nástupce Jana Kuhnaua; tam napsal své velké kantáty a tam měl také dožiti dny svého života. V Lipsku byl Bach velmi dobře placen; dostával 700 *tollarů* ročně a měl k tomu ještě různé jiné výhody. Ale povinnost byla těžká; předně byl závislý na kde kom: na rektoru školy, městské radě, konsistoři; a pak měl nevděčný úkol vyučovati žáky velmi nedisciplinované, bouřlivé a hrubé. Měl obstarávati bohoslužbu ve čtyřech kostelích, a musil se spokojiti velmi omezeným materiálem při provádění skladeb, které dirigoval; neměl snad nikdy pohromadě větší sbor nežli šestnáct zpěváků, a orchestr ne více než 18—20 hráčů: ale počet účinkujících býval často daleko menší a jejich nedovednost byla těžkou zkouškou pro trpělivost ubohého Bacha. V Lipsku měl Bach mnoho nesnází, mnoho nepříjemností. Ale byl přece šťasten; žil v pohodlí, svým rodinným životem, který

tolik miloval a přijímal návštěvy umělců, kteří městem cestovali; vedl život dobrého patriarchy. Poslední tři léta byl stížen těžkou chorobou: ztrácel ponenáhlu zrak.

Jeho pověst jako varhaníka rozšířila se po celém Německu. Vypravuje se, že kdysi cestoval do Berlína. Friedrich II., zvěděv o jeho příchodu, přerušil okamžitě jakýsi koncert, kde hrál flautový part, a zvolal: „Messieurs, le vieux Bach est là; der alte Bach ist da!“ Dal jej vyhledati tak jak byl v cestovním obleku a požádal jej, aby improvisoval na všech nástrojích, které měl v zámku — chtěl zejména jakousi šestihlasou fugu, kterou starý Bach provedl k všeobecnému úžasu posluchačstva. I protivníci uznávali jeho nepopíratelné mistrovství jako virtuosa; jeden z nich, Scheibe, píše o něm: „Je to nejznamenitější hráč na nástroje. Jest vynikajícím umělcem na klavíru a varhanách; setkal jsem se jen s jedním hudebníkem, který by mu mohl býti soupeřem. Slyšel jsem mnohokrát hráti tohoto velikého muže. Člověk žasne nad jeho dovedností, a stěží pochopí, jak může tak zvláštním způsobem a tak rychle skřížiti ruce a nohy, roztáhnouti je a hráti největší intervally, aniž by v to mísil jediný falešný tón, a aniž by při tom pohnul tělem — přes tu rychlou činnost údů.“

Čím se více obdivovali virtuosovi, tím větší spory vedli o skladatele. Týž Scheibe vytýká hudbě Bachově, že není příjemná a přirozená, že je složitá, nabubřelá, temná.*) To proto, že se italská operní hudba stále více

*) Celá tato kritika Scheibeova o skladbách Bachových, která vyšla r. 1737 v hamburském „Kritischer Musicus“, jest velice zajímavá; uvádím ji doslovně: „Dieser grosse Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen sein, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge und ihre Schönheit durch allzugrosse Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilt, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten

šířila po Německu, a její lehký půvab působil, že se opovrhovalo přísnějšími uměleckými díly. Když bylo Bachovo *Kunst der Fuge* vydáno jeho synem Emanuelem, odbylo se ho v celku asi třicet exemplářů; Philipp Emanuel prodal ve zlosti rytecké desky na váhu. Smrt starého mistra (1750) přešla nepozorována, a jeho jméno bylo po padesát let skoro zapomenuto. Kdysi (r. 1789) Mozart, když cestoval Lipskem, byl přítomen nějakým náboženským obřadům ve škole sv. Tomáše, kde hráli Bacha. Byl překvapen, nadšen, a zvolal: „Teď konečně slyším něco nového a něčemu se naučím!“ Slovo Mozartovo upoutalo pozornost k dílům kantorovým. Později Mendelssohn a Schumann způsobili pravou kampaň, aby vzbudili u svých vrstevníků úctu a obdiv pro kantáty Bachovy; do té doby byl od něho znám skoro jen *Temporovaný klavír*. Konečně r. 1850 utvořila se *Bachgesellschaft*, jejímž cílem jest uctiti památku velkého muže, zejména monumentálním vydáním všech jeho děl.

J. S. Bach byl dobrý německý občan, člověk milující rodinu a domácnost. Oženil se v Mülhausenu s Marií Barborou Bachovou, kterou ke svému žalu ztratil v Koethenu r. 1720. R. 1721 se oženil znovu s mladou

sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Klavier spielen kann. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleinen Verzierungen und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es macht auch den Gesang durchaus unvernünftig. Kurz: er ist in der Musik dasjenige, was ehemals der Herr von Lohenstein in der Poesie war (t. j. typ nabubřelosti). Die Schwülstigkeit hat beide von dem Natürlichen auf das Künstliche und von dem Erhabenen auf Dunkle geführt; und man bewundert an beiden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe; die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet.“

Cit. Schweitzer, J. S. Bach, str. 143—144 (poz.).

Pozn. překl.

dívkou, která měla půvabný soprán, Annou Magdalenou Wülkenovou; pro ni složil obě roztomilá alba (*Clavier-Büchlein von Anna Magdalena Bachin*), jež obsahují písně a francouzské suity. Z tohoto dvojího manželství měl dvacet dětí, 9 dcer a 11 synů, z nichž někteří byli nadanými skladateli.*)



J. S. Bach.

J. S. Bach byl hluboce nábožný, a neskládal jen k vůli svému úřadu tolik duchovních kantát; halil do jedné a téže myšlenky svou víru i svůj kult hudby.

Byl prostý, skromný, a netušil velikosti svého genia. Jsa pokorný ve svém obdivu, trávil čas studiem svých předchůdců a vrstevníků; byl nešťasten, že propásl jakousi příležitost viděti Haendla, jehož genia si tak vysoko cenil. Neskládal pro potomstvo, ba ani pro Německo své doby. Jeho ctižádost nepřekročila hranice jeho města nebo i jenom jeho kostela. Během týdne pracoval pro následující neděli, připravuje nějaké nové dílo, nebo reviduje nějaké starší; když bylo dílo provedeno, uložil je do desek, aniž pomýšlel na jeho publikování; uschovával je také jen pro svou vlastní potřebu. Nikdy nebyla mistrovská díla naivněji myšlena a realizována.

*) Wilhelm Friedemann (1710—1784), nejstarší, nejnadanější ze všech, žil nespořádaným životem a skončil smutným způsobem, zanechav několik znamenitých děl. Carl Philipp Emanuel (1714—1788) byl jedním z tvůrců klassické sonáty. Joh. Christian (1735—1782), nejmladší, dobyl znamenité pověsti v Italii a v Anglii jako operní skladatel.

I n s t r u m e n t á l n í h u d b a Bachova obsahuje skladby varhanní, skladby klavírní, sonáty a koncerty pro různé nástroje.

V hudbě varhanní musíme postavit do první řady Chorály s variacemi a Fugy. Na širokou a volnou melodii chorálu vynalézá Bach všemožné variace, které nejsou jen pouhou ozdobou, nýbrž slouží za výklad, komentář zbožných myšlenek, jež chorál vzbudí v duši věřícího: je to sloh zároveň popisný i psychologický. Tak na chorál: „Ach, jak je život lidský prehavý a marný!“ píše Bach hudbu, která vyvolává představu forem tekutých a nezachytitelných, hudbu, která jako by byla z atmosféry snu, a jež na nás při tom působí dojmem palčivého smutku. Ilustruje hmotně i morálně svůj text a dospívá často k efektům vzácné mohutnosti. Tyto chorály s variacemi jsou velkolepé básně duchovní.

J. S. Bach vypěstil dále zvláštním způsobem varhanní fugu. Původně se označovalo slovem fuga to, co nazýváme nyní canon, a canon značil pravidlo, dle kterého různé hlasy nastupují, pronásledují se a přechájejí před sebou. Canon, jak my mu rozumíme, jest nejjednodušší a nejpřísnější formou imitace: záleží v tom, že se kladou nad sebe různé zlomky melodie, kterou zpívají dva, tři, čtyři nebo pět hlasů postupně, v pravidelných, předem stanovených vzdálenostech časových. Fuga jest pouze širě rozvedený a méně přísný kanon. Jeden hlas přináší (exponuje) nejdříve thema (subjekt), jež pak druhý hlas přejímá v kvintě [tato reprisa se nazývá odpověď (comes, risposta, conseguente)], mezitím co první hlas doprovází druhý pomocí kontrapunktu čili kontrasubjektu; pak přejímá třetí hlas subjekt, tentokrát v původní tónině a tak dále až do nástupu všech hlasů. Fuga jest reální, reprodukuje-li „odpověď“ subjekt přesně v tónině dominantní; jest tonální, deformuje-li odpověď

subjekt, aby se vyhnula této modulaci. Nástupem všech hlasů končí se *exposice*; ta se může několikrát opakovati, změní-li se pořad nástupů; existuje dokonce i *contra-exposice*, přichází-li odpověď dříve než subjekt. *Episody* (mezihry) mohou oddělovati všechny tyto exposice. Pak následuje *provedení*, které nás různými modulacemi vede k dominantě prvotní tóniny, a pak se ubíráme k závěrku, užívající obyčejně *těsný* (= návrat všech elementů fugy v těsném pořádku), *prodlév*y (provedení nad nepřetržitou tenutou bassu) a konečně k *adence*. V podrobnostech jest u fugy možno nekonečné množství změn. Předchází jí obyčejně předehra ve volném slohu.

Fuga značí snahu vytvořiti hudební dílo pokud možno nejmenším počtem elementů, úsilí dojiti nejvyššího stupně složitosti a rozmanitosti co nejmenším počtem složek. Povrch tohoto druhu skladby jest pedantství a prázdná technická obratnost bez inspirace. Ale genius Bachův jako by byl nalézal nové popudy v zacházení s těmito formálními obtížemi; některé Bachovy fugy náležejí k jeho nejvýraznějším a nejhlubším dílům. To proto, že nikdy hudebních krás neobětoval pedantské korektnosti; bylo-li třeba, neznal pravidel, a žákům svým především doporučoval, aby za každou cenu „zpívali“.

Bachovy *klavírní skladby* jsou v mnohém směru pozoruhodny, a každý zná znamenité přednosti *Temperovaného klavíru*; najdeme tam místa půvabná, místa dramatická i mohutná. Zastavíme se jen u dvou důležitých vynálezů, které Bach do *klavírní hry* přinesl. Zdokonalil předně *prstoklad*, zevšeobecnil užívání palce a malíku a žádal, aby prsty při hře byly ohnuty. Až do jeho doby užívalo se jen tři prstů, které byly nataženy a měkké. Takto se označoval prstoklad vzestupné škály C-dur:

Pravá ruka:	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>
	3	4	3	4	3	4	3	4
Levá ruka:	2	3	2	3	2	3	2	3

a v jakémsi starém pojednání nalézáme tuto poznámku: „Ale co učiníte s palcem? Nemůžete jej nechat trčet do výše; proto jest nutno opřítí jej o dřevo klavíru; tam je v jistotě, nevisí líně, a slouží aspoň za podporu ruky.“ Mimo to použil J. S. Bach vázané hry varhanní a vynalezl střídání prstů.

Za druhé chtěl psáti ve všech tóninách, i musil hledati způsob ladění klavíru, které by přibližně zachovávalo tytéž vztahy mezi jednotlivými stupni škály ve všech tóninách; tak nebyla sice žádná škála úplně správná, ale nesprávnost nebyla u žádné patrná; tento systém ladění zveme *temperované ladění*, a tak se vysvětluje titul *Wohltemperiertes Clavier*, který dal Bach svým dvěma sbírkám praeludií a fug ve všech tóninách *dur* a *moll*.

Bachovy sonáty pro housle a klavír liší se značně od italských; v těchto hrají housle sólo doprovázené číslovaným *bassem*, který se ovšem pravidelně hraje na klavír, ale zrovna tak lze jej hráti na varhany; nemá jiného charakteru nežli doprovázečího. V Bachových sonátách nehrají housle první hlas: koncertují s klavírem. Klavírní part není číslovaný *bass*; všecko je tam vypsáno rukou skladatelovou; mimo to je psán tak, že zcela patrně nelze jej hráti na jiný nástroj. Sloh těchto sonát není recitativní, totiž sloh módní italské opery, ani galantní sloh Angličanů a Francouzů, vyšlý z melodie taneční; je to sloh přísný, polyfonní. Psány jsou pravidelně pro tři hlasy v imitacích: housle hrají jeden hlas, a každá ruka na klavíru také po jednom. Je to zcela zvláštní schopnost Bachova, již nejšťastnějším způsobem užíval.

V sonátách pro sólové housle chtěl vylouditi z jediného nástroje všechny efekty, i polyfonní;

myšlenka tato se zdála asi zprvu velmi paradoxní, ale Bach dosáhl svého cíle, a to způsobem nenapodobitelným.

Ve svých *Concerti* snažil se, jak se zdá, vyčerpati všechny možné (tehdy existující) kombinace nástrojové. Píše pro dva, tři, čtyři koncertující klavíry s průvodem orkestrálního kvartetu; pro housle, flétnu, hoboje, trubku, nebo housle a dvě flétny s týmž doprovodem; pro troje housle, tři violy, tři violoncella a bass atd. Zdá se, že mu nikdy nebyl problém skladby dosti složitý; nikdy mu nepřipadal počet hlasů, s nimiž měl pracovati, dosti značný, ani když disponoval — jako v *Pašijích* s v. *Matouše* — třemi sbory, dvěma orchestry a dvojími varhanami.

V *kantátách* můžeme se nejvíce obdivovati rozmanitosti Bachova genia, jeho obdivuhodné technice a bohatému fondu citovému. Mimo světské kantáty napsal J. S. Bach asi dvě stě duchovních kantát; bylo jich pět sbírek, z nichž každá odpovídala bohoslužebným potřebám pro všechny svátky v roce. Je jich zachováno 190. Skládají se z těchto elementů: základem jejich jest chorál; jím kantáta často začíná i se končí; chorál poskytuje motivy, které se objevují provedeny ve velikých sborech; oživuje svým duchem celé dílo. *Recitativy*, někdy *dialogy* nebo *sboje* obsahují buď vypravování náboženského příběhu, nebo nějakou zbožnou myšlenku, která jest předmětem kantáty. *Arie*, *duetty* a *tria* podávají k tomu výklad lyrický a citový. Ve svých chorálech, sborech a recitativech jest Bach snad největší, nejhlubší a tak snad nejvíce svůj. Jeho *arie*, třídlílné s opakováním po způsobu italském, bývají krásné, ale někdy bez hřejivosti, bez života a zvláště bez náboženského rázu; zdá se, když je Bach psal, že se chtěl libiti užíváním módní formy; jejich světský, ba svěťácký ráz, jejich půvabné žvatlání stává se nám v ně-

kterých případech urážlivým, není-li prostě jednotvárné a nudné. Bachovi asi nebylo volno v tomto monotonním střihu italské arie; měl potřebu větší volnosti. Vadu tuto pocítujeme zvláště v jeho největších dilech, ve Vánočním Oratoriu, v Pašijích sv. Jana a v Pašijích sv. Matouše; jest to známka doby na dilech, která přes to budou vždycky náležeti k nejúžasnějším, jež kdy byla napsána.

Jest nutno připomenouti zde, že Bach, ačkoli protestant, napsal Čtyři krátké mše a hlavně Mši z h-moll, která patří k jeho velelům. Byla určena pro kapli kurfiřta saského, jemuž věnoval r. 1733 Kyrie a Credo.

J. S. Bach — jako Kuhnau, jako Rameau, jako skoro všichni jeho předchůdci a současníci — poskytuje ve svém umění mnoho místa na podobení fyzické přírody, nebo hudební transkripci hmotných obrazů, které básnický text obsahuje nebo naznačuje. Učení musikologové Schweitzer a Pirro sestavili pracně jakýsi slovník hudební řeči Bachovy. Pozorovali totiž, že Bach užívá k označení týchž věcí nebo jevů skoro vždy výrazů analogických, ne-li totožných.

Ale snad přikládali tomuto pozorování příliš velkou důležitost: chtěli ukázati, že celá velikost Bachova jest v podrobném označování hudebním, ve vynalézání těchto tak přesně vymezených značek, v obratnosti tohoto doslovného převodu, který nedovolí, aby cokoli uniklo ze smyslu originálu, ba i z toho, co si lze domysleti. V tom jdou příliš daleko. Bach má nevyrovnatelnou kompoziční techniku; jeho výrazové prostředky, jeho způsoby práce jsou nesčetné, a Bach ovládá jejich ohromnou rozmanitost s báječnou snadností. Ale technika není geniálností. Jiní před ním i současně s ním byli znamenitými pracovníky, a teď již neznáme ani jejich jmen, nebo se alespoň na jejich díla zapomnělo.

Co mi záleží na tom, že nějaká skladba je přesným a úplným převodem nějaké myšlenky nebo textu, není-li především ani krásná ani dojemná? Není to pouhá a prostá přesnost tohoto hudebního obrazu, která jej činí krásným, nebo která by na mne působila. A je-li J. S. Bach jedním z hudebních kolosů, budme jisti, že za to děkuje především nikoli své učenosti v popisu, nýbrž svému delikátnímu smyslu pro harmonické formy a intenzitě svého vnitřního života. I ti, kdož nepochopí ničeho z toho, co jeho hudba „značí“, nemají z ní o nic menší rozkoš ani jí nejsou méně dojati, podléhající úplně dojmům svého sluchu a svého srdce.

Spíše by bylo možno říci, že Bach jest v jistém smyslu p r i m i t i v: má naivní inspiraci primitiva, jeho zálibu v ozdobování, v malebném nekonečně malém detailu, jakož i ve složitosti celku. Jsou to ovšem spíše vady, vady, které nás někdy okouzlují, ale které velmi často trhají kontinuitu díla, nebo způsobují, že nám jeho jednotnost uniká.

J. S. Bach jest jakési monstrum: pojí v sobě protilehlé tendence několika staletí, která ukončuje nebo ohlašuje. Tkví ve středověku a v Renesanci svou polyfonií a zálibou v popisu; v italském XVII. století svými dramatickými recitativy a formou svých arií, v XVII. stol. francouzském eleganci a vyhledáváním ozdob, a připravuje již komplikované, snad poněkud těžké, ale tak hluboké a mohutné umění Beethovovo z periody stáří a Richarda Wagnera.

* * *

Život Haendlův tvoří nápadný kontrast se životem J. S. Bacha. Jako Bach byl skromný, bez ctižádosti, spokojený s málem, člověk rodinného krbu beze styků s velkým světem, tak Haendel naopak vyhledává úspěch, slávu, skvělé styky a jmění.

Georg Friedrich Haendel narodil se v Halle v Sasku 23. února 1685, několik neděl před J. S. Bachem. Otec jeho byl lazebníkem. Později dosáhl titulu komořího a chirurga knížete saského a kurfiřta brandeburského. Jiří Bedřich projevil velmi záhy značné schopnosti hudební. Ale jeho otec bojoval jak mohl proti tak zřejmé náklonnosti; určil mladého Haendla ku právnictví, a přinutil jej, aby se dal do právnického studia. Umřel však r. 1697; Jiří Bedřich pokračoval z úcty k přání otcovu ještě nějaký čas v právnických studiích, oddávaje se při tom stále vášnivěji hudbě. R. 1703 odebral se do Hamburku, kde se hudba pěstovala horlivě a kde byla od r. 1678 stálá opera. Slyšel tam díla *K e i s e r o v a* a obdržel rady od Matthesona. *J o h a n n M a t t h e s o n* (1681—1764) byl hudebník velmi vzdělaný; byl tenoristou, skladatelem, kapelníkem a napsal zejména mnoho theoretických spisů z dějin a kritiky hudební, jimiž velmi příznivě působil na svou dobu; zůstanou potomstvu nevyčerpatelným zdrojem poučení. Bohužel přátelství Haendlovo s Matthesonem trvalo jen krátce a skončilo soubojem, v němž by byl Haendel býval málem zabit. Haendel napsal pro hamburskou Operu 4 německé opery s italskými intermezzy; jsou to: *A l m i r a* (1705), jediná, která se nám dochovala; *N e r o* (1705), v níž Mattheson zpíval naposledy na divadle; *D a f n e* (1708) a *F l o r i n d o* (1708). Ale již před provozováním těchto posledních dvou oper opustil Haendel Hamburk, a na pozvání knížete Giovanni Gastona de Medicis odebral se do Italie, kde pobyl tři léta. Provozoval tam dvě opery, *R o d r i g o* ve Florencii a *A g r i p p i n a* v Benátkách, a dvě oratoria, *L a R e s u r r e z i o n e* a *I l t r i o n f o d e l t e m p o e d e l d i s i n g a n n o*, obě v Římě. Seznámil se s Lottim, s oběma *S c a r l a t t i*, s abbém *S t e f f a n i*, s nimž opustil Italii a vrátil se do Hanovru, kde mu abbé předal úřad, který

u kurfiřta zastával. Ale Haendel požádal ihned za dovolenou, a odebral se do Anglie (prosinec 1710).

Od smrti Purcellovy neměli Angličané národní opery, a italská opera vládla všeobecně. *Rinaldo* (1711), improvizovaný Haendlem ve 14 dnech, z velké části sestavený z předešlých oper, měl obrovský úspěch. Prodej partitury vynesl nakladateli 1500 liber a Haendlovi ani haléře. „Můj drahý pane,“

řekl mu Haendel, „příště budete skládat operu vy a já ji budu prodávat!“ Haendel se musil vrátiti do Hanovru, kde trochu příliš zanedbával svůj oficiální úřad; ale vrátil se do Londýna již r. 1712: tentokrát byl méně šťasten. Opery *Il pastor Fido* a *Tesco* jsou přijaty chladně; za *Te Deum*, které složil u příležitosti míru utrechtského (1713), dobylo si znamenité pověsti; od té doby na něho v Anglii pohlíželi jako na druhého



G. F. Haendel.

Purcella, a královna Anna zajistila mu rentu 200 liber šterlinků. Kurfiřt hanoverský byl méně spokojen s jeho službami, a když se stal r. 1714 nástupcem královny Anny na trůně anglickém, byl k němu velmi přísný pro jeho minulé chování. Pěkná hudba, kterou Haendel složil na počest královu, zvaná *Water music*, smířila jej s ním. R. 1716 odebral se Jiří I. do Hanovru, svého bývalého kurfiřtství, a vzal s sebou Haendla. Za tohoto pobytu v Hanovru zhudebnil Haendel *Pašije Brockesovy*. Navrátil se do Londýna, byl po tři léta hostem vévody z Chandosu, a na jeho zámku v Cannons složil dvě *Chandos Te Deum*, kantátu *Acis a Galathea* a první oratorium na anglický text, *Esther*.

Založení Royal Academy of music r. 1719 se subvencí královou, pro kterouž Akademii měl Haendel vybrati nejslavnější evropské umělce, určuje nový směr životu mladého mistra. Věnuje se od té doby divadlu, a provozuje postupně opery: *Radamisto* (1720), *Muzio Scaevola* (1721), *Floridante* (1721), *Ottone* (1723), *Flavio* (1723), *Giulio Cesare* (1724), *Tamerlano* (1724), *Rodelinda* (1724), *Scipione* (1726), *Alessandro* (1726), *Admetto* (1727), *Riccardo I.* (1727), *Siroe* (1728), *Tolomeo* (1728). Všecky tyto opery hrály se s úspěchem nejen v Londýně, nýbrž i na předních jevištích evropských, některé i v Paříži. Haendel, ačkoli měl ochranu krále a dvora, musil bojovati proti sokovi, milovanému publikem a chráněnému vévodou z Marlborough; byl to Giovanni Battista Bononcini (1672—1762 ?), který po velkých úspěších ve Vídni byl angažován r. 1716 v Londýně v novém King's Theatre. Haendel posléze zvítězil nad protivníkem a r. 1728 opustil Bononcini Londýn. Téhož roku však musila býti Academy of music rozpuštěna, tak špatně se jí dařilo.

Utvoří se nová společnost a otevře brány divadla v září 1729. Haendel napíše pro tuto druhou Akademii: *Loterio* (1729), *Partenope* (1730), *Porro e Ezio* (1731), *Sosarme* (1732), *Orlando* (1732). Ale ještě jednou se musila společnost, která stála v čele podniku, rozejíti. Tu se stane Haendel sám impresariem: najme „Covent Garden“ a řídí sám divadlo, pro které napíše: *Terpsichore* (1734), *Ariodant* (1734), *Alcina* (1735), *Atalante* (1736), *Giustino* (1736), *Arminio* (1736), *Berenice* (1737). Přes veškeré své úsilí, přese všecku svou energii a dovednost jest nakonec ruinován. Tentokráte musil bojovati s konkurencí Porporovou, pak Hasseho (1699 až 1783), jednoho z nejpłodnějších skladatelů hamburské

školy, kteříž oba stejně jako on neuvarovali se nezdaru svého podniku. Zatím se Haendel neobíral ničím jiným nežli svým divadlem; dal provozovati při různých slavnostech starší díla: *Acise a Galatheu*, *Esther*, Utrechtské *Te deum*, a nová oratoria *Athalii*, *Deboru*, *Slavnost Alexandrovu*. Přetížen jsa prací dostal záchvat mrtvice, a byl nucen nechatí všeho. Léčení v Cáchách uzdravilo rychle tuto robustní konstrukci. Haendel se vrátil do Londýna, a koncem r. 1737 dal provozovati *Faramondo* a *Serse*. Abychom posoudili výjimečnou činnost tohoto muže, musíme si uvědomiti, že během let, kdy pracoval pro divadlo, složil skoro všecku svoji hudbu instrumentální: dvanáct sonat pro housle a bass, 13 sonat pro 2 housle a bass, šest concerti grossi, dvacet koncertů pro varhany, atd. atd.

■ Rok 1740 jest počátkem nového období v životě Haendlově. Zanechá definitivně opery a věnuje se skoro výhradně skládání oratorií *Saul* (1739), *Israel* (1739), *L'allegro, il pensieroso ed il moderato* (1740), *Mesiáš* (1741), *Samson* (1742), *Semele* (1743), *Herakles* (1744), *Belsazar* (1744), *Occasionnal oratorio* na oslavu vítězství u Cullodenu (1745), *Judas Maccabaeus* (1746), *Josef* (1746), *Josue* (1747), *Alexander Balus* (1747), *Salomon* (1748), *Suzanna* (1748), *Theodora* (1749), *Jefta* (1751), která jsou ze všech jeho děl nejslavnější. Jest nesprávně, zahrnouti je všecka pod všeobecný název oratoria, neboť některá z nich nemají naprosto náboženského charakteru, zvláště jakási „dramatická epopej“, zvaná *Herakles*, kterou Haendel sám označuje jako „musical drama“ a v němž Rom. Rolland neváhá viděti „jeden z vrcholků umění XVIII. století.“ V posledních letech zrak Haendlův očividně slábi; přes to však nepřestává

skládati až do posledního okamžiku a hráti varhanový part při provozování svých děl. Zemřel 14. dubna 1759. Vypravili mu skvělý pohřeb, a tělo uloženo v opatství westminsterském. Angličané jej přijali za svého; pokládali a pokládají jej dodnes za národního genia. Ačkoli byl Haendel Němec a ačkoli naň silně působili Italové, nelze popřít, že se v mnohém směru stal Angličanem. Předně jistě napodobil Purcella; a pak se přizpůsobil svému publiku a snažil se patrně uspokojiti jeho zálibu v průhlednosti, korektnosti, vážnosti a jistě majestátní velkoleposti.

Ale to jest jen zevní ráz jeho díla. V hudbě Haendlově zrači se především jeho duše. Byl to člověk prudký, strašný ve výbuchu hněvu, silně vášnivý, ale člověk nezdolné vůle. A jeho skladby odhalují nám v pravdě veliké výbuchy vášně, které je stále stavěna hráz, vášně, která jest mírněna vůlí, která se dovede opanovati; toto umění je neustále bezvadné, jeho forma přísně korektní, správné rozměry dobře zachovávané a to i v největším rozpětí, když vášně hrozí, že je protrhne. Jest to dílo vítězí silou, zdravím, rovnováhou. Má-li Haendel lesk, půvab, jasnou čistotu Vlachů, nemá jejich roztouženosti, jejich změkčilosti; nelze je měřiti, ba ani přiblížiti k jeho mohutnosti. Jest povahy podstatou panovačné, s jakou se později shledáváme jen u Glucka a Beethovena, kteří ostatně sami uznávali příbuznost svého genia s geniem Haendlovým. Některá místa jeho oper svědčí snad ještě více o bohatství jeho genia než nejslavnější oratoria; jaká veledíla byl by stvořil tento muž asi pro divadlo, kdyby nebyl býval úplně zotročen módou otupujících formulí neapolské školy! *R.*

Haendel a J. S. Bach jsou naprostými současníky a proto se téměř ani necituje jméno jednoho beze jména druhého; býváme v pokušení vyhledávati všemožné analogie mezi oběma mistry a zaměňujeme často důvody, pro které se oběma obdivujeme. Ve skur-

lečnosti jest umění J. S. Bacha a umění Haendlovo rázu zcela odlišného.

Goethe, který slyšel Mendelssohna hráti jakousi Bachovu předehru, řekl: „Zdá se mi, že vidím průvod vznešených osobností, oděných ve slavnostní obleky, jak sestupují s nádherného schodiště.“ To slovo se často cituje. Nic však nemůže dáti křivější představy o tom, čím chtěl býti a čím vskutku byl lipský kantor. Hudba Bachova není nádherná, theatrální, není to hudba dvorská, parádní; snažil-li se Bach snad někdy vyhledávati efekty tohoto druhu, ocital se v rozpacích, a je zřejmo, že si činil násilí: jeho hudba jest podstatou svou niterná; nemyslí na široký dav, pro který skládá; zavírá se v sebe a dává nám potom své rozjímání nebo vyjevuje sladké důvěrnosti něžného srdce; v nejmohutnějších a nejvýmluvnějších momentech svých Pašiji zůstává intimním. Dodejme ještě, že jeho velmi jemné umění hovoří spíše k odborníkům.

Haendel píše pro lid, pro dvůr, pro divadlo; jeho hudba má přirozenou skvělost; má dar jasného zvuku a silných rytmů, které na lid působí fysickým dojmem, rytmů uchvacujících a unášejících. Široká a jednoduchá kresba činí jeho díla průhlednými; jest populární.

Bachovo umění jest věčný silácký kousek: chce říci všecko najednou a jedním slovem; bohatství jeho myšlenek převyšuje stále jeho výkonné prostředky, tím více, s čím větší rozkoší uzavírá se do nejtěsnějších a nejprísnějších forem. Ať jakkoli veliké jest toto umění, náleží minulosti.

Haendel obětuje všecko, co by škodilo jasnosti nebo harmonii celku: vybírá si v tom, co má říci, jest střízlivý, stručný; užívá-li složitostí polyfonních, nezaplete se do nich, snaží se učiniti je ohebnějšími, a často je odmítne, aby se vrátil pod širé nebe monodie s průvodem; ohlašuje již jiný věk; jest již skoro klassikem.

Kapitola třetí.

Haydn a Mozart.

Jako začíná ve Francii Gluckem, který následoval po Lullim a Rameauovi, zcela jiný věk, tak začíná také v Německu Haydnem a Mozartem, kteří přicházejí po Bachovi a Haendlovi. V několika letech se všecko promění; není to již totéž umění; jsouc průhlednější, jasnější, jednodušší a dokonalejší, zasluhuje opravdu názvu *umění klassického*.

Klassická hudba není přesně řečeno německá, nýbrž rakouská, vídeňská. Poloha rakouského hlavního města mezi Německem a Itálií, jichž vlivům stejně podlehalo, předurčovala je k této veliké roli v hudebním životě na konci století XVIII. A vskutku ze splynutí dvojího umění: vážnějšího, hlubšího, ale poněkud ztrnulého, poněkud pedantského umění severoněmeckého a lehkomyšlnějšího, povrchnějšího, ale švižnějšího a spontánnějšího umění italského měly vzejít nové formy a myšlenky. Sonáty a symfonie Haydnovy nebo Mozartovy budou posledním, zde ovšem velmi šťastným výsledkem zavládnutí ducha italské opery po všech oblastech hudebních; přísný instrumentální sloh jest tím náhle omlazen, uvolnilo se mu.

Haydn a Mozart jsou současníci. Narodil-li se Haydn před Mozartem, umřel daleko po něm. Tito dva velcí skladatelé se znali a milovali se. Haydn řekl otci Mozartovu: „Prohlašuji vám před Bohem, přísahám vám na svou čest, váš syn je v mých očích největším skladatelem, jaký kdy žil.“ Mozart pravil v dedikaci kvartetů Haydnovi: „Jest to dluh, který jsem splatil, neboť jedině on mi zjevil umění, jak bych je napsal.“ Nevážil si jen svého mistra, měl hlubokou náklonnost k tomu, jež nazýval svým drahým „papa“. Plakal, vida jej ve věku tak pokročilém odjížděti do Anglie, bál se, že se s ním víc neshledá; bylo to vskutku

definitivní rozloučení, ale nikdo z nich tenkrát netušil, že to bude Haydn, který při svém návratu do Vídně již nenalezne svého mladého přítele.

* * *

František Josef Haydn narodil se v noci z 31. března na 1. duben 1732 v Rohrau, malé dolnorakouské vesničce blízko uherských hranic. Jeho otec, který byl kolářem a kostelníkem, měl tenor a rád zpíval, doprovázel se na harfu. Matka, jež bývala kuchařkou, přidala se se svým zpěvem k improvizovanému koncertu svého muže. Malý František Josef měl za prvního učitele Jana Matyáše Frankha, učitele a kapelníka na katolické škole v Rohrau; ten ho naučil zpívat a trochu hrát na housle a na klavír. V 8 letech vstoupil do chrámového sboru u sv. Štěpána ve Vídni, a tam si vlastně odbyl celé svoje hudební vzdělání, hlavně praxi v umění, jehož základům jej nikdo methodicky neučil. R. 1749, když mu bylo sedmnáct let, musil přirozeně své místo vokalisty opustiti.

A tak se octne bez prostředků na vídeňském dláždění. Vede nějaký čas veselý život potulného hudebníka, hraje na ulicích, dvorech a v hostincích. V prázdných chvílích komponoval nebo studoval učená díla mistrů, Fuxovo dílo *Gradus ad Parnassum* (1725), a díla *Matthesonova*; nebo četl nové sonaty Karla Filipa Emanuela Bacha. Náhoda, že bydlil v témž domě se slavným librettistou Metastasiem, uvedla jej ve styk s ním, a jeho prostřednictvím se skladatelem *Porporou* (1685—1767), je muž po nějaký čas dělal sluhu, aby od něho získal nějaké pokyny. Konečně našel mladý Haydn šlechtice Karla Josefa von Fürstenberg, kterému se zalíbil, a který jej angažoval jako houslistu a skladatele, a vzal jej s sebou do svého sídla ve Weinzierlu. Odtud přešel r. 1759 do služby *Maxmiliána von Morzin*,

*Constantino
e Fortis
v. p. ant.*

cisařovna komořího, který bydlil v létě na svém panství v Lukavci v Čechách. Haydn měl dirigovati malý orchestr 12—15 mužů, pro nějž psal divertissements a symfonie. Po dvou letech vstoupil Haydn do služeb knížete Antonína Esterházyho, jemuž měl zůstatí věren po celý další život. V téže době oženil se s druhou dcerou vlásenkáře Joh. Petra Kellera; miloval nejstarší a požádal otce o její ruku; když mu tento oznámil, že již je zasnoubena, spokojil se dobrý Haydn s mladší dcerou, kterou neměl rád, jen aby se zavděčil poctivému vlásenkáři, který mu často v bídě vypomohl. Anna Marie Kellerová, o tři léta starší než on, svěhlavá a pyšná, zlobila jej po celý život, ale nepodařilo se jí vzít mu veselost a spokojenost.

Od té doby plyne život Haydnův u Esterházyů klidně a jednotvárně. Spotřebovali tam strašnou spoušť hudby, a nevyrovnatelná plodnost nového kapelníka sotva na to vystačila. Každého rána skládal; odpoledne zkoušel s hudebníky, večer dirigoval podle rozkazů knížecích buď jeden nebo několik koncertů před diner, při něm, nebo až po něm. Měl k dispozici: patery housle, jedno violoncello, jeden kontrabass, flétnu, dva hoboje, dva bassony, dva corni, jednoho varhaníka, dva soprány, jeden kontraalt, dva tenory a jeden bass. Když r. 1762 kníže Pavel Antonín umřel, zdědil bratr jeho Mikuláš titul a majorát. Kníže Mikuláš, který se zabýval o hudbu nejen jako amateur, nýbrž i jako výkonný umělec (hrál na baryton, čili *viola da bordone*, *viola da stard*, druh to violy di gamba, která byla jako viola d'amour opatřena souzvuknými strunami), požadoval od Haydna mnohem větší práci: za to dostával Haydn také daleko větší plat.

Ke konci svého života prohlásil Haydn, že jest velice spokojen s dlouholetým životem, ve službách Esterházyů ztráveným. „Můj kníže byl vždycky spokojen s mými pracemi; nejen že mi neustálá chvála

dodávala odvahy, ale stoje v čele orchestru úplně podřízeného mým rozkazům, mohl jsem nabýti nových zkušeností, vyzkoušet nové efekty; jsa odtržen od ostatního světa, nemusil jsem se ničím trápit a byl jsem nevyhnutelně originální.“ Při své šťastné povaze

byl by Haydn býval spokojen s každým postavením. Jeho situace byla by připadala velmi špatnou jiným lidem, na př.

Beethovenovi. Neměl vskutku žádné neodvislosti; vůle knížete byla svrchovanou vládkyní, bylo nutno skládati, kolik chtěl pán, a slohem, který se líbil pánovi; jinak byl

Haydn volán k pořádku, a to někdy i dosti surově. Při pro-

dukech nosil celý orchestr i s kapelníkem livrej, a hudebníci byli ubytováni společně se služebnictvem. Haydn, jsa dalek toho, aby se bouřil proti tomuto otrockému postavení, byl hrd na to, že „náleží“ knížeti tak slavnému svým vkusem a štědrosti. Nedivme se: bylo to postavení téměř všech skladatelů až do konce XVIII. stol. Gluck a Beethoven první se třásli jho.



Fr. Josef Haydn.

V zámku eisenstadtském u Esterházyů byl Haydn velmi izolován. Než jeho pověst se šířila přece dosti rychle. Od r. 1764 byl vydáván v Paříži, r. 1765 v Amsterdamě, r. 1769 ve Vídni. Zejména od r. 1780 poptávají se po jeho skladbách ředitelé koncertů a nakladatelé: r. 1784 skládá Haydn šest velkých symfonií pro *Concert de la Loge Olympique* v Paříži.

Úmrtí knížete Mikuláše r. 1790 umožňuje Haydnovi, aby se více staral o svou slávu a jmění. Kníže Pavel Antonín, dědic majorátu, nebyl hudebník; propustil Haydna, zvýšiv mu o 400 zlatých dosavadní pensi (1000 zl.), kterou dostával od knížete Mikuláše. Haydn náležel podle jména i nadále knížecímu domu jako kapelník, ale neměl již žádných skutečných povinností a mohl užívat volnosti, jak se mu zlíbilo. Londýnský impresario angažoval Haydna za skvělých podmínek, aby v Anglii dirigoval svá díla. Anglie byla tenkrát „ostrovem plným zpěvů“, kam z nedostatku národních hudebníků byli povoláváni a kde byli slaveni všichni velcí umělci cizí. Haydnovi se tam dostalo přijetí, jakého zasluhoval. Vrátil se odtamtud v červnu 1792, vyčerpán námahou, které bylo třeba, měl-li vyhověti všem požadavkům publika a zvláště impresaria: ten požadoval stále nové skladby.

Haydn byl velmi šťasten, že je zase doma, že má opět svůj klid a své přátele, a koupil si domek se zahrádkou na kterémsi vídeňském předměstí; odpočíval tu půldruhého roku. Počátkem roku 1794 odejel znovu do Londýna; anglické publikum a dvůr přijali jej definitivně za vlastního a přemlouvali jej, aby se navždy usadil v Anglii. Nepřijal této nabídky a vrátil se v létě 1795 do Vídne. Pokračoval ve skládání a provozování svých děl; v té době složil především *Stvoření* (1796) a *Počasí* (1802). Žil u všeobecné vážnosti; leč znenáhla mu ubývalo sil, musil nechatí vší práce. Zemřel 31. května 1809, tři neděle po příchodu Fran-

couzů do Vídne a pod zdrcujícím dojmem, kterým to naň působilo.

H Haydn byl poctivec, důvěřivý až k lehkověrnosti, klidné a pravidelné zbožnosti, který žil životem bez bouří; měl srdce, ale neznal vášní; našel bez hledání, velmi prostě a radostně rozluštění problému štěstí, který je tolika jiným lidem nerozluštitelnou hádankou. Jiřímu III., králi anglickému, který mu kdysi řekl: „Doktore Haydne, vy jste mnoho skládal,“ odpověděl skromně: „Ano, sire, snad trochu více, než bylo rozumné.“ První dojem, který máme z tak ohromného díla, jest opravdu ten, že mnoho v něm bylo složeno na kvap, což nutně brzy upadlo v zapomenutí. Tak na příklad najdeme v seznamu jeho děl celou řadu oper a mší, z nichž snad ani jediná stránka nestojí za zachování.

Žádný skladatel neměl snad méně nadání pro divadlo než Haydn; zdá se, že neměl vůbec dramatického smyslu; básně, které zhudebnil, nevzbuzují v něm žádného hnutí srdce, a proto se zcela moudře pokouší o napodobení *Scarlattiho* nebo *Porpory*, a zvláště si vzpomíná na své vlastní sonáty a symfonie. Nebyl ostatně příliš domýšlivý na své zásluhy v tomto směru; jakémusi známému, který jej v dopise žádal o nějakou operu pro Prahu, kde se právě dával *Don Juan*, odpověděl: „Měl bych nebezpečné postavení, neboť je těžko, aby se kdokoli postavil po bok velikému Mozartovi.“

H Haydn byl člověk věřící a zbožný: jeho církevní hudba jest však co nejprázdnější a nejnešťastnější světská. Vinnu nese především móda, která tenkrát vyžadovala, aby hudba při mši nebyla ničím než koncertem s operními ariemi, passážemi, portandy, ozdobami a kadencemi. Ale není tu i Haydn trochu vinen? Haydn byl ovšem upřímný katolík; ale jeho zbožnost tvořily spíše ustálené zvyky; nebylo v ní rozjímání a citů,

leda snad radost, jakou měl ze své představy vesmíru harmonicky uspořádaného, který řídí Bůh neskonale dobrý, jenž všechno vede k dobrému: jeho náboženství bylo jen formou jeho přirozeného optimismu a důsledkem fyzického zdraví. Vyjadřovalo se jen v inelkých chvalozpěvech, které nevyvolávaly ničeho z tajemství života a smrti.

Jedno dílo zaslouhuje však přece, aby zde bylo jmenováno: jest to *Sedm slov Kristových*. Těchto „sedm sonát s předehrou a na konci se zemětřesením (u n t e r r e m o t o)“ bylo složeno r. 1785 p o u z e p r o o r k e s t r; každý oddíl byl později uveden krátkým bassovým recitativem, přednášejícím „slova“ Kristova. Pak je Haydn upravil pro sbor s průvodem orchestru a konečně i pro kvartet. Jedině původní forma má důležitost. Tentokrát jest Haydnovi volno v symfonickém rámci; péče psáti pro zpěv nemítí jej, aby každou chvíli upadal v neobratné napodobení Italů; skládá řadu adagií výrazu poněkud všeobecného, citu, který není příliš pronikavý, ale dokonalé formy, solidního provedení a vznešeného rázu.

Haydn psal šťastně pro zpěvní hlasy jen svá dvě oratoria, *Stvoření světa* a *Počasi*. Báseň *Stvoření světa* podle *Miltonova Ztraceného ráje* byla určena původně pro Haendla; Gerhard van Swieten ji přeložil do němčiny a nabídl Haydnovi. Haydn, který měl vždycky zálibu v hudebním líčení, chopil se horlivě této příležitosti, ukázat všechny jevy přírodní, všechno tvorstvo v řadě malých obřazů. Dílo je duchaplné a naivní, svěží a silné. Není tu zase vnitřního dojmu. Světlo, větry, moře, řeky, živočichové jsou předvedeni každý o sobě způsobem dosti malebným; konečně má přijít člověk, Adam a Eva; ubohý Haydn, který má opustit líčení hmotné přírody, aby nám dal vycítiti vznešenost přírody mravní, je v rozpacích, zapomíná, co chtěl říci a upadá do všednosti.

Počasí mají zcela tutéž povahu jako Stvoření: je to zase hymnus na přírodu a Stvořitele, rozdělený v krátké obrazy. Haydn miloval pole, lesy, zvířata a život venkovský; měl je rád láskou velmi prostou, láskou dítěte, a to činí obě tato díla tak rozkošnými.

Ale zde není velikost Haydnova. Zaujímá-li tak důležité místo v dějinách hudby, jest to proto, že hrál tak význačnou roli ve vytvoření *klassické sonáty* a *symfonie*.

Rozumějme dobře: není, jak se mysliło, jejich tvůrcem. Již daleko před ním, za života J. S. Bacha a Haendla, připravili jiní půdu, razili cesty a dobyli u svých vrstevníků okamžitého úspěchu. Haydn přenesl na potomstvo vynálezy svých předchůdců; svými mistrovskými díly položil základ k trvalé tradici. Uspořádal vymoženosti oněch mnoha mužů, kteří pátrali po novém, kteří ve své době byli slavní, a na něž se již zapomnělo; nutno zde uvést aspoň jejich jména.

Jsou to *Carl Philipp Emanuel Bach* (1714—1788), druhý syn J. S. Bacha, který psal klavírní sonáty o třech částech ve stylu galantním; Haydn sám se jím dle svého doznání inspiroval; *Giovanni Battista Sammartini*, který skládal asi v letech 1730—70 v Miláně všeho druhu symfonie a smyčcové kvartety; *Franz Xaver Richter* (1709—?) z Moravy, od něhož byly r. 1744 v Paříži vydány symfonie; usadil se r. 1748 v Mannheimu a 1769 ve Štrassburku; *Johann Stamitz* (1717 až 1757 nebo 58), narozený v Čechách, usadil se r. 1745 v Mannheimu a vydal v Paříži r. 1755 *Six sonates à trois parties concertantes qui sont faites pour executer ou à trois ou avec toute l'orchestre* (sic!); pak celá *Mannheimská škola*: Toeschi, Filtz, Holzbauer, Cannabich atd. V jiných německých městech Graupner (1687—1760), Joh. Fr. Fasch (1688—1759), Chr. Forster (1693—1745), tři bratři Graunové:

Joh. Gottlieb (1699—1771), Aug. Friedrich (1698—1765), Karl Heinrich (1701—1759), Leopold Mozart (1719—1787, otec W. A. Mozarta); v samé Vidni J. C. Reuter, G. M. Monn (1717 až 1750), Matthäus Schlöger (1722—1766), G. C. Wagenseil (1715—1777), J. Starzer (1727 až 1787). Kolem r. 1745 byla symfonie po Německu tak rozšířena, že se o ní Scheibve ve svém *Kritischer Musicus* zmínil jako o skladbě o třech dílech, z nichž první se dělí na dvě části, a druhá část reprodukuje část první s různými změnami a mísí do ní „neočekávané vynálezy“.

Povaha klassické sonáty a symfonie vyhraňovala se teprve znenáhla; sám Haydn stanovil teprve postupně formu, na níž se měl ustáliti, a kterou měl odkázati svým nástupcům; vliv Mozartův kolem r. 1780 nezůstal na něho bez účinku (vliv byl ostatně vzájemný, a oba velcí skladatelé při něm získali). S počátku má první věta sonáty nebo symfonie jen jedno thema, pak se ujme zvyk stavěti proti sobě toto thema dvakrát v různých tóninách; a tím se přijde, zprvu nesměle, pak stále uvědoměleji k expozici druhého thema tu po prvním; a konečně na počátku druhé repetice nechává se stále více místa pro vedení, ve kterém jsou obě themata materiálem práce polyfonní.

Když jest plán klassické sonáty definitivně ustálen, lze shrnouti její podstatné rysy takto:

1. Klassická sonáta jest sestrojena podle symetrie trojné (ternérní), a ne již podle dvojné (binérní) jako v předešlém století. Skládá se podstatně ze tří pohybů (vět), které jdou po sobě v pořádku: rychle, volně, rychle.

První pohyb (první věta), počáteční a *llegro*, jest sám rozdělen ve tři části: A) *Expositione* dvou thema t, z nichž druhé se pravidelně uvádí v dominantě, nebo v tónině paralelní k základní tónině, takže

první část končí v této nové tónině. — *B)* *Provedení* čili vyhledávání všemožných polyfonních kombinací obou themat (to jest „učená“ část sonáty). — *C)* *Reexposice* obou themat, kde se tentokrát druhé thema objevuje v téže tónině jako první, poněvadž jest nutno ukončiti v tónině základní.

Druhý pohyb (druhá věta), *andante*, *adagio*, *larghetto*, jest psán ve formě písňové (lied) nebo ve formě *variací*. Je-li to píseň, skládá se také ze tří částí: je to melodická věta, mezi jejímž dvojím opakováním se objevuje nějaké *intermezzo*, pravidelně v jiné tónině nebo jiného charakteru. Variace netreba definovati.

Třetí pohyb (třetí věta), *allegro*, *presto* nebo *finale* jest utvořen buď jako první, o dvou *thematech* a o třech částech; nebo je to *rondo*, to jest *refrain*, jehož jednotlivá opakování oddělena jsou vedlejšími větami.

Dodejme ještě, že se mezi druhý a třetí pohyb často vkládá *menuet*, později *scherzo*.

2. Vlivem operního slohu stává se klassická sonáta výhradně monodickou; skoro všude můžeme rozeznati melodii, hlas zpěvný a průvod; jen místy, na př. v provedení prvního oddílu objevuje se polyfonie, v níž všechny hlasy nabývají stejné důležitosti a jsou si rovny. Mísí se tu sonáta komorní a duchovní; skladatel má tím větší volnost a dojem na posluchače jest tím rozmanitější. Vedle melodie a polyfonie vyhledávají se brzy efekty čistě *harmonické*, efekty *tenut* nebo efekty čistě *rytmické*, efekty *zvukové* a efekty *pomlk*: není to již stará sonáta, sonáta Bachova, která šla stále rovně vpřed, nezastavila se, když již byla v chodu, a unášela s sebou ve stejném pohybu všechny nástroje zároveň až do posledního taktu. Vzduch, jas a světlo vniká do hloubky hustého lesa.

sonátě uměním daleko subtilnějším než dříve. Až do-
soud zpracovávat nějaké téma znamenalo předvést je
v téže podobě, nebo aspoň celé (neboť někdy bylo
zkráceno, nebo různým způsobem obráceno), a kom-
binovat je kontrastně nebo je transponovat. V klas-
sické sonátě však bude téma v různých způsobech až
okamžitě poznáno přetvořeno: jeho rytmus bude úplně
změněn, bude rozděleno na úsečky, které budou jiným
poradím znova seskupeny, nebo jich bude využito
složitě jednotlivě, a in aly s a tématu bude výcho-
dištěm všech nových syntéz. Někdy se uvádějí i cizí
myšlenky pro pouhou byt sebe lehčí analogii, která je
odpovídá k hlavním myšlenkám. Tím způsobem bude
téma trojká, jeho pořadí a daleko méně patrná, než
dříve, a někdy bývá dokonce nahrazena jednotnou
melodiou. Zato předchozí melodie bude stále velmi
význačná. Bude možno definovat sonátu jako pro-
stýhání. Všeobecně bude se dít pohyb od toniky
k dominantě nebo k paralelní tonice, aby se vrátil
k tonice; avšak bude se dít stále více v oklikách, které
si skladatel dovoli kolem této jednotné řady: bude se
někdy vzdalovat, aby nám učinil návrat k ní za-
důležitější a aby stupňoval naše překvapení.
S t a r á s o n á t a byla psána pro sólo, duo nebo
trio, v 17. a 18. století, doprovázených orchestrem nebo bez
převodu; někdy nebýl orchestr nicím jiným než podří-
zeným doprovázcem. Novotou bylo psát sóla a ty
pro orchestry symfonie, bylo také novotou
psát sonáty pro dvojce housle, viola a violoncello, či
kvaartet.
Půlě italských sonát a inu e h, v symfonie
zprvu orchestralní tra. Ale později se došlo k užívání
většího počtu nezávislých hlasů. Také cislování
bass znenáhla zmizel a došlo k novému způsobu
který řídí orchestr. Nastrojů dříve bylo méně.

váno bylo vedle smyčcových, a to nejen k jejich zesílení nebo pro nějaké výjimečné sólo. Hudba byla tím hlouběji promyšlena, poněvadž se abstrahovalo od její realisace na nástrojích; efekty zvukové se studovaly a vyhledávaly k vůli sobě samým.

V symfonii a v kvartetu není virtuosů, k nimž by se obracel hlavní zřetel; jejich úkol jest alespoň stále menší; orchestr a kvartet jsou jen jako velké, mnohohlasé nástroje, jichž efektů skladatel využívá v zájmu ryze hudebním. Zejména ze smyčcového kvartetu vyvíjí se časem nejprísnější forma hudby instrumentální; svou polyfonní fakturu přejímá tento kvartet od vokálního kvartetu XVI. století, stejně jako přejímá ve zvětšené míře i jeho roli.

V symfonii a v kvartetu podal Haydn nejskvělejší důkazy svého genia. Jeho sonáty pro klavír, klavír a housle a jeho tria nejsou díla zvláště zajímavá: jejich faktura je nedbalá, provedení velmi chudé, jsou to hříčky bez důležitosti. První skladby pro orchestr a pro smyčcový kvartet jsou také velmi slabé; jsou to improvisace skoro dětinského rázu. Ale jeho symfonie a kvartety z doby zralosti svědčí o jeho obdivuhodné schopnosti v thematické práci, o velmi jemném smyslu pro rozměry a symetrii; žádný velký skladatel neměl snad čistší architektury; a také jeho melodie jsou „sestrojeny“ s důmyslnou péčí; jsou to půvabné, pěkně stavěné věty, které stály skladatele mnoho námahy, soudíme-li podle rukopisu rakouské hymny; pracoval svoje themata jako provedení, a i nej-přirozenější, nejplynnější z nich byla asi stavěna methodicky kousek po kousku; je ovšem pravda, že Haydn pracoval velice snadno, a všechny plány a výpočty, kterých se u něho domýšlíme v rozvržení materiálu, byly asi zcela spontánní a téměř podvědomé: v tom byl geniální.

Bohužel nestaví Haydn toto umění stavby do služeb něžného srdce nebo tragické duše. Jeho hudba

jest jen pro sluch, kterému lahodí, pro ducha, kterého uspokojí; nemá nám říci něco, co by nás dojalo. Jest to čistá hudba, při níž celý zájem spočívá na zvukovém provedení a ne na myšlenkách a citech, jež by mohla vzbuditi. Přece však nalézá Haydn občas příležitost, aby dal své hudbě nějaký význam; ale pak jsou to vždycky jen vnější předměty, které hudbou vyjadřuje a ne duševní stavy; rád líčí hudbou krájinu; napodobí ve svých symfoniích nebo kvartetech zpěv slavíka nebo kukačky, maluje rozbřesnutí zory; ale to se děje jen v rychlosti při uvedení nějakého tematu, jehož úměrné zpracování rychle dává zapomenouti na jeho popisnou hodnotu.

V tomto „dobráckém“ umění „papa“ Haydna jest cosi podstatou měšťáckého a skoro prosaického. Aplikovali na něho velmi šťastně slova Heineova, týkající se Monsignyho: „Nacházíme tam nejprůzračnější roztomilost, naivní sladkost, svěžest podobnou vůni lesů, opravdovou přirozenost . . . ba i poesii; ano, ta je tam jistě; ale je to poesie bez záchvěvu nekonečna, bez tajemného kouzla, bez hořkosti, bez ironie, bez „chorobnosti“, řekl bych skoro poesie těšící se dobrému zdraví.“

* * *

¶ Haydn jest především symfonik. Universální genius Mozartův je váben více operou: „Mé nejživější, nejhoroucnější přání jest skládati pro divadlo: ta myšlenka mne trápí neustále. Jakmile vkročím nohou do divadelního sálu, jakmile slyším mluvit o opeře, nemohu se udržeti.“ *Wolfgang Amadeus Mozart* (vlastně Johannes Chrysostomus Wolfgang Theofilus Mozart) se narodil 27. ledna 1756 v Salcburku. Jeho otec Leopold Mozart, nejprve dvorní skladatel, pak podkapelník knížete-biskupa v Salcburku, byl znamenitý hudebník. První čtyři děti mu umřely; r. 1751 se narodila Maria Anna (familiárně Nannerl), z níž byla

brzy znamenitá pianistka; s bratrem Wolfgangem spojovala ji po celý život hluboká oddanost; zemřela r. 1829. Po Marii Anně měl Leopold Mozart ještě dvě děti, které nezůstaly na živu; konečně 27. ledna 1756 Wolfganga Amadea.

Je známo, že byl Mozart zázračným dítětem. Jako tříletý hoch vyfukával si na klavíru tercie; když mu byly 4 roky, pokoušel se složití koncert, aniž znal jediné noty. Otec i matka věnovali se úplně hudební výchově obou dětí. Leopold Mozart se vzdal komponování, jakmile jeho syn počal komponovati. Roku 1762 (Nannerl bylo tehdy jedenáct let a Wolfgangovi šest) podnikl otec s oběma dětmi uměleckou cestu přes Mnichov a Vídeň. Příštího roku se dostali až do Paříže. Malý Wolfgang okouzloval posluchače svou dovedností na clavecinu a na varhanách. V Paříži vyšly jeho první skladby: čtyři sonáty pro housle, z nichž dvě věnovány princezně Victorii Francouzské. Pak se odebrali do Anglie; Jan Kristián Bach (nejmladší syn Jana Šebestiána) obdivuje se neúnavně virtuositě hochu, který hraje koncerty, čte z listu, transponuje, improvizuje a skládá malé symfonie. Wolfgang má příležitost slyšeti v Londýně hudbu Haendlova a různé opery. Konečně se vracejí domů přes Hollandsko, Paříž, Švýcarsko. V Haagu se Wolfgang i jeho sestra těžce, ba smrtelně roznemohou. V listopadu 1766 vrací se však přece otec s oběma dětmi do Salcburku. Mozart, kterému bylo tenkrát deset let, píše první oratorium. Pak následuje cesta do Vídně, kde jsou obě děti stíženy neštovicemi. Wolfgang složí na žádost císařovu první operu: *la Finta semplice*, která se však dávala teprve r. 1769 v Salcburku. Ale 1768 provozovali v soukromé společnosti jeho malou komickou operu (*Singspiel*) *Bastien et Bastienne*; 7. prosince 1768 dirigoval dvanáctiletý Mozart sám slavnostní provedení své *Slavnostní mše*. Brzy

na to byl jmenován koncertním mistrem arcibiskupa salcburského.

Následují triumfy v Itálii: mladý maestro budí všude nadšení. V Římě jej jmenuje papež rytířem Zlaté ostruhy. Sem se také vkládá anekdota o Allegriho Miserere, které se zpívalo každoročně o svatém týdně v Sixtinské kapli, a jehož opisování bylo zaká-



W. A. Mozart.

záno. Mozart prý je napsal z paměti po jediném poslechnutí. V Neapoli se domnívá obecnostvo, že Mozart vděčí za své umění síle kouzelného prstenu, který nosí na prstu; přinutí jej, aby prsten sňal, a poněvadž umění malého virtuosa není o nic méně skvělé, dělají mu ohromné ovace. V Miláně provozuje Mozart (tehdy čtrnáctiletý) operu *Mithridates*, král Pontský (o Vánocích 1770), která se dává dvacetkrát za sebou s největším ú-

spěchem. Po svém návratu do Salcburku píše oratorium: *Osvobození Betulie*. Vráť se do Milána ku provozování svého *Ascanio in Alba*. Na oslavu jmenování nového arcibiskupa salcburského skládá *Sen Scipionův* (1772), a koncem téhož roku se dává v Miláně jeho *Lucio Silla*. R. 1773 opustí Mozart definitivně Itálii: v 18 letech již složil přes dvě stě děl. Žádné z nich nebylo dosud ničím více než pouhým slibem.

R. 1775 složil Mozart pro Mnichov *Nepravá zahrádka* a brzy potom pro Salcburk *Král pastýřem*. Otec s ním chce podniknouti novou uměleckou cestu. Ale salcburský arcibiskup odepře otcí i synovi dovolenou, o kterou žádají. Mozart musí žádati za propuštěnou a odcestovati s matkou.

Jede, do Mnichova v Augsburgu má nejnoučejší milostný poměr se svou sestřenicí Zkouší nová pianá výrobce Steinma, který se obdivuje jeho talentu. Co ho zvláště překvapuje, píše Mozart, jest neoblovní přisposobení jeho takty. Nedovede si vysvětliti moje pojmání, t. e. m. p. a. n. h. a. t. a. kde yplnost prave ruky neruší nikak rytmickou přesnost ruky leve. V Mnichově se zamiluje do patnáctileté zpěvačky Aloysie Weberové, kterou si chce vzít. Otec se tomu vzpírá v listě plném rozumných důvodů a přikypujícím otcovskou láskou: Běda, synu! kde jsou ty krásné doby, kdy si lidé, mi, nevěsti, nechtěli spát, sedávali na kolenně, aby si mi zpíval svou písničku? Dábal s mne pak na špičku nosu, a říkal s, že budu starý, že mne budeš mít u sebe, pečlivě zalíbeného ve škatulce, překlapeš, sklenuš, bání, abych se nezaprásil. Záleží na tobě, aby ses rozhodl, chceš-li jít systémem jako ledajáký hudebník, nebo chceš-li dosíci hranic svého umění a státi se jedním z oněch slavných mužů, lichž díla slouduje potomstvo a o nichž píše historie. Ukvapený snatek by tě nychl do bídý. Mozart se podrobí cestuie dale. Přeide do Paříže, kde dává provozovati s úspěchem ballet les Petits riens (Malickosti) a Paříž s kousy synu Loui (1788) složenou pro Duqhoyni komerit. Studuje francouzskou hudbu, zvláště Glucka a Grétryho, u něhož se mu líbí „pravdivá, díkce a dramatický výraz. Nastane krutá zkouška pro mladého Mozarta, inoucho tolik k rodině, a tolik podléhajícího dommu: jeho matka zemře v Paříži, 3. července 1778. Mozart se vrací rychle do Salzburgu. Po cestě se setká s Aloysii Weberovou, která jej prýje mrazivě. Opět své místo koncertního mistra, arcibiskupa salcburského, a brzy nato jest jmenován dyonim varhaníkem.

R. 1781 objedna u něho bavorský princ operu: složí I d o m e n e o, který značí prechod od mladických

pokusů k příštím mistrovským dílům. Brzy na to je nucen rozejíti se úplně s arcibiskupem salcburským; i usadí se ve Vídni. Teprve r. 1789 dosáhl tam pevného postavení jako císařský komorní skladatel. Pro okamžik měl aspoň příležitost provozovati svá veliká díla. Císař Josef II., který byl pokládán za dobrého hudebníka (hrál na clavecin a violoncello, a zpíval baryton), objednal u něho „Singspiel“, to jest německou komickou operu. Mozart napsal die *Entführung aus dem Serail* (Únos ze Serailu) r. 1781, kterou císař odbyl tímto sumárním úsudkem: „Příliš mnoho krásného pro naše uši a příliš mnoho not.“ Od té doby se již nezajímal o mladého skladatele, příliš „učeného“ pro jeho vkus.

Téhož roku se Mozart oženil s Konstancí Weberovou, sestrou Aloysie, výbornou zpěvačkou a hudebnicí, ale velmi špatnou hospodyní: od toho okamžiku neustal Mozartův zápas s bídou ani na chvíli, a do smrti se mu nepodařilo vyváznouti ze stísněných poměrů. Současníci, kteří se mu tolik obdivovali, dokud byl zázračným dítětem, neuznávali již jeho genia, jakmile uzrál: dávali přednost mnoha jiným umělcům bez nadání, pročež se dobrý Haydn velmi horšil: „Jsem tím velmi rozhořčen,“ psal r. 1787, „že tento jedinečný Mozart není upoután k nějakému císařskému nebo královskému dvoru! Odpusťte mi, že se tak zlobím; je to proto, že mám toho člověka příliš rád!“ Jedinou útěchou Mozartovou byla jeho hluboká láska ke Konstanci, kterou miloval do konce svého života tak jako prvního dne. Dával hodiny na klavír a v komposici, aby vydělal nějaké peníze. Skládal věci z oboru hudby komorní. Účastnil se hudebních schůzek, kde Ditters von Dittersdorf hrál první housle, Haydn druhé, on sám violu a Wanhal violoncello. Konečně r. 1785 mohl pracovati zase pro divadlo: složil v šesti nedělích operu *Le nozze di Figaro* (Figarova svatba), jejíž úspěch

ve Vídni byl sice intrikou udušen, ale která byla v Praze bouřlivě přijata. V Praze od něho objednali novou operu: byl to *Don Juan* (1787), který měl veliký úspěch u pražského publika; ve Vídni byl přijat chladně. K hořkosti z tohoto nového neúspěchu ve Vídni přidružil se těžký zármutek: Mozartovi zemřel otec.

R. 1789 byl mu udělen úřad skladatele císařské komory, uprázdněný Gluckovou smrtí, ale příjmy jeho redukovány císařem Josefem II. ze 2000 na 800 zlatých. „Je to příliš mnoho za to, co vykonávám a příliš málo za to, co bych vykonati mohl,“ řekl Mozart. Podnikne tournée po Německu, skvělé, ale bez praktického výsledku. Friedrich Wilhelm II. jej chce získati za plat 3000 tollerů: bylo to po prvé, kdy se naň štěstí usmálo; zamítl však z lásky k rakouské vlasti a komponoval pro krále pruského pouze *Così fan tutte* (Takové jsou všechny, 1790).

Téhož roku zemřel Josef II. Leopold II., jeho nástupce, hudby nemiloval. Bída ubohého Mozarta rostla každým dnem. Jeho žena onemocní. Haydn odcestuje do Londýna. „Můj drahý papa,“ řekl Mozart objímaje ho, „tento polibek je poslední, my se už neuvidíme!“ Všecky bolesti zkalí poslední rok života nešťastného umělce. Mezitím složí ke korunovaci Leopolda II. v Praze *la Clemenza di Tito* (6. září 1791); na žádost Schikanedera, ředitele předměstského divadla auf der Wieden, komponuje féerii *die Zauberflöte* (Kouzelná flétna, premiéra byla 30. září 1791), která měla přes 200 představení.

Tentokrát se dostaví i popularita. Dostává nabídky se všech stran. Ale jest již příliš pozdě. Zemře vyčerpán 5. prosince 1791, aniž dokončil svoje *Requiem*.

Pohřeb Mozartův je bolestná historie. Jeho žena, stále churavá, byla upoutána na lůžko. Byl hrozný nečas. Několik přátel chtělo doprovoditi jeho tělo, ale

nedošli až k cíli cesty. Byl vhozen do společného hrobu. Několik dní na to hledala Konstace Mozartová darmo hrob toho, který ji tolik miloval.

Tak ulétla tato jemná duše, duše milujícího, a důvěřivého dítěte, duše něhy a radosti. Pro poznání Mozarta jest nutno čísti rozkošné dopisy, které psal své rodině a jichž se nám zachovala veliká sbírka. Jsou obrazem jeho ducha s fantasií tak bohatou, jeho dobrého a čistého srdce a jeho veselé povahy. Ohlašují duchaplnost, roztomilost, půvab a delikátní citlivost jeho hudby; snad by bylo těžko vytušiti v nich dramatickou sílu Mozartovu, jejímž nehynoucím vzorem jest nám *Don Juan*.

Mozart napsal přes sedm set děl, a vynikl ve všech oborech. Jeho *symfonie*, *sonáty*, *kvartety* mají poctivost a důmyslnost děl Haydnových a kromě toho vynikají výrazem daleko rozmanitějším, bohatě psychologickým, lehkostí a šťastnou invencí; Mozart je první improvisátor své doby. Inspirace se u něho nedostavovala po úsilném hledání, po boji rozumu a vůle s přírodou; nejevila se stavem předráždění a násilí; zdálo se naopak, že jest to jeho stav normální, stav rovnováhy; a klidný pramen byl vskutku nevyčerpatelný. Ovšem že to, co stvořil, nebylo stejné hodnoty, a sedm set děl Mozartových není sedm set mistrovských děl. Úbytek jest dokonce dosti značný. Počet případů, kdy Mozart dosáhl dokonalosti, převyšuje nicméně vše, co mohli dáti jiní skladatelé za dobu stejně dlouhou, ba i během celého velmi dlouhého života Mozart jest zázrakem v dějinách hudby.

S hlediska vývoje hudebních forem je Mozart velikým novotářem. Nelekal se, že publikum zmate. Četba kritik z té doby jest v tom směru velmi zajímavá. *Symfonie z g-moll* na příklad připadala lidem velmi pokrokovou, velmi smělou. Později, když poznali Beethovenovu *Eroicu*, srovnávali ji s Mozartovou

symfonii z g-moll a prohlašovali ji za „ještě ne-
snadnější“. *Únos ze Serailu* „budil úžas
novostí harmonií a do té doby neznámou originalností
instrumentace“. *Sonáta z F-dur pro piano*, šest
kvartetů věnovaných Haydnovi a tři kvartety
věnované králi pruskému byly první příklady nového
umění, zároveň polyfonního i monodického, učeného
i fantasii oplývajícího, živoucího i uměle sestrojeného,
z něhož v dalším vývoji povstalo umění Beethove-
novo, Wagnerovo a umění Césara Francka.

Je však zvláště nutno všimnouti si důležitosti Mo-
zarta jako zakladatele německé opery. Až do
jeho doby dramatická hudba v Německu uměla jen
otrocky napodobiti Italy. Vyjínouti nutno jedině skla-
datele Hillera (1728—1804), který v Lipsku stvořil
equivalent italské opery buffy a francouzské
opéra-comique, totiž *Singspiel*, jemuž dal
již ostře vyznačený německý charakter: v kusech,
které napsal mezi lety 1765—1777 (datem první jest
der Teufelstlos z r. 1765), dává zpívati písně
(*lieder*) lidové měšťákům, sluhům, sedlákům, pone-
chávaje arie pánům (šlechticům); užívání těchto *lie-
der* ohlašuje upřímnou tendenci národní. Reichardt
šel za příkladem Hillerovým. Konečně Mozart, dává
ihned novému druhu vznešenější charakter, napsal
Únos ze Serailu a *Kouzelnou flétnu*.
(Vzpomeňme si na písně Papagenovy, ba i na Figa-
rovy a Guglielmovy v italských operách *le Nozze
di Figaro* a *Così fan tutte*.)

Ve svých operách jest Mozart Němcem i vzhledem
k důležitosti, jakou klade na symfonii (= orke-
strální část partitury); nemyslí jen na melodii jako
Vlachové, nebo na deklamaci jako Gluck a Fran-
couzi, chce především podati dílo hudebníka, aby „poe-
sie byla poslušnou služkou hudby;“ ale nalézá pro-
středek, aby smířil všecko, aby neobětoval ani melodie

ani deklamace. Jeho pojetí jest syntesou dokonalé rovnováhy.

A pak se Mozart vzdává látek antických a tragédie. Buď běže své osoby ze skutečnosti, která jest mu blízká (Figaro), anebo nás přenáší do oblasti fantastičnosti (Don Juan, Kouzelná flétna) a tu otvírá brány romantismu a ohlašuje přímo Webera nebo Richarda Wagnera.

Haydnem a Mozartem počíná se období klassické, ale jimi zároveň i končí; neboť Beethoven jest klasikem v pravém smyslu slova jen ve svých prvních dílech; čím více se vyvinuje, čím volněji skládá, tím více podrývá jeho genius ideál čistoty, střízlivosti, průzračnosti, který byl ideálem jeho učitelů a vzorů, naléhavým požadavkům jeho bouřlivého „já“, které chce především plně vysloviti sebe samo.

Kapitola čtvrtá.

Beethoven.

Wohltun, wo man kann. —
 Freiheit über alles lieben,
 Wahrheit nie, auch sogar am
 Throne nicht verleugnen.

„Činiti dobře všude, kde je to možno. — Milovati svobodu nade vše; pravdu nikdy, ani před trůnem, nezapřiti!“ Tak se definoval Beethoven sám v jakémisi památníku (1792).

Postavou byl malý a zavalitý, obličej barvy cihlové, čelo mocné a vypouklé, vlasy černé, husté, štětinaté, oči modrošedé, hluboké, že se zdály černými, nos krátký, čtyřhranný, jako „lví tlama“, hrozné čelisti, brada rozpoltněná. Úsměv byl dobrý, smích šklebivý, povaha melancholická. Jeden ze současníků mluví o jeho „sladkých očích a jejich palčivé bolesti“. Když improvisoval,

změnil se úplně. „Svaly na tváři vystupovaly, žily nabíhaly, rty se chvěly.“ Shakespearovská postava, král Lear, řekl kdosi.

Ludwig van Beethoven narodil se 16. prosince roku 1770 v Bonnu blíže Kolína n. R. Jeho děd se narodil v Antverpách, a když mu bylo asi dvacet let, usadil se v Bonnu, kdež se stal kurfiřtským kapelníkem. Jeho otec byl v kapele tenoristou; byl to opilec a omezený člověk; chtěl zcela hloupým způsobem kořistiti z předčasného talentu svého syna a ubíjel jej prací; někdo jiný než malý Beethoven by byl navždy ztratil lásku k hudbě. Rodina žila ve velmi bídných poměrech a jeho život byl velmi smutný. Když bylo Ludvíkovi jedenáct let, hrál v divadelním orchestru; ve třinácti letech byl varhaníkem a vydal tři sonáty. R. 1787 odejde do Vídně, kde se setká s Mozartem. Ale smrt jeho matky, která mu způsobí hlubokou bolest, upomene jej okamžitě na Bonn, kam se odebere, aby řídil opuštěnou rodinu. Byl to těžký úkol. Je nucen bojovati s otcem, který rozhazuje. Nalezne trochu útěchy a podpory v rodině Breuningově. Eleonora (Lorchen) z Breuningů, která byla o dvě léta mladší než on, byla jeho žačkou. Měl pro ni něžnou lásku, která se později změnila v trvalé přátelství, když se provdala za dobrého doktora Wegelera. Beethoven již také pocífoval zmírnění své bolesti v dojmech krajinných. Nikdy nezapomene na stinné a kvetoucí aleje v Bonnu, a na velkou majestátní řeku, „unser Vater Rhein“.

Zahnán byv francouzskou Revolucí, usadí se Beethoven r. 1792 trvale ve Vídni, jejíž hudební pověst jej vábila. Měl tam učitelem Haydna, Albrechtsbergra a Salieriho. R. 1796 poznamená do svého zápisníku: „Odvahu! přes veškeru tělesnou slabost můj genius zvítězil! . . . Pětadvacet let! Hle, už jsou tu! Mám je! . . . Je nutno, aby se v tomto roce projevil také celý člověk!“ V té době již napsal

mimo spoustu bezvýznamných pokusů tři tria pro piano, housle a violoncello op. 1. (mezi nimi je krásné trio v c-moll, jehož uveřejnění mu Haydn zrazoval); tři sonáty pro piano op. 2.; smyčcový kvintet op. 4.; dvě sonáty pro piano a violoncello op. 5.; konečně skládal velkou sonátu pro piano op. 7., jejíž largo je tak bolestně jímavé. Širokému obecenstvu objevil se však teprve v koncertě z 2. dubna 1800, jehož program se nám zachoval:

1. Symfonie od Mozarta. — 2. Arie ze Stvoření světa od Haydna. — 3. Grand Concerto pro pianoforte od Beethovena. — 4. Septuor od Beethovena. — 5. Duetto ze Stvoření světa od Haydna. — 6. Beethovenova Improvisace na Císařskou hymnu od Haydna. — 7. Symfonie číslo 1. od Beethovena.

‡ Úspěch byl pozoruhodný.

‡ Tato řada děl, která Beethoven poprvé provozoval, dává nám představu toho, co bylo nazváno jeho *prvním způsobem tvoření*.

Myšlenka Beethovenova *trojiho způsobu tvoření*, kterou přinesl ve formě ovšem nepřesné a příliš absolutní W. von Lenz r. 1855, byla velmi ostře odsuzována. Jest ovšem zcela jisto, Beethoven nezměnil ve dvou určitých dobách náhle svůj sloh. Vývoj jeho genia byl nepřetržitý; v prvních dílech tušíme již díla poslední, podle jistých akcentů, jistých rytmů, jistých melodických obrátů. Beethoven je stále Beethovenem. Jest však nesporno, že u žádného skladatele nebyl vývoj rozsáhlejší, že se žádný tak neustále neměnil. Proto je snad dovoleno, aniž bychom další jeho díla nějak ostře dělili, naznačiti hlavní etapy vývoje jeho genia; vždyť je patrné každému, že sloh Septuoru hluboce se liší od slohu Hrdinské symfonie, a že Mše z D-dur nebo Patnáctý kvartet jsou

zase zcela jiného rázu. Nedostatek přesných hranic mezi Bretání a Normandií není ještě důvodem, abychom přestali rozlišovati obě provincie.

Béřeme-li za typ Beethovenova prvního způsobu tvoreni symfonií z C-dur nebo Septuor, nebo i řesť prvních kvartetů smyčcových op. 18, složených v letech 1799—1800, můžeme způsob ten takto charakterisovati: Beethoven respektuje ještě tradici havdnovskou a mozartovskou; neodvažuje se odpoutat se od ní. Píše hudbu hlavně mondénní, skvělou; má trochu libiti se, či spíše dává se strhnouti téhdy běžným pojmáním hudby jako umění pro pouhou zábavu. V některých dílech této doby, jako v Sonátě pathétique, podléhá zase jiným směrem vlivu své doby: jest „citlivý“ (sensible) po způsobu J. J. Rousseaua s trochou afektovanosti: pěstuje „genre sublime“. Tu pak se jeho sloh podobá velice slohu jistého Bedřicha Viléma Rusta (1739 až 1796), kterému nedávno chtěli s jistým nadsazováním přidělití roli — Beethovenova předchůdce. Začátek pathetické sonáty (jejíž titul sám je datem!) postrádá přirozenosti a prostoty, shání se po efektech, má vzrůem romantické, které nevypadá zcela upřímně. Ale vedle toho v některých skladbách z téže periody, zvláště v sonátách pro piano solo (op. 10. čís. 1. a 3.), najdeme velkého Beethovena, vážného, hlubokého, opovrhujícího módou, pišícího jen pro sebe a dávajícího sebe celého.

Po prvním velkém úspěchu z r. 1800 se zdálo, že se Beethovenovi otvírá nejšťastnější budoucnost. Ale již ode tří nebo čtyř let týrala jej neustále strašná úzkost. Beethoven pozoroval, že ztrácí sluch. Neřekne o tom zprvu nikomu ani slova. R. 1801 tomu již déle odolati nemůže, píše svým dvěma přátelům, doktoru Wegelerovi a pastoru Amendovi; je hluboce nešťasten, proklíná svůj život: „Chci se vzepříti svému osudu;

ale jsou okamžiky v mém životě, kdy jsem nejbídnějším tvorem pod sluncem.“ Tu pochopíme palčivý smutek některých adagií v prvních klavírních sonátách.

Beethoven prožíval ještě jiné kruté bolesti. Wegeler řekl, že nikdy neznal Beethovena bez nějaké milostné vášně v srdci, a všechny jeho vášně byly nešťastné.



Beethoven.

Žil ve stálém střídání naděje a nadšení, zklamání a vzpoury, jež byly jistě zdrojem nejkrásnějších jeho myšlenek. R. 1801 miloval Beethoven Giuliettu Guicciardiovou. Věnoval jí sonátu zvanou Svět měsíční (Mondschein), op. 27. (1802). Psal Wegelerovi: „Žiji teď opět příjemněji, odchodím více mezi lidi; tuto změnu způsobil půvab rozkošného děvčete; miluje mne a já ji miluji. Jsou to ode dvou let zase první šťastné okamžiky.“

Ale tato láska mu brzy způsobila utrpení.

Předně pokořoval jej pocit různosti společenského postavení, která jej dělila od té, již miloval. A pak Giulietta, koketní, dělinská, sobecká, nechápala naprosto duševní velikosti Beethovenovy. R. 1803 se provdala za hraběte von Gallenberg. Byl to okamžik zoufalství, jemuž rovného nenalzáme v životě Beethovenově. Pomýšlí na sebevraždu: píše pověstnou závěť heiligenstadtskou, kde křičí svůj bol lidem, přírodě, Bohu. A přece se zase zvedne. Jeho mohutná přirozenost nemohla zanechat boje. Píše Wegelerovi: „Mé mládí, ano, cítím to, teprve počíná. Každý den přibližuje mne k cíli, který tuším, aniž bych jej mohl přesně určití... Chci uchopiti osud za tlamu. Nepodaří se mu, aby mne úplně zdolal.“ Tyto přechody

ze zoufalství k důvěře mají svůj ohlas v klavírních sonátách op. 27., čís. 1. a 2. (*quasi una fantasia*), op. 28. (*pastorální*), op. 31. čís. 1., 2. a 3. Svoje intimní důvěrnosti svěruje nejraději klavíru. V této době píše také *Sonátu z c-moll a Kreutzerovu sonátu pro housle a piano*, a *Duchovní písně*. Zvláště ve *Druhé symfonii* (1803) jest patrné, že vyšel jako rozhodný vítěz z této krise, a že jeho touha po životě a radosti jest všemocná. — Tato *druhá symfonie* nám připadá ještě velmi blízkou symfoniím Mozartovým a Haydnovým. Nevídíme, v čem je již silně beethovenovská. Čteme-li kritiky současníků, pochopíme to snáze. Jakýsi lipský žurnalista shledává „celek příliš dlouhým“, kárá „přemrštěné užívání všech dechových nástrojů“, posuzuje finale jako jedno z nejbizarnějších, nejdivočejších a nejdrsnějších. „Ale,“ dodává, „to vše jest unášeno tak mocným ohnivým duchem, který dýchá v tomto obrovském díle, bohatstvím nových myšlenek, jejich naprosto původním uspořádáním, že možno předpovědět tomuto dílu, že potrvá, a že vždycky bude posloucháno s novou rozkoší, až tisíc věcí teď módních dávno již bude pochováno.“

Ve všech dílech z této doby nalézáme rytmy pochodové a bojovné; na př. v allegru a ve finale *Druhé symfonie*, v allegru *Sonát y z c-moll* pro housle a piano (druhé thema). Tato válečná hudba byla inspirována událostmi. Revoluce se blížila k Vídni. Beethoven, jak praví Schindler, jeden z jeho důvěrníků, „miloval republikánské zásady... Byl pro neomezenou svobodu a národní neodvislost... chtěl, aby se všichni účastnili správy státní... Přál si pro Francii všeobecného hlasovacího práva a doufal, že je Bonaparte zavede a položí tak základy ke štěstí lidského pokolení.“ Tyto myšlenky zaměstnávaly jej do té míry, že napsal novou symfonii: *Bonaparte* (1802--1804). Když

ji dokončil, dověděl se o Napoleonově korunovaci. „Je to tedy přece jen obyčejný člověk!“ zvolal. Roztrhal věnování a napsal nový titul: *Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire d'un gran uomo*. (Hrdinská symfonie složená k oslavě vzpomínky na velkého muže.) Prvotní finale, jakýsi triumfální zpěv ku počtě zakladatele svobody, bylo nahrazeno fantasií s variacemi, kde se objevuje thema z balletu *Prometheus* *), a mělo býti později závěrkem symfonie z c-moll (páté).

Při skládání této Třetí symfonie odvrací se Beethoven úplně od tradice haydnovsko-mozartovské: předně tónem svého díla, který zcela odpovídá náladám doby revoluční, a také způsobem provedení a celkovou stavbou. Obecenstvo bylo zmateno. „Toto nové dílo Beethovenovo,“ praví kterýsi kritik, „obsahuje vskutku velké a smělé myšlenky, jaké možno očekávat od mohutného genia skladatelova, a velikou sílu ve výrazu. Ale symfonie by neskonalé získala (trvá celou hodinu), kdyby se Beethoven chtěl odhodlati k některým škrtům, jimiž by do celku vnesl více světla, více jasnosti a jednotnosti... Tak na příklad je tu místo andante smuteční pochod z c-moll, který přechází ve formu fugovou; ale tato fuga se ztrácí v tomto pořadu, působíc opravdový zmatek; a i po několikerém poslechnutí uniká nejnapijatější pozornosti, takže to uráží i nezaujatého znalce.“

Heroickou symfonií vyhraňuje se definitivně *druhý způsob Beethovenova tvoření*. Obecenstvo jde již stěží za ním. I umělci váhají. Houslista Schuppanzigh, který čte sedmý kvartet, zastaví se po několika takttech a dá se do smíchu v domnění, že je to žert. Beethoven totiž opravdu vynalézá nové architektury,

*) Totéž thema objevuje se také ve dvouručních variacích.
Překl.

kteřé často zarážejí buď obrovskými rozměry nebo prudkými kontrasty, náhlými a zdánlivě násilnými místy. Neumí již býti mondénním; ať vážný či veselý, jest vždycky upřímný a hluboký. Hlásí se jeho romantismus, ale ten zapouští kořeny do hlubin jeho srdce, stává se přirozeným rázem jeho genia a ne již pouhým napodobením módního směru. Avšak snaha po vyjádření vlastních dojmů v celé jejich síle, prudkosti a nevázanosti nejde u něho ještě tak daleko, aby přestal dbáti rozměrů, rovnováhy; neobětuje ještě vnější formy.

Brzy po prvním provedení Hračinské symfonie dá se Beethoven do komponování *Fidelio*. 1. ventôse VI. roku dávala se v Paříži Bouillyho opera *Léonore ou l'Amour conjugal* (Leonora čili Manželská láska), k níž složil hudbu Gaveaux. Paěr pojal myšlenku komponovati pro Vídeň operu na touž báseň. Beethoven byl na jednom představení: seděl vedle autora a nevycházel z úžasu. Paěr byl unesen, když tu náhle jeho soused zvolal: „Ach, můj drahý příteli, musím nevyhnutelně komponovati vaši operu!“ Libretto jej nadchlo hlavně svou morálkou: ctnostný Beethoven, který vytýkal Mozartovi, že napsal *Don Juana*, byl velmi šťasten, že může opěvovati lásku manželskou. Takový je vskutku námět kusu; Florestan jest nespravedlivě vězněn v žaláři, kde má umříti hlady. Jeho žena Leonora se přestrojí za muže a vstoupí jako pomocník do služeb žaláříkových. Přichází, aby zachránila svého muže, a aby přivedila odsouzení správce vězení Pizzara, který jest vinen zločiny, z nichž obžaloval Florestana. Bohužel byla tato dojmavá historie velmi neobratně zpracována, bídným slohem, bez talentu a bez vkusu. *Fidelio* se dával 20. listopadu 1805 před parterrem plným francouzských důstojníků. (Napoleon vtrhl do Vídně 15. listopadu.) Opera Beethovenova byla při-

jata chladně: ovšemže ani okolnosti ani obecenstvo nebyly příznivý; kritiky byly velmi špatné a opera se dávala jen třikrát. 29. března 1806 objevil se *Fidelio* zkrácený ze tří aktů na dva a s novou ouverturou (čís. 3.), která je rozhodně ze všech nejkrásnější. Byl to druhý neúspěch. Ale kritika byla lepší a odsuzovala hlavně libretto. Konečně r. 1814 měl *Fidelio*, úplně přepracovaný v textu i v hudbě, dojít nadšeného a trvalého úspěchu. ■

Nezdar *Fidelia* rozrušil Beethovena. Na jaře 1806 prodléval blíže Opavy u svých přátel von Brunswick a sbíral novou odvahu. Tehdy skládal *Symfonii z c-moll*. Náhle tuto práci přeruší, a jediným rozmachem, bez obvyklých skizz, napíše čtvrtou symfonii, překypující radostí, něhou a nadějí.

To proto, že se naň znovu štěstí usmálo. V květnu 1806 zasnoubil se s Terezou von Brunswick. „Jednou v neděli večer, za měsíčního svitu — vypravovala dávnou potom Tereza sama — usedl Beethoven k pianu. Nejdříve přejížděl rukou volně po klavíru. František (její bratr) a já jsme to znali. Tak vždycky preludoval. Pak uhodil několik hlubokých akkordů. A zvolna, s tajemnou slavnostností hrál píseň J. S. Bacha: „Chceš-li mi dát své srdce, učin tak nejprve skrytě; ať nikdo nevytuší našich společných myšlenek.“ *) Moje matka a farář usnuli; bratr hleděl vážně před sebe; a já, kterou jeho zpěv a jeho zrak pronikal, já cítila život v celé jeho plnosti.“ Symfonie z B-dur jest obrazem této klidné něhy a důvěřivé radosti. Beethoven jeví se tu smířlivým: vrací se k tradici, chce se líbiti, býti roztomilý. Je to asi ona představa, kterou máme o něm z portraitu vybrané elegance, který v té době maloval Maehler. Byl to nejšťastnější okamžik jeho života, byla

*) Willst du dein Herz mir schenken, so fang' es heimlich

to také perioda, kdy napsal několik svých nejdokonaljších děl. *Appassionata* (1807) jest věnována bratru Terezinu, a *Tereze samé sonáta* op. 78. (1809). *Symfonie z c-moll* a *Symfonie pastorální* jsou z r. 1808. „Mé myšlenky spějí k tobě, má nesmrtelná milenko (meine unsterbliche Geliebte), někdy radostné, potom smutné, tázající se osudu, vyzvídající na něm, vyslyší-li nás,“ psal Beethoven Tereze. Proč se neuskutečnilo toto spojení, o kterém oba milenci snili? Toho se nikdy nedovíme. Do posledního dne si zůstali věrni: „Když na ni myslím,“ řekl Beethoven r. 1816, „bije mé srdce tak silně jako v den, kdy jsem ji užířel po prvé,“ a téhož roku 1816 napsal krásný cyklus písní *Vzdálené milence* (*An die ferne Geliebte*) op. 98.

Symfonie z c-moll se hraje ve Francii nejčastěji, je nejpobulárnější, a v jistém smyslu nejcharakterističtější ze všech symfonií Beethovenových: poznáme v ní některé z nejvýznačnějších rysů jeho genia. Od začátku objevuje se pověstné thema *osudu*, který tluče na dveře podle vlastních slov Beethovenových, na němž je vystavěna první věta; ta jest dokonalým vzorem pravidelného provedení sonátového, stručného a silného. Pak následuje *andante* střídavě melancholické a bojovné, pak fantastické *scherzo* se svým triem, kteréž je tancem obrů, a se svým báječným připojením k finale; konečně zazní finale jako obrovský triumfální zpěv. *Symfonie z c-moll* byla hrána současně s *Pastorální*, s jedním *Concertem a Fantasií* s sbory 22. prosince 1808. Při provedení *Fantasie*, když byl koncert v nejlepší, přerušil jej Beethoven, poněvadž mu provedení nevyhovovalo, a poručil, aby začali znovu: „Noch einmal!“ zvolal bez okolků. *Symfonie z c-moll* měla úspěch; vytýkaly se ostatně Beethovenovi věci, jímž byl již navyklý. Stejně i později, když ji hráli

v Concert du Conservatoire v Paříži, prohlašovali finale za příliš dlouhé, začátek prvního allegro za nedostatek klasičtý, andante za jednotvárné.

Ve svých symfoniích vypravuje Beethoven o sobě samém; říká nám svoje nadšení pro Bonaparta a Revoluci, nebo svoje štěstí, že je milován, nebo své vítězství nad esudem. Musil nevyhnutelně zasvětit jednu symfonii přírodě, kterou tolik miloval; byla to Šestá, Symfonie pastorální; zde možno posouditi celou vzdálenost, která dělí umění nějakého Rameaua nebo Haydna od umění, jehož první příklad podává Beethoven: tam, kde by většina skladatelů osmnáctého století byla podala jen skladbu popisnou, kde by co nejpresněji byli líčili vnější jevy zvukovými analogiemi, Beethoven vrací se k sobě samému; dává nám mnohem více poznávatí své vlastní dojmy z přírody, než aby se snažil napodobiti přírodu samu. Zdá se ovšem, jako by Beethoven sám při procházce s přítelem po okolí heiligenstadtském byl tvrdil opak: „Zde jsem psal scénu na břehu potoka, a tam ji žluvy, křepelky, kukačky a slavíci skládali se mnou.“ Bude se také citovati tanec venkovanů ve scherzu, vzatý ze skutečnosti, se svým falešně přiznávajícím bassem, nebo bouře, která měla při prvním provedení v Paříži takový úspěch; i bude lze zastávat mínění, že Pastorální symfonie je především hudba popisná. Ale nutno dodati, že kukačka, křepelka a slavík hrají zcela podřízenou roli v celkovém díle; nebo lépe řečeno, poskytují-li bubláni potůčku a ptáci zpěv elementů symfonii, že tyto elementy nejsou tu proto, aby samy sebou budily zájem, nýbrž jsou pouhým materiálem báječné práce polyfonní a průvodci nejohrovněhodnějších a nejvýraznějších melodií, jaké kdy vytryskly ze srdce skladatelova. Proto napsal Beethoven na part prvního houslisty tuto tak důležitou poznámku: *Mehr Ausdruck der Em-*

pfindung als Malerei (Spíše výraz citu než tónomalba). To jest východisko nového směru v hudební interpretaci přírody. Beethovenem počínaje stalo se z krajiny hudební líčení duševního stavu.

V květnu 1810 vzdá se Beethoven definitivně vši naděje na spojení s Terezou von Brunswick. Jest zase sám. Ale tentokrát má slávu a důvěru ve svého nepřemožitelného genia. „Císař ani král neměl takového vědomí vlastní síly,“ praví Bettina Brentano, slavná přítelkyně Goethova. V té době se s ní seznámil. „Když jsem ho po prvé spatřila,“ píše Bettina, „celý vesmír přede mnou zmizel. Beethoven mi dal zapomenouti na svět i na tebe, ó Goethe... Myslím, že se nemýlím, tvrdím-li, že tento muž předhonil o mnoho honů moderní civilizaci.“ Bylo to během tohoto prvního setkání, co Beethoven Bettině zpíval svou obdivuhodnou píseň „Trocknet nicht“. Goethe chtěl poznati Beethovena. Setkali se r. 1812 v lázních Teplicích v Čechách, uprostřed velmi skvělé společnosti knížat, literátů, umělců. Nerozuměli si.

V Teplicích napsal Beethoven sedmou a osmou symfonii. Sedmá symfonie jest, jak praví Wagner, báseň tance. Beethoven se tu jeví zcela „a u s g e k n ö p f t“. Po celém Severním Německu se říkalo, že je to dílo opilce. Weber ji posuzoval velmi přísně. V této divoké radosti Beethovenově shledáváme se opět s jeho flámskými předky. „Jsem Bacchus, který lidstvu vaří sladký nektar. Dávám lidem božské třesnutí ducha.“ První a poslední části sedmé symfonie bylo publikum zmateno. Ale Allegretto mělo ihned značný úspěch. (V Paříži se hrálo uprostřed symfonie D-dur na místě larghetto.)

Osmá symfonie je symfonie humoru a fantasie. Obrátí hraje nevínoúče dětské hry, a občas nám připomene nějakým výkřikem, nějakým gestem svoje vášně a svou sílu. Beethoven se baví

skládáním *allegretto* na pravidelné tikání Maelzlova metronomu; všechno je tu úsměv; ale ve finale, uprostřed ďábelského lance, vrací se periodicky ono pověstné *cis*, nota hrůzy (*Schreckensnote*), která se podobá náhlému vzplanutí hněvu Boha nebo neznámé síly, před níž se celý vesmír chvěje. Dlouho se pohlíželo na osmou symfonii jako na bezvýznamnou hříčku, říkali jí „malá symfonie“. Wagner více než kdo jiný přispěl k tomu, že jí po zásluze přiděleno místo vedle její sesterské symfonie sedmé.

Rok 1814 jest kulminační bod slávy Beethovenovy. Na Vídeňském kongresu přijímá hold vladařů z celé Evropy; dá s sebou jednati jako s panovníkem; jest oficielním skladatelem.

Ale v zápětí na to dostavují se všemožné starosti a strasti: nejdříve bída materiální. V posledních letech života trpěl Beethoven neustále nedostatkem peněz. Již dlouho pokoušel se získati pevného postavení: r. 1808 pomýšlel dokonce na to, že opustí Vídeň a přijme nabídku Jerôma Bonaparta, krále westfalského. Zdrželi jej přátelé, zvláště tři z nejbohatších pánů v Rakousku: arcivévoda Rudolf, jeho žák, kníže Lobkovic a kníže Kinský, kteří se zavázali, že mu budou vypláceti roční pensi 4000 zlatých, zůstane-li ve Vídni. Bohužel nebyla tato pense vyplácena řádně. Kníže Kinský zemřel r. 1812, a Beethoven je nucen souditi se s dědici; proces sice r. 1814 vyhraje, ale za dobu jeho trvání nedostane ničeho z 1800 zlatých, které byly podílem Kinského. Lobkovic, vždycky nepořádný v placení, zemřel r. 1816, a tato část pense (700 zl.) jest od té doby pro Beethovena ztracena. R. 1818 píše: „Jsem téměř žebrákem, a při tom se musím tvářiti, jako bych měl vše, čeho potřebuji!“ Pravi dále: „Sonáta op. 106 byla napsána za tisnivých okolností. Je to těžká věc, pracovati na výdělek.“ Spohr vypravuje, že často nemohl vůbec vycházeti z domu,

poněvadž měl všechny střevíce rozbité. Jeho dílo mu nevynášelo ničeho. Mše z D - d u r měla sedm subskribentů. Dostával 300 nebo 400 dukátů za sonátu. Kniže Galicyn u něho objednal tři kvartety a nezaplatil je. A Beethoven utrácel čas a síly úzkostlivým omezováním útrat a hádkami s hospodyní.

Za druhé byl Beethoven ve stavu velké bídy m o r á l n í. Ztratil staré přátele; získal nové, ale k těm neměl tolik lásky. R. 1816 píše: „Nemám přátel a jsem na světě sám.“ Obecenstvo se počiná od něho odvracet. Vídeň je znovu dobytá italianismem. Zachoval se úsudek, který byl rozšířen po tehdejších salonech: „Mozart a Beethoven jsou staří pedanti; byl to vkus hloupé doby minulé; teprve od Rossiniho víme, co jest melodie. F i d e l i o je ohavnost; je nepochopitelné, že se lidem chce takové nudy.“ Hluchota Beethovenova jest již úplná; nemohl se s přáteli domluvit jinak nežli písemně. Zachovaly se nám jeho s e š i t y r o z m l u v, z nichž nejstarší jest z r. 1816; tvoří rukopis o více než 11.000 stran (jsou v královské bibliotéce berlínské). Při novém nastudování F i d e l i a r. 1822 chtěl Beethoven dirigovati generální zkoušku. „Již od duettu prvního aktu bylo jasno, že neslyší, co se na jevišti děje,“ vypravuje Schindler. „Zvolňoval povážlivě tempo, a kdežto orchestr se řídil jeho taktovkou, zpěváci o své vůli zrychlovali. Z toho povstal všeobecný zmatek. Kapelník toho divadla Umlauf navrhl chvíli odpočinku; neudal, proč tak činí. Vyměnil několik slov se zpěváky, a pak se začalo znovu. Zase týž zmatek. Byla nutná druhá pausa. Všem bylo jasno, že není možno pokračovati za řízení Beethovenova; ale jak mu to oznámiti? Nikdo neměl odvahy říci mu: „Odejdi, ubohý nešťastníku; dirigovati nemůžeš.“ Beethoven, znepokojený a rozrušený, obracel se z leva v pravo; snažil se čísti ve výrazu tváří a pochopiti, v čem vězí překážka: všude ticho. Náhle mne přísným tónem za-

volal. Když jsem byl u něho, podal mi svůj sešitek a pokynul mi, abych psal. Napsal jsem tato slova: „Prosím vás snažně, abyste nepokračoval; vysvětlím vám doma příčinu.“ Jedním skokem se octl v parlerru, volaje: „Pryč odtud!“ Běžel bez oddechu až domů; vstoupiv do pokoje, klesl zlomen na pohovku, a zakrýval si oběma rukama obličej. Byla to rána do srdce, a až do své smrti žil pod dojmem této strašné scény.“ Příroda mu byla útulkem: „Nikdo na zemi nemůže milovati venkov tak jako já,“ říkával, „miluji strom víc nežli člověka.“

Těžké rodinné starosti dovršily Beethovenovu trýzeň. 14. září 1815 zemřel bratr jeho Kašpar Karel Antonín v 41 letech, zanechav osmiletého syna. Vdova byla osoba velmi špatné pověsti. Beethoven se s ní soudil o malého Karla, kterého chtěl adoptovati. Zahájil proti ní řadu processů, které vyhrál teprve r. 1820. Synovec, jemuž se chtěl od té doby věnovati, byl bytost velmi prostřední; působil svému strýci jen zármutek. Říkal sám: „Stal jsem se horším, protože můj strýc chtěl, abych byl lepším.“ Když byl provedl tisíc pošetlostí, postřelil se v létě 1826 ranou z pistole; neumřel z toho; ale Beethoven sám by z toho byl málem umřel. Schindler vypravuje, že z něho byl po jednu sedmdesátiletý stařec, zlomený, bez síly, bez vůle. Podlehl tomu za několik měsíců.

Ostatně od r. 1816 bylo jeho zdraví velmi chatrné. V zimě 1816—17 měl bronchitidu, která jej dlouho poutala na lože. Zůstal mu z ní chronický katarrh. R. 1821 měl žloutenku a 1825 těžký zápal střevní, z něhož se nikdy úplně nevyléčil.

Je pochopitelné, že uprostřed svých nesnází, starostí a zármutků Beethoven velmi málo skládal; nepřátelé jej pokládali za vyčerpaného. Měl vskutku jistou dobu hluboké skleslosti. Ale znenáhla, s nejvyšším úsilím chopí se znovu své umělecké činnosti v novém

duchu, s novou inspirací. Není to již hrdý Beethoven, který jde s pocitem všemohoucnosti svého genia dobývat vesmíru, hrdý na to, že vnutí svou hudební myšlenku všem, a že jej respektují velcí světa stejně jako nejnížší. Je to Beethoven nadobro světa vzdálený, který se uchýlil k samu sobě, nevyhledáváje pražádného úspěchu; Beethoven, který pěstuje svoje umění, aniž by stál o souhlas kohokoli cizího, zahrabaný sice ve svém utrpení a bídě, ale s resignací, s úsměvem, s melancholií beze vzpoury, povzušající se až k nejčistší radosti zázračným vzepětím vůle.

Celé toto obnovení ohlašuje se kolem roku 1812, hned po sedmé a osmé symfonii *Sonáta pro klavír a housle op. 96*. Jaký kontrast proti oběma symfoniím, zvukem tak zářícím, tak veselým, tak vítězným! Od r. 1812 do 1815 složí jen jediné důležité dílo, *sonátu pro klavír op. 90*. (1814), dílo rozkošné, velmi krátké, jímž jako by se vracel k předšlému způsobu tvorby. Je věnována hraběti Lichnowskému, který se oženil přes odpor své rodiny s herečkou. Beethoven nazval první část: *Kampf zwischen Kopfund Herz*, a druhou: *Conversation mit der Geliebten*. Jako v *Appassionatě*, jako v *les Adieux*, *l'Absence et le Retour*, tak je ve většině děl Beethovenových nějaká poetická myšlenka, situace nebo cit východiskem tvoření; hudba je stále méně uměním čistě formálním; nabývá stále více významu hluboce lidského. — Vedle toho upravoval Beethoven pro londýnského nakladatele *Písně irské a skotské*, a skládal pro oficielní ceremonie několik příležitostných skladeb: *Bitva u Vittorie*, *Slavný okamžik atd.*, které jsou z nejslabších jeho skladeb. Pracovalo to zřejmě v jeho nitru, a připravovalo ono báječné vypuštění mistrovských děl, jichž neočekávaný sluh a úplně nový ráz tvoří jeho *třetí způsob tvoření*.

V té době shledává Beethoven, „že vykonal dosud příliš málo pro umění“. Zavrhuje své první výtvo-ry (S e p t u o r, Q u i n t e t pro klavír a dechové nástroje), a chce se vznésti ještě hodně vysoko nad svoje díla z doby zralosti. Dostává lákavé nabídky, jichž účelem jest, aby se vrátil ke svému dřívějšímu způsobu tvoření: odmítne je rozhorleně. „Je nyní podzim mého života,“ praví, „chci se podobati těm plodným stromům, jimiž stačí zatrásti, aby se s nich deštěm sypaly plody zralé a chutné.“ Chce být ještě p r o s t š í a u p ř í m ě j š í a v jistém smyslu l i d o v ý, rozumíme-li tím, že chce skládati díla, která při své zdánlivé komplikovanosti a nepřístupnosti vyjadřují jen city nejprostší a nejhlubší; vylučuje všechnu hledanost, raffinovanost, všechn dilettantismus. Péče o stavbu má pro něho vedlejší důležitost: „zbavuje se,“ jak praví Wagner, „p r v o t n í h o h ř í c h u v n ě j š í f o r m y“. Zavrhuje onu úzkoprsou péči o pravidelné a architektonické uspořádání rytmů, které „oslabuje vnitřního ducha hudby“ tak, „že jediné tato vnější symetrie na nás působí a že nutně omezujeme své požadavky vůči hudbě samé, redukuje ji pouze na tuto symetrii“. Od té doby chce Beethoven, aby všechno bylo myšlenka, melodie. „Melodie,“ praví zase Wagner, „byla Beethovenem vyprostěna z vlivu módy a měnivého vkusu, a povznesena za typ věčný a čistě lidský. Za všech dob bude Beethovenova hudba chápána, kdežto hudba jeho předchůdců jest nám velmi často přístupna jen pomocí úvah z historie umění.“ Vzdává se ustálených forem, zvláště pokud jde o s o u m ě r n o s t a k a d e n c i, aby sledoval v úplné volnosti hnutí svého srdce. Toto opovrhování symetrií činí za- j i s t ě jeho hudbu těže přístupnou; v melodické linii nenacházíme vždycky očekávaných alternancí a návratů; provedení není rozdělováno význačnými znameními. V podobných skladbách jsou ovšem také sou-

měrnosti, ale komplikovanější, rozdělovací znamení, ale méně patrná; vládne tu harmonie přírody na místě pořádku umělého. To umění, kde jest tak málo místa pro rozum, a kde je ho naopak tolik pro cit a instinkt, přestává býti klassickým, aby se stalo výhradně romantickým. Avšak všimněme si dobře, že Beethovenův romantismus zůstane vždycky romantismem klassika, to jest — ať si dává jakoukoli volnost v pravidlech, v ustálených formách a v tradicích, nosí v sobě cit a zvyk rytmu, rovnováhy, pořádku, ovládá „řemeslo“, techniku, již se nedovede zbýti a která ho bude podporovati i při nejdovážnějších pokusech.

Od r. 1815 do 1826 napsal Beethoven snad nejzáračnější díla, jaká kdy stvořil lidský genius. Jsou to:

1815 Dvě sonáty pro violoncello op. 102.

1815—16 Sonáta pro klavír op. 101. Pět posled-

1818 „ „ „ op. 106. ních klavír-

1820 „ „ „ op. 109. ních sonát.

1821 „ „ „ op. 110.

1822 „ „ „ op. 111.

1822 Mše v D-dur op. 123.

1823—24 IX. Symfonie op. 125.

1824 XII. Kvartet op. 127. Šest posled-

1825 XV. Kvartet op. 132. ních kvartetů.

Velká fuga op. 133.

1825—26 XIII. Kvartet op. 130.

1826 XIV. Kvartet op. 131.

XVI. Kvartet op. 135.

Obě Sonáty pro violoncello a klavír op. 102. jsou díla drsná, plná síly, často jako přervaná. Nutno připomenouti velkolepé adagio z druhé a její fugované finale; je to novota, která se bude objevovati často v posledních sonátách klavírních.

V pěti posledních sonátách pro klavír střídá Beethoven ustavičně formu skladby. Buď uvede

pochod místo scherza, buď vynechá jednu z podstatných částí sonáty, nebo převrátí obvyklý pořádek vět. Někdy se objeví volná fuga, jíž dává vždycky nějaký podklad citový nebo dramatický; užívá ji jako kontrastu k zamyšlenosti, jako známky rozhodnosti, jako symbolu uspořádání života a jednání. Konečně tvoří nový druh provedení, který byl nazván velká variace (*grande variation*) a který se hodí obdivuhodně jeho snaze sprostit se všech pout a skládat volně. Klassická variace obetkávala thema všemožnými ozdobami, pod nimiž bylo vždycky snadno prvotní motiv rozeznati. Ve velké variaci naopak dostává se thematu takového přetvořování, že se tím stává úplně nepoznatelným: buď jest melodická linie zachována a rytmus silně pozměněn, nebo zase zlomek melodie jest východiskem nové myšlenky; někdy pouhý rytmický element thematu, nebo jen harmonický sled bez melodického přediva připíná základní motiv přejemným poutem k improvisacím, které se z něho neustále rodí.

Pokud jde o výraz, přechází Beethoven ve svých posledních klavírních sonátách od největšího rozesnění k nejsilnějšímu výrazu vůle. Podává nám ve svých dílech ještě jednou obraz svého života: vypravuje o svém smutku a o své naději, obnažuje svou velkou duši, která inklinuje k těžkomyslnosti, ale vždy se zase vzbudí.

O své Mši z D - dur řekl Beethoven sám, že je to jeho „nejdokonalejší dílo“. Je to rozhodně jedno z nejohromnějších a nejsmělejších. Roku 1818 byl žák jeho arcivévoda Rudolf jmenován arcibiskupem olomouckým. V úřad se měl oficielně uvázati 9. března 1820; Beethoven chtěl napsati mši pro tuto slavnostní ceremonii, ale r. 1820 byla sotva třetina napsána v partitūře, tak vzrostly znenáhla její rozměry nad očekávání autorovo. Byla dokončena teprve v létě r. 1822 a kar-

dinálu arcibiskupovi poslána teprve 19. března 1823. I do této mše, jako do ostatních děl, vložil Beethoven své srdce. Ne že byl pozitivně zbožný. Byl katolík, ale prakticky náboženství nepěstoval a choval se vždycky velmi volně vůči církevním dogmatům. Ale byl přirozeně nábožný. Zprvu chtěl napsat dílo rázu přísné liturgického. V denníku z r. 1818 poznamenává: „Pro skládání pravé církevní hudby projít staré církevní chorály . . . hledat také někde, jak jsou biblické verše v nejpřesnějších překladech, s úplnou prosodií starých žalmů a zpěvů katolického křesťanstva.“ Ale brzy přestal sledovat tradici. Jako to řekl r. 1824 varhaníku Freudenbergovi (z Vratislavě): „Čistá církevní hudba měla by býti jen zpívána, kromě nějakého *Gloria* nebo nějakého podobného textu. Proto dávám přednost Palestrinovi: ale nesmyslné jest, napodobit-li jej někdo, nemaje jeho ducha a jeho nábožné myšlenky.“ Ještě jednou chce býti především upřímný, chce vyjádřit svou myšlenku. Následkem toho má jeho mše ráz spíše lidský nežli mystický. Jsou to dojmy člověka z nábožné myšlenky a především jeho, Beethovenovy dojmy, o jichž hudební výraz usiluje; takovým zvukům schází anonymní a nadpřirozený ráz, jaký mají mít, aby vyjadřovaly slovo boží nebo hlas Církve. Jest to mše koncertní.

» » Žádná práce nevyčerpala Beethovena tolik jako skládání *Mše z D-dur*. „Od začátku se zdálo, jako by se celá jeho bytost přetvořovala,“ praví Schindler, „což zvláště jeho staří přátelé pozorovali; a musím doznati, že ani před tím ani potom jsem ho neviděl v podobném stavu naprostého odtržení ode všeho pozemského.“ Některé stránky, na př. *Credo*, byly mu neslychanou trýzní. Dupal nohama, řval v ohni tvoření: našli jej doma zbroceného potem a krví, zsinalého, rozrušeného.

Mše z D-dur vyšla r. 1827 na subskripci 50 dukátů za exemplář. Jen sedm subskribentů odpovědělo

na vyzvání Beethovenovo, mezi nimi car ruský, král pruský a král francouzský. Rakouský dvůr, Cherubini a Goethe se stavěli, jako by nevěděli o žádosti starého mistra.

Bylo řečeno, že Beethovenova Symfonie se sbory jest „dílo celého jeho života“. Thema z finale objevuje se již r. 1795 v písni *Seufzereines Ungeliebten und Gegenliebe*; užije ho znovu a rozvede je r. 1808 ve *Fantasii pro klavír, sbor a orchestr*; r. 1810 podá je v nové podobě v písni *Mit einem gemalten Band*. Za druhé zaměstnává jej velmi záhy myšlenka zhudebniti Schillerovu *Hymnu na radost*; najdeme několik pokusů na různá themata v jeho *Skizzářích* z let 1798, 1811, 1814, 1822. Konečně již od r. 1816 měl Beethoven v plánu napsati pro Londýnskou Filharmonii dvě symfonie neobvyklých rozměrů a zcela nového rázu. V říjnu nebo v listopadu 1823 byla *Dvátá symfonie* mimo finale téměř hotova. Pomýšlel zprvu na finale ryze instrumentální, z čehož povstala později poslední věta *Patnáctého kvartetu op. 132*. Teprve po delším hledání rozhodl se, že užije Schillerovy *Hymny na radost* a lidských hlasů ve finale své symfonie.

V únoru 1824 bylo dílo úplně dokončeno. Beethoven se obrátil na vídeňskou společnost „Přátel hudby“, aby od ní dosáhl finanční podpory k uspořádání velkého koncertu, kde hodlal provésti zlomky ze *Mše z D-dur* a *Symfonie se sbory*. Obdržel odpověď zápornou.

I nabídl první provozování svých nových děl dvoru pruskému. Tu však mu poslala skupina bohatých milovníků hudby adresu, kde jej prosili, „aby ušetřil hlavní město této hanby a nedopustil, aby nová mistrovská díla vyšla z místa svého vzniku dříve, než byla oceněna četnými obdivovateli národ-

niho umění," a zajistili mu svou peněžitou pomoc. Beethoven byl hluboce dojat. Koncert se konal 7. května 1824; byl to obrovský triumf. Obecenstvo dávalo každým okamžikem na jevo své nadšení a koncert byl ukončen za bouřlivých ovací.

Tak konečně uskutečnil Beethoven velkolepým způsobem plán celého svého života: oslaviti Radost, Radost vydobytou Bolestí, Radost, která osvobozuje člověka a přibližuje jej k Bohu. „V okamžiku, kdy se má po prvé objeviti thema Radosti," praví Rom. Rolland, „zarazí se prudce orchestr; nastane náhlé ticho; to dodává nástupu zpěvu rázu tajemného a božského. A vskutku: toto thema jest vlastně jakýsi bůh. Radost sestupuje s nebe, obklopena nadpozemským mírem: svým jemným dechem mírní bolesti, a když vchází do srdce, které uzdravuje, máme pocit takové něhy, že bychom se nejraději rozplakali jako onen přítel Beethovenův při pohledu na jeho „sladké oči". Když pak thema přejde do zpěvních hlasů, objeví se nejprve v bassu, s charakterem vážným a trochu stisněným. Ale znenáhla se zmocňuje bytosti Radost. Je to výboj, válka proti bolesti. A hle, tu jsou rytmy pochodové, armády jsou na postupu, žhavý a udýchaný zpěv tenoru, všechny ty rozechvěné stránky, kde se domníváme slyšet dech Beethovena samého, rytmus jeho dýchání a jeho výkřiky v inspiraci, když se procházel po polích, skládaje svoje dílo, unášen démonickou zúřivostí jako starý král Lear. Za bojovnou radostí následuje vzrušení náboženské; pak posvátná orgie, rozkoš lásky. Celé lidstvo chvějíc se vztahuje ruce k nebi, vydává ze sebe mocné výkřiky, vzlétá k Radosti a tiskne ji k srdci."

Kníže Galycin objednal u Beethovena tři kvartety; Beethoven se dal do práce; ale hrnulo se mu tolik překypujících, rozmanitých a bohatých myšlenek, že měl látku pro šest nových děl. Již čtrnáct let (od r. 1810)

nepsal Beethoven pro čtyři smyčcové nástroje. Jeho poslední kvartety byly dlouho hádankou obecnstvu i umělcům. Dnes stále více žasneme nad jejich jasnou velikostí a vášnivým životem pod přísným předivem zázračné polyfonie. Vzpomeňme si na něžné adagio dvanáctiosminové z dvanáctého kvartetu, psané nejdříve pro čtyřruční sonátu, která nikdy nebyla dokončena; na bolestně jímavou kavatinu z kvartetu třináctého, o níž Beethoven sám říkal: „Žádná melodie, vyšlá z mého pera, na mne tak silně nepůsobila a nedělala na mne tak hluboký dojem;“ na fugu ze začátku čtrnáctého kvartetu; na patnáctý s jeho zpěvem díky uzdraveného k božstvu, o němž psal Beethoven svému nakladateli: „Kvartet, který Vám posílám, bude Vám důkazem, že se Vám nechci mstiti za Vaše jednání, a že Vám naopak dávám nejlepší, co bych mohl nabídnouti svému nejlepšímu příteli. Mohu Vás ujistiti svou uměleckou etí, že jest to jedno z děl mého jména nejhodnějších. Neříkám-li nejprísnejší pravdu, mějte mne za nejbídnějšího z lidí;“ konečně andante šestnáctého kvartetu, „zpěv míru“, „sladký zpěv odpočinku“, kteréž podle Nohla bylo poslední hudební myšlenkou mistrovou.

Týden před smrtí psal Beethoven svému příteli Moschelesovi do Londýna: „Celá symfonie ve skizze jest v mé zásuvce, jakož i ouvertura a ještě jiná věc.“ Zachovalo se nám několik krátkých skizz z této Desáté symfonie, která se měla počínati „náboženskými zpěvy ve starých tóninách“ a končiti „slavností Bacchovou“. Mimo to měl Beethoven v plánu komponovati hudbu ke Grillparzerově *Melusině*, ke Goetheovu *Faustu*, ouverturu na jméno Bach, biblické oratorium *Saul a David*, bezpochyby po způsobu Haendla, kterého si velmi vážil.

Ale síly jej opouštěly. Snil o cestě do jižní Francie: *S ü d l i c h e s F r a n k r e i c h*, d a h i n! d a h i n!

— „Prvč odtud! . . . Jednu symfonii, a pak pryč, pryč, pryč. . . V létě pracovati pro cestu . . . Procestovati Italii, Sicilii společně s nějakým umělcem!“ Nachladil se 1. prosince 1826, když se vracel z Gneixendorfu v otevřeném voze: dostaví se zánět plic; uzdravil se v šesti dnech; ale následují nepořádky v zažívání a v oběhu krve a vodnatelnost; byla to zkáza celého organismu. Athletický temperament Beethovenův vzdoroval tři měsíce. 26. března 1827 podlehl konečně za bouřlivého dne, za sněhové bouře a úderů hromu. Jeho synovec nebyl u něho; cizinec, hudebník Anselm Hüttenbrenner, zavřel mu oči.

Takový byl tento tragický osud.

Drama Beethovenova života přešlo celé do jeho díla. Shledáváme se u většiny velkých skladatelů XIX. věku s touto snahou, hledali v sobě samých, ve své osobní historii, ve svých snech, svých touhách, svých obavách, svých radostech a bolestech hlavní látku nebo nejdůležitější předmět svého umění.

Kapitola pátá.

Píseň, hudba komorní a symfonická v Německu v XIX. století.

V době, kdy Beethoven psal své poslední *Sonáty*, *mši z D-dur*, *devátou symfonii* a poslední *kvartery*, jiný geniální skladatel, František Schubert, zvoliv skromnou formu *písně*, vytvořil v tomto až dosud opovrhovaném genu mistrovská díla, že se rázem rovnají důležitosti symfonii nebo operě.

Lied (píseň *) jest výhradně německá; jest to druh původu lidového a zůstal dlouho výhradně lidovým. Mezi umělými druhy počal se objevovati koncem

*) Autorovi jest, jak patrně, bohatý zdroj slovanské (zvl. československé) písně úplně neznám.

Překl.

XVIII. stol. díky Hillerovi (1728—1804), původci Singspielu, Reichardtovi (1752—1814), Zelterovi (1758—1832), příteli Goetheovu, zakladateli Liedertafel, spolku pro pěstování mužského sboru, pro nějž složil velký počet děl. Mozart vsunul písně do Kouzelné flétny a do Così fan tutte; Gluck vydal sbírku písní r. 1770, a Beethoven jich složil velký počet, z nichž mnoho překrásných. Ale teprve Schubertem dosáhne píseň plného rozvoje, plné své šíře, takže zcela odpovídá rozmanitosti poetických látek a stává se hudební básní, kde obě umění dokonale splývají.

* * *

Franz Schubert narodil se v Lichtenthalu u Vídně dne 31. ledna 1797 a zemřel ve Vídni 19. listopadu 1828, ve svém třicátémprvém roce. Jeho otec byl učitelem v Lichtenthalu. Měl 19 dětí, z nichž 9 v mladém věku umřelo. Pozoroval hudební nadání malého Františka, a dával mu záhy hodiny na housle; později (hoch měl pěkný soprán) mu vymohl přijetí do dvorní kaple. Současně studoval František Schubert v semináři a učil se číslovanému bassu u Salieriho. Když mu v šestnácti letech hlas začal mutovati, opustil kapli a nepřijal podpory k dokončení komposičních studií, která mu byla nabízena; technické studium nebylo mu po chuti. Zázračným instinktem uhodl všechny taje umění hudebního; nikdy již více nestudoval. Mezi lety 1813—1816 byl František doma u otce, kterému pomáhal v učitelování. Zatím již složil některé z nejkrásnějších svých písní: der Erlkönig, der Wanderer, An Schwager Kronos. Od r. 1817 vede s pomocí přítele Franze von Schober samostatný život; je živ z nepatrného výtěžku svých děl a z pomoci, kterou mu přátelé poskytnou; marně se shání po nějakém pevném postavení; jest až do své smrti chud, jako Mozart.

Schubert napsal 457 písní, z nichž asi sto na básně Goethovy, ostatní na básně Schillerovy, Heineovy, Uhlandovy, Rückertovy atd. Vzpomeňme si na jména některých písní: *Gretchen am Spinnrade*, *Erster Verlust*, *der König in Thule*, zpěvy harfeníkovy z *Wilhelma Meisters*, zpěvy *Mignon*, *Du bist die Ruh'*, *der Tod und das Mädchen*, dva cykly písňové: *die schöne Müllerin* a *die Winterreise*, konečně *Schwanengesang*, pohrobní sbírka, řada zážraků inspirovaných verši Heineovými: *Liebesbotschaft*, *Ständchen*, *Aufenthalt*, *der Atlas*, *Ihr Bild*, *die Stadt*, *Am Meer*, *der Doppelgänger*. Kromě těchto písní zanechal Schubert osm symfonií, mezi nimiž je překrásná nedokončená z h-moll; kvartety, tria, sonáty obsahující mnoho báječných míst; několik menších a několik oper bez ceny.

Velmi často nám Schubert připomíná Beethovena. Podobá se mu hlubokým citem, silou výrazu, tragickou velikostí. Je více básníkem nežli Beethoven. Při komponování nějakého Goethova textu pochopí lépe všechny nuance; jeho pohyblivější duše připojí k celkovému dojmu větší počet rozmanitých nálad. V tom je aleko lépe nadán pro píseň než Beethoven.

Z Beethovenových skizzářů víme, jak se Beethoven stále znovu chápe načrtnutého díla, jak se vrací ke svým skizzám, jak je opravuje, přizpůsobuje, někdy zavrhuje, krátce jak ke všemu dospívá po úsilné práci; Schubert naopak jest výhradně improvisátorem. Nepracuje; jeho inspirace je nevyčerpatelná a nezná retuší; to je rys jeho genia, který jej předurčoval k písni. A vskutku jediné v krátkých skladbách je improvisace možná. Nelze improvisovati symfonii nebo kvartet. A právě v hudbě komorní a symfonické objevují se u Schuberta slabiny v konstrukci; jest patrné, že i tu

improvisuje, ale tentokrát je jeho improvisační snadnost velkou vadou, a jeho provedení nebývají často ničím jiným, než dlouhým a nudným rozředováním. Proto musíme Schuberta hledati v jeho písních; tam jej najdeme celého.

U něho není vývoje jako u Beethovena; od prvního dne ukázal, seč jest; je to jen další důsledek spon-



Frant. Schubert.

lannosti jeho genia. Beethoven dobyt mistrovství ve svém umění úsilím, a chtěl býti stále novým. Schubert se narodil se všemi dary, jichž píseň vyžaduje; nemohl již ničeho více dobyt; a ostatně pěstoval hudební genre, ve kterém je nejméně nutno — ne-li nemožno — obnovovati se.

Schubert je romantik právě tak jako Beethoven, ba i víc; cit pro přírodu je u něho vyvinutější nebo aspoň zjemnělejší; z moře, řeky a hory má dojmy s da-

leko větším počtem nuancí. Zdá se, že Beethoven miluje venkov láskou poněkud všeobecnou a lhostejnou ke zvláštním okolnostem; na Schuberta působila každá krajina jiným dojmem, soudíme-li podle rozmanitosti líčení v jeho písních; nezřídka jest jim průvod malebným rámcem, nebo alespoň hmotnou atmosférou. Ostatně líčení nezabírá nikdy u Schuberta právě jako u Beethovena první místo; podřizuje se výrazu, nebo i s ním splývá.

Schubert měl smysl pro fantastičnost, jehož se Beethovenovi nedostávalo. Tu možno srovnati Schubertova Kráľe duchů se skizzou písně, kterou se pokoušel složití Beethoven na touž báseň. Beethoven chápe obdivuhodně drama, ale dává úplně uniknouti poesii nadpřirozených vidění, jež nám Goethe líčí. Schubert je právě tak dramatický jako Beethoven; je dokonce

ještě více scénický, neboť cval koně, vítr ve stromech, bouře, celá dekorace a akce jsou obdivuhodně hudbou vyjádřeny; ale ke všem těmto prostředkům, které na nás mají působiti dojmem, připojme ještě jistý tajemný ráz v přízvuku zpěvního hlasu a v instrumentálním koloritu, který nám pomáhá vyvolati hallucinační zjevy a horečné přízraky nemocného dítěte, svět vil a zlých duchů: to nám celé umění Beethovenovo podati nemůže.

Schubert jest mistrem písně: nebyl dosud překonán, ba ani dostižen. Zaznamenejme vedle toho, že se stal původcem úplně nového genru; přenesl píseň do hudby instrumentální a složil pro klavír malé skladby, které nazval *Moments musicaux* (sic! Hudební chvílky); jsou to první ukázky oněch *Lieder ohne Worte* (Písní beze slov), jichž formu — s tímto nebo jinými tituly — přijali *Schumann*, *Mendelssohn*, *Brahms*,*) tvoříce tak množství rozkošných drobných básní.



Robert Schumann se narodil r. 1810 ve Zwickavě v Sasku. Zemřel blíže Bonnu r. 1856. Byl synem knihkupce, který se neprotivil jeho lásce k hudbě. Otce ztratil r. 1826, a aby se zavděčil matce, dal se zapsati na lipskou universitu jako právník. Současně studoval klavír u *Friedricha Wiecka*. Od r. 1830, když je mu dvacet let, věnuje se výhradně hudbě. Do té doby se chtěl státí velkým virtuosem. Ale nějakou nehodou přišel o prst; byl nucen vzdáti se kariéry pianisty.

Psal hudební kritiky; r. 1834 založil *Neue Zeitschrift für Musik*, ve kterém hájil zásady mladých hudebních „pokrokářů“ proti rutině konservativních duchů a špatnému vkusu „filistrů“. Jeho zá-

*) Nověji zejména *Grieg* (Lyrické skladby).

sluhou byla později pozornost znalců obrácena k rodícímu se geniu Chopinovu a zvláštní osobnosti Brahmsově.

Vedle toho se oddal Schumann skládání, a debutoval řadou klavírních děl (všecky skladby od čísla 1. až 23.). Tato hudba posuzována širokým obecnstvem jako příliš nesnadná a příliš temná. Schumann neměl úspěchu než v malém kroužku svých přátel.



Rob. Schumann.

Mezitím se zamiloval do dcery svého bývalého učitele, Clary Wieckové, a chtěl se s ní oženit; ale měl ještě postavení příliš nejisté a dosáhl její ruky teprve roku 1840 přes odpor otcův. Byl právě promován za doktora filosofie na universitě v Jeně. Schumannova láska ke Clare Wieckové inspirovala jeho první písně; tu si uvědomil svoji schop-

nost pro druh, v němž měl napsati několik svých nejbáječnějších děl. Od r. 1841 komponuje symfonie a komorní hudbu, pak píše symfonické básně pro lidské hlasy a orchestr, jako *Ráj* a *Peri*, *Život růže*, *Faust*; scénickou hudbu k Byronovu *Manfredu*, *Mši*, ba i operu *Genofefa*, která se dávala r. 1848 v Lipsku se slabým úspěchem.

R. 1843 jmenován byl profesorem na lipské konservatoři, ale již následujícího roku toto postavení opustil. R. 1850 obdržel místo městského ředitele hudby v Düsseldorfu. Ale záchvaty choroby, již měl podlehnouti a jejíž první známky se objevily v letech 1833 a 1845, byly roku 1852 daleko vážnější: ohlásila se mozková choroba. 6. února 1854 dostal záchvat šílenství a vrhl se do Rýna. Zachránili ho; ale bylo nutno zavřítí jej do nemocnice, kde skončil bídě svůj život.

Jako Schubert byl i Schumann zrozen pro píseň. Jako on byl básníkem. Měl jako on jistou bezprostřednost a rychlost inspirace, která sluší dílům, kde konstrukce není ničím, kde správné vystižení a bohatství myšlenkové je vším. Měl velmi rozsáhlé literární vzdělání, jež chybělo Schubertovi, a které mu často pomohlo vniknouti do detailu nebo nuance myšlenky Goethovy, Schillerovy, Heineovy. Jeho umění jest uměním člověka zjemnělejšího, pečujícího více o ucelenost, úzkostlivějšího než byl Schubert. Nemá také jeho drtivé síly. Ale je stejně dojmavý a dochází těchže tragických účinků jinými prostředky. Není to štedrá přirozenost a bohatá sdílnost Schubertova, Schumann jest soustředěn, jeho sloh jest určitý, jasný, jeho fráze krátké, těsně sražené. Jeho výraz jest úplně „niterní“ (i n n i g): pomíjí veškeré líčení přírody nebo nadpřirozena; všecko se u něho přenáší na pouhý cit: není tu dekorace. Nikdy není jeho hudba theatrální; nepůsobí požitkem mimo naprosto intimní rámec. A najde se vůbec interpret, aby v nás vyvolal tak hluboký dojem, jaký máme při pouhém čtení *Dichterliebe* nebo *Frauenliebe und Leben*?

Schumann našel nové způsoby psychologické notace. V písních Schubertových hraje klavír nejčastěji skromnou roli doprovazeče, a pravi zřídka kdy něco jiného než zpěv, pokud ovšem nerozvádí popisnou stránku básně. Schumann rozděluje svoje komentování poesie, kterou má zhudebniti, mezi zpěv a klavír: lidský hlas a nástroj rozmlouvají spolu a často důležitější partie není právě u zpěváka; přiléhá se Schumannovi dokonce, v závěrku *Dichterliebe*, že opustí úplně lidský hlas na celé stránce, jako kdyby již nebyl schopen vyjádřiti veškeren cit, kterým jeho srdce přeskypuje, a oddává se vášnivému rozjímání na samotném klavíru, což je vrcholný bod díla; v tom okamžiku neze již vnitřní drama vyjádřiti slovy; jedině hudba

beze slov má tu potřebnou výmluvnost. Vedle toho staví Schumann ve svých „Liederkreise“ *Dichterliebe* a *Frauenliebe und Leben* vedle sebe řadu písní, které tvoří celek hluboké jednotnosti: tak odehrává se jako v řadě obrazů či spíše citových dojmů



Mendelssohn-Bartholdy.

celé drama vášně, ba celý život ve svém poetickém reflexu. Mimo písní mají Klavírní skladby Schumannovy značnou důležitost: přivádí do tohoto oboru fantasii, náladu, jež tam až dosud tolik místa nezaujímaly, a jeho snívá duše zpívá tu o kráse večera, nebo o nevinných dětských hrách, nebo i o radosti a žalu lásky.

Ve své hudbě komorní a symfonické respektuje Schumann zcela formu klassickou, ale

thematický a citový obsah zůstává romantickým, i povstává tu někdy poněkud zarážející nesouhlas. K tomu jest jeho provedení často pedantické a suché: opakování týchž rytmů bývá někdy únavné. Ale pro kvalitě myšlenek rychle zapomínáme na některé slabiny provedení: tria, kvartety, kvintety a symfonie obsahují některé z nejkrásnějších stránek, jež kdy Schumann napsal.

Jeho díla pro zpěv a orchestr jsou nestejná. *Faust* je z nejhlubších interpretací Goethovy myšlenky.



Felix Mendelssohn, narozený v Hamburku r. 1809, zemřel v Lipsku 1847, jest dokladem, jakou nevýhodu

má příliš velká snadnost ve tvoření a život příliš šťastný. Byl vnukem filosofa Mosesa Mendelssohna a synem bohatého bankéře. Již od dětství hlásí se u něho neobyčejné vlohy hudební, právě jako u jeho sestry Fanny. R. 1818, ve věku devíti let, hrál po první veřejně. V domě svého otce dirigoval orchestr a provozoval malé opery, jež sám skládal. Později objevil J. S. Bacha, byl nadšen starým kantorem, a uspořádal r. 1829 velký koncert, kde byly provozovány *Pašije* sv. *Matouše*. Rozuměl dobře starým a šířil známost jejich děl. Ale zůstal vždycky lhostejný k hlubokému umění svého přítele Schumanna. R. 1829 podnikl cestu do Anglie, která mu náraz získala ohromnou pověst. Měl všecko, aby se líbil Angličanům, průhlednost, spořádanost, eleganci, vybranost, vážnost. Od té doby kráčí od úspěchu k úspěchu. R. 1835 byl jmenován dirigentem koncertů v Gewandhause v Lipsku. R. 1843 tam založil konservatoř. Oženil se r. 1837 a zemřel 1847, několik měsíců po své sestře Fanny.

Mendelssohn složil kantáty čili oratoria *Paulus* (1836), *Eliáš* (1847), pět *Symfonií*, ouvertury, scénickou hudbu k *Antigoně*, *Athalii*, *Snu noci svatojanské*, velký počet děl z oboru hudby komorní, klavírní a písň. Za svého života byl staven na roveň největším mistrům. Dnes se stalo módou upírat mu jakoukoli hodnotu. Pokušíme se zachovati pravou míru a býti spravedliví.

Mendelssohn má jistě velké vady: „napodobí“ s politováním hodnou snadností: skládá úplně jako Bach nebo Haendel, když chce, ba dokonce i když nechce. Má osudnou náklonnost k povrchně sentimentálnímu výrazu; nadužívá melodických forem; jeho provedení bývá příliš rozvláčené. Ale nutno uznati roztomilost, půvab a eleganci jeho děl; vyniká zejména ve skladbách lehčích, ve scherzech; originální rys jeho jest jistá malebná romantičnost: tu vynikají na př. tance elfů.

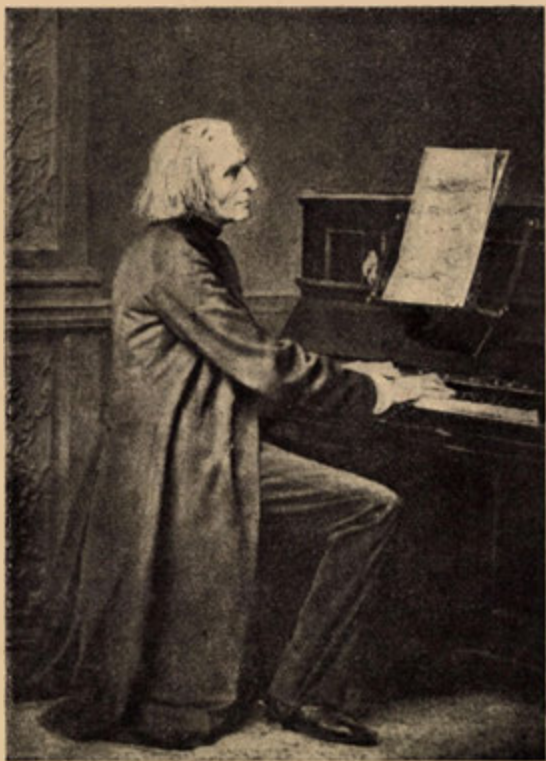
Ovšem i jeho přednosti jsou trochu banální. Unaví nás brzy tato roztouženost nebo tato příjemná fantastičnost; žádáme si dojmů silnějších nebo hry duchaplnější.

* * *

Proti Mendelssohnovi přibývá neustále zájmu na dile a osobnosti Františka Liszta, a stále více si uvědomujeme, jaké ohromné místo zaujímá tento umělec v dějinách hudby XIX. věku.

František Liszt narodil se v Raidingu v Uhrách 22. listopadu 1811 a umřel v Bayreuthu 31. ledna 1886. Byl zprvu znamenitým virtuosem na klavír, kterému se obdivovali Videaňáci (i Beethoven!), Pařížané, Angličané, konečně celá Evropa. Ale jej lákalo komponování. R. 1825 byla provozována jeho aktovka *Don Sanceho v pařížské Opeře*. Zvláště od doby, kdy se seznámil s Berliozem, vyhránily se jeho umělecké zásady; byl nadšen pro hudbu a umělecké zásady autora *Episody ze života umělce*, a stal se nejhorlivějším přívržencem hudby poetické a deskriptivní, hudby programní. Současně se ujal znovu myšlenek vyložených již r. 1832 Fétisem a hlásal, že se má moderní tonalita vytvořití odstraněním starého pojmu tóniny, který svíral melodii a veškeru thematickou práci do příliš úzkých mezí; chtěl, aby žádný akkord nebyl ve skutečnosti cizím dané tonalitě, ať se jí zdál jakkoli vzdálen, a odstranil všechny přechody, jichž vyžadovala stará pravidla o modulaci. Své zásady uplatnil v dilech klavírních a zvláště v symfonických básních: *Tasso*, *Orfeus*, *Prometheus*, *Mazepa*, *Festklänge*, *Dante*, *Eine Faustsymphonie* atd. Jsou to skladby ohromně zajímavé, ne tak svou vnitřní hodnotou, jako vším tím, co slibují do budoucnosti. Themata jsou často vulgární a plochá, provedení rozbité nebo prázdné. Ale přes to vše jest

v těchto bizarních dílech oheň, pohyb a množství novot v detailu, buď harmonických, nebo orchestrálních,



František Liszt.

nebo i melodických, které ohlašují přímo Wagnera a více méně vzdáleně ruské impressionisty a Debussyho. František Liszt působil mocným vlivem na svou dobu, a

to nejen hudebními skladbami, nýbrž i slovem a skutky. Byl ve styku se všemi velkými umělci své doby a možno říci, že byl všem užitečný. Byl intimním, hluboce oddaným přítelem Richarda Wagnera, jemuž pomáhal v těžkých dobách a jemuž dal za ženu jedno ze tří dítek, které měl ze svého poměru s hraběnkou d'Agout (známou pod pseudonymem Daniel Stern), dceru Cosimu. V letech 1847 až 1859 seskupil kolem sebe ve Výmaru, kde byl dvorním kapelníkem, všechny umělce mladé německé školy, R a f f a, B ü l o w a, T a u s s i g a, C o r n e l i a (1824—1874), autora L a z e b n í k a B a g d a d s k é h o (1858). Když opustil Výmar a odejel do Říma (1861), šli jeho žáci a nadšení obdivovatelé za ním. Všude, kam přišel, pracoval o oplodnění talentu, a bojoval za vítězství nejvznešenějších věcí uměleckých.

R. 1865 přijal nižší svěcení; stav se abbém, skládal hlavně církevní hudbu a zemřel zahrnut poctami a slávou.

* * *

Johannes Brahms (1833—1897) nehledí jako Liszt do budoucnosti; vrací se jako Mendelssohn do minulosti, připíná se těsně k tradicím klassickým; v řeči velmi vybrané, velmi střízlivé, velmi korrektní vyjadřuje svou osobnost, ovšem — což nutno říci — zcela jinak zajímavou a originálnější nežli jest Mendelssohnova.

Johannes Brahms byl synem hamburského kontrabassisty. Největší část svého života ztrávil ve Vídni, aniž jaká pozoruhodná událost zkalila jeho tichý a klidný život. Nebyl ženat. Nenáviděl lidi a žil nejraději v kruhu několika přátel, kteří zvykli jeho prudkosti a bezohledné upřímnosti.

Jeho dílo je veliké: čtyři symfonie, čtyři koncerty, několik kantát, mezi nimiž *Ein*

deutsches Requiem (1868), které založilo jeho slávu, Rinaldo, Nanie, dva smyčcové sextory a dva smyčcové kvintety, kvintet pro klarinet a smyčce, klavírní kvintet, tři klavírní a tři smyčcové kvartety, čtyři klavírní tria, dvě sonáty pro klarinet, dvě pro violoncello, tři pro housle, množství skladeb klavírních, mezi nimiž tři sonáty a rozkošné intermezzi, valčíky a uherské tance, velký počet písní a sbory.

Brahms je ze všech německých skladatelů nejryzeji německý. Jest němečtější než Bach, než Beethoven, ba i než Schubert. A proto Francouzům tak snadno uniká. Hledají v něm instinktivně, čím by uspokojili svůj francouzský vkus, místo aby se úsilně snažili vniknouti v myšlenku,



J. Brahms.

která je jim cizí. A tak, co většina Němců radí Brahmse k největším moderním skladatelům, ve Francii bývá považován za skladatele druhého řádu, někdy příjemného, nikdy velikého, často nudného.

Je pravda, že psal příliš mnoho; všechny skladby nejsou stejné hodnoty; více než u koho jiného z jeho krajanů nacházíme u něho — a zejména v písních — jistou jednotvárnou sentimentalitu, která je nám nesnesitelná; je někdy emfatický a okázalý, někdy poněkud pedantický. Ale písně jako *Feldeinsamkeit*, *Wie bist du, meine Königin*, *durch sanfte Güte wonnevoll*, *Ruhe*, *Süßliebchen*, *im Schatten*, nebo *Von ewiger Liebe* mají hluboký půvab a výraz velmi jímavý.

↳ Kdykoli se Brahms v komorní hudbě inspiroval uherskými thematy, byl zvláště šťasten a jeho sloh nabývá naprosto originálního zabarvení.

✱ Jest obdivuhodný u vynalézání rytmů, jež střídá tisícerým způsobem, a snad žádný skladatel neobjevil rytmů jemnějších a svižnějších. Daří se mu obdivuhodné efekty polostínů, barev zamlžených: v tom směru jsou obě první *Houslové sonáty* zcela nevyrovnatelné: je to umění tak diskretní a přece tak hluboce působivé!

Celkem vzato má Brahms množství předností, které jsou čistě jeho, a jeho hudba náleží k těm, jichž autora bez rozpaků poznáme. Bude žiti vedle Schuberta a Schumanna jako jeden z nejdelikátnějších hudebních básníků XIX. století.

* * *

Anton Bruckner (1824—1896), syn učitele v Ansfelden v Horních Rakousích, začal sám své hudební vychování, a stal se znamenitým kontrapunktikem a výborným varhaníkem. Začátky jeho existence byly velmi ubohé. Konečně r. 1855 byl jmenován varhaníkem katedrály v Linci. Pokračoval pak ve studiích komposičních za vedení Sechterova a Otty Kitzlera, a konečně obdržel místo varhaníka ve dvorní kapli ve Vídni. Kromě smyčcového kvintetu, kantáty a tří mší napsal Antonín Bruckner osm symfonií*) v duchu zcela protilehlém tomu, kterým psal Brahms. Vyhledává nezvyklé harmonie,



A. Bruckner.

*) Z IX. symfonie jsou tři vety úplné. Překl.

silné kontrasty, přenáší do koncertní hudby způsob umění wagnerovského, vytyčuje obrovské a bizarní stavby, činí konečné dojem úsilí poněkud neukázněného, které se často mine svým cílem. A přece jest v tomto umění tak přeplněném velikost a dobrota. Litujeme, že je Bruckner ve Francii skoro neznám.

* * *

Hugo Wolf (1860—1903) byl přítelem A. Brucknera, který, když zestárl, shromažďoval kolem sebe všechny mladé skladatele, nadšené pro pokrok. Hugo Wolf se narodil ve Windischgrätzu ve Styrsku jako syn kožešník a hudebníka; byl přesvědčen, že má v žilách několik kapek románské krve a vzdyčky měl zálibu ve velkých skladatelích francouzských.

Hugo Wolf se vzdělával skoro sám. Vstoupil r. 1875 na vídeňskou konservatoř, ale zůstal tam jen dvě léta, byv pro nekázeň vyloučen. Od té chvíle (bylo mu sedmnáct let) neměl jiného učitele než sama sebe. Pracoval s nezlomnou energií za cenu všemožného odříkání, všemožných útrap v ohromně bídných poměrech. Četl nejen všechny velké skladatele, zvláště Wagnera, který na něho měl silný vliv, nýbrž i spisovatele německé a francouzské, Goetha, Heinricha von Kleista, Grillparzera, Hebbela, Rabelaise, Cl. Tilliera. Po několika mladických pokusech, k nimž náleží smyčcový kvartet (1879—1880), kde již cítíme jeho velkou, silnou duši, trpící a vášnivou, jal se psáti hudební kritiky. R. 1888 po smrti svého otce projevil se náhle jeho genius tvorbou neobyčejně bohatou: ve třech měsících složil padesáttři písně na básně Eduarda Mörika. Psal svému příteli: „Je nyní sedm hodin večer, a já jsem šťasten, tak šťasten jako nejšťastnější král. Zase jedna nová píseň! . . . Srdce mé, kdybys ji slyšel! . . . čert by tě odnesl radostí“ — „Ještě dvě nové písně! Jedna z nich zní tak strašlivě

zvláště, že se toho děsím. Nic takového tu ještě nebylo. Chraň Bůh ty ubožáky, kteří ji jednou budou poslouchat.“ — „Až uslyšíte nejnovější píseň, kterou jsem právě složil, nemůžete mít nežli jediné přání v duši: umřítí... Váš šťastný, šťastný Wolf.“ Pak skládá hudbu na Goetha, na básně Eichendorffovy, na španělské básně v překladu Paula Heyse, na verše Gottfrieda Kellera, na básně italské, přeložené Geibelem a Heysem. Od r. 1888 do 1890 složil asi dvě stě písní a volal hrdě: „Co teď piši, piši pro budoucno... Od Schuberta a Schumanna tu nebylo ničeho podobného!...“

Pak náhle žíla vyschne; genius Wolfův již nemá, co by řekl, a nešťastník si zoufá: „Nedovedu si již představit, co je harmonie a melodie, a počínám skoro pochybovat, že skladby nesoucí moje jméno jsou vskutku ode mne... Modlete se za mou ubohou duši!... Nebe dá člověku buď celého genia, nebo vůbec žádného. Peklo mi dalo všeho půl.“

Koncem listopadu 1891 dostává se inspirace znovu: Wolf napíše za sebou patnáct italských písní. V prosinci všecko umlkne, a znovu nastane ticho na pět let. „Věřím pevně, že již je se mnou konec,“ píše Wolf.

R. 1895 promluví vnitřní hlas znovu. Složí ve třech měsících komickou operu *Corregidor* na španělskou novellu dona Pedra de Alarcon, upravenou paní Mayrederovou; pak dvaadvacet písní z druhého svazku *Italienisches Liederbuch*. Počíná komponovat básně *Michel Angelovy*, a novou operu *Manuel Venagas*. 20. září 1897 propukne náhle šilenství, překvapí jej při práci a zdolá. Následujícího roku doufají v uzdravení, ale záchvat se opakuje a je definitivní. Hlásí se všeobecná paralysa; vleče se ještě několik let životem a zemře 16. února 1903.

Za života Wolfova se mu posmívali: skladby jeho se neprodávaly, a nebyti diskretní štědrosti několika

přátel, nebyl by měl ani na nejnevyhnutelnější potřeby. Jakmile byl mrtev, sláva se dostavila. Přes noc změnili lidé svoje chování, umělci, kritikové, oficiální instituty o překot oslavovali jeho genia.

V dějinách umění není osudu tragičtějšího. Nemí také hudby, která by byla tak trpká, tak hluboce zoufalá jako je hudba Hugo Wolfa. Ironii, hněv, hořkost a znechucení, pýchu, sílu, vůli žít a býti svůj vyjadřuje tento velký skladatel ve svých písních obdivuhodným způsobem a s mohutností, které se jediné Beethoven a Schubert vyrovnají. Méně osobním bývá, když zpívá o lásce a radosti. Ale vždycky vyjadřuje myšlenku básníkovu s obratností, porozuměním a rozmanitostí, která jej činí podle výroku kritika G. Kühla „nejhlubším psychologem, jakého měla německá hudba od Mozarta“. Jeho *Prometheus*, jeho *Gedichte von Mörike*, které v Německu mají v nejchudších domech na klavíru vedle písní Schubertových, písně z Viléma Meistra, *Spanisches* a *Italienisches Liederbuch*, konečně *Michel-Angelo-Gedichte* obsahují stránky nejčistší lidskosti, jaké kdy byly v hudbě napsány. Srdce jen dle zpěvu smrti, který Wolf komponoval na tato krásná slova Michel-Angelova:

Alles endet, was entstehet,	Chiunque nasce a morte arriva
Alles, alles rings vergehet.	Nel fuggir del tempo, e'l sole
Menschen waren wir ja auch	Niuna cosa lascia viva...
Froh und traurig, so wie Ihr.	Come voi, uomini fummo,
Und nun sind wir leblos hier,	Lieti e tristi, come siete;
Sind nur Erde, wie Ihr sehet.	E or siamo, come vedete,
	Terra al sol, di vita priva.

Došli jsme k současné periodě německé hudby. Je velice nesnadno oceniti umělecké hnutí velmi komplikované, jehož nepatrný ohlas dojde až do Francie. Budeme citovati jména nejznámější: *Gustav Mahler*, narozen r. 1859 v Kališti v Čechách, zemřel 1911 ve

Vídni, žák Antona Brucknera, autor devíti symfonií,*) promíšených zpěvy, obrovských konstrukcí, kde se všechny slohy setkávají a mísí, aniž by splývaly (osmá je psána pro dva orchestry, troji sbor, dvojí vokální kvartet, v celku 1000 účinkujících); *Ludwig Thuille*, narozen v Bolzanu (Tyroly) r. 1861, autor písní, sextuoru pro klavír a dechové nástroje, sonat pro housle a klavír, symfonií; *Max Reger*, nar. 1873 v Brandu v bavorském palatinátu, který se věnuje výhradně hudbě komorní a skládal s jemným, delikátním, bystrým talentem a s poněkud přehnaným vyhledáváním jemností kontrapunktických dvě sonáty pro klavír a housle, dvě sonáty pro klavír a violoncello, šest sonat pro sólové housle, smyčcový kvartet a trio, serenádu pro flautu, housle a violu, variace pro klavír a album zvané *Aus meinem Tagebuche*, sonáty, praeludia a fugy pro varhany atd. Ale osobnost *Richarda Strausse* dominuje nade všemi. Rom. Rolland vyličil „jeho vysokou a hubenou siluetu, s posunky trhavými a pánovitými, jeho tvář bledou, poněkud horečnou, oči jsou podivně světlé, neurčité a pevné zároveň, dětská ústa, knír světlý, že se zdá skoro bílým, vlasy zkadeřené, tvořící jakýsi věnec nad holými spánky, čelo oblé a vypouklé“. Richard Strauss se narodil v Mnichově 11. ledna 1864. Jsa synem člena orchestru, podal velmi záhy důkazy svého hudebního nadání. Zprvu byl živěn klassiky. Jeden z jeho přátel, *Alexander Ritter*, autor oper *Fauler Hans* a *Wem die Krone?* upozornil jej na Liszta a Wagnera a „hudbu budoucnosti“. Avšak dlouhá cesta po Italii, kterou

*) Devátá symfonie provedena po prvé až po smrti Mahlerově, na hudebních slavnostech ve Vídni v červenci 1912 (spolu s Devátou Beethovenovou a Devátou Brucknerovou). — Mimo symfonie nutno u Mahlera uvést významnou produkci písňovou, Překl,

podnikl r. 1892 z důvodů zdravotních, měla značný vliv na vývoj jeho genia: odvrátil se od Severu, onoho *Grau in Grau* Severu, myšlenek-přízraků *beze Slunce*“ (Nietzsche); a podle Nietzscheho snil „o hudbě hlubší, mocnější, snad špatnější i tajemnější, o hudbě hyperněmecké, která při pohledu na modré a smyslné moře a jas nebes u Středozemního moře neomdlí, nezbledne a nepozbude lesku“. Chtěl znovu najíti prostotu, pestrost a živost dojmů obyvatelů Jihu. Máje duši právě tak básnickou jako hudební, i duši myslitele, živého filosofii nietzscheovskou, napsal řadu *s y m f o n i c k ý c h b á s n í*, kde podává s ohromnou bujností svůj romantický pessimismus, svoje ironické pohrdání lidmi a svůj hrdý individualismus.

Wanderers Sturmlied (1885), *Aus Italien* (1886, vzpomínka na první velmi krátký pobyt v Itálii), *Macbeth* (1887), *Don Juan* (1888) jsou teprve pokusy.

Tod und Verklärung (1889) jest historie nešťastníka, který se na smrtelném loži v duchu probírá všemi radostnými i smutnými chvílemi svého života, vzpomíná na surový boj, vedený za ideál, chtěl by v boji pokračovati a myslí, že ještě bojuje, když tu smrt jej porazí. Nastává odpočinek, vykoupení a přetvoření.

Till Eulenspiegels lustige Streiche nach alter Schelmenweise, in Rondeauform (1894), jest dílo zcela logicky sestrojené přes svoji zdánlivou fantastičnost a nesoúvislý program.

Also sprach Zarathustra, Tondichtung, frei nach Nietzsche (1895), líčí nám vývoj volného ducha, který se marně snaží rozluštití záhadu života náboženskou věrou, pak se oddá svým vášním, až mu obraz smrti znovu uvede na mysl jeho dřívější nepokoj: i žádá si pak od vědy klíče k tajemství života a najde konečně mír ve smíchu a tanci, a prchne, necháváje nás v temnu našich pochybností.

Don Quixote, fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters (1897), unaví nás brzy přes obdivuhodnou virtuosnost skladatelovu; je to hudba příliš výlučně výpravná, která již nemá vlastní hudební zajímavosti.

Heldenleben (1898) zpívá o úsilí, bojích, porážkách a konečném vítězství umělce, který se chce povznést nad nízký dav a který nad ním stojí teprve od okamžiku, kdy jím pohrdá a kdy nedbá jeho potlesku: tu podává Strauss mohutný obraz svého života.

Sinfonia domestica (1905) ukazuje Straussa doma „s drahou ženou a synáčkem“. „Nenahližím, proč bych nestvořil symfonii na sebe sama,“ řekl Strauss. „Považuji se za právě tak zajímavého jako byl Napoleon nebo Alexandr.“ Tentokrát je tu urážlivý kontrast mezi bezvýznamnými scénami z domácnosti, jež Strauss chce vylíčiti, a obrovským orkestrálním aparátem, jehož k tomu užívá. Bylo nutné věnovati celou symfonii těmto „dětským scénám“?

Straussovo umění jest velmi nestejně. Nejbanálnější, nejsprostší melodie, která připomíná špatného Pucciniho, se tu pojí k nejjemnějším a nejbizarnějším harmoniím, k orkestraci oslepující bohatstvím a kolořitem; jsou materiálem polyfonní práce hodné Bacha nebo Wagnera. Italská smyslnost a měkkost jde ruku v ruce s energickou přísností umění germánského. Je to hudba programní; a přece se uzavírá do rámce klasického; provádí témata formou rondovou, variační nebo sonátově-symfonickou. „Nemusíte čísti program,“ praví sám Richard Strauss v *Heldenleben*. „Stačí vědět, že je tu hrdina v boji se svými nepřáteli.“

V těchto dílech, kde je více reflektivní mohutnosti, více inteligentní vůle nežli citu a instinktu, i síla i vůle často podléhá. Jest to pánovité, vítězné a unavené. V Richardu Straussovi se obdivuhodně zrcadlí současná německá duše, hrdá a unavená přílišnými úspěchy,

dbalá svých morálních tradic, ale schopná každé slabosti; afektující ctnost a přemýšlející jen o rozkoši, napínající se ještě k poslednímu úsilí, aby „byla“, a kácející se zpět do frivolity, do prázdna.

Kapitola šestá.

Hudební drama v Německu v devatenáctém století. Weber a Richard Wagner.

Počátek devatenáctého století byl z nejskvělejších a nejplodnějších období německého umění hudebního. Tam, kde se stýká dokonávající klassicismus s rodícím se romantismem, setkávají se tři velká jména: *Beethoven, Schubert a Weber*.

* * *

Carl Maria von Weber narodil se 18. prosince 1786 v Eutin, malém městečku holštýnském. Byl bratrancem Konstance Weberové, ženy Mozartovy. Byl to slabý hoch a napadal na nohu. Záhy ztratil matku, která zemřela plicní chorobou. Poněvadž otec jeho byl divadelním ředitelem, trávil všechn svůj čas za kulíсами. Zprvu jej lákala hudba; pak se věnoval lithografii, a konečně se zase vrátil k hudbě. V sedmnácti letech dirigoval divadelní orchestr ve Vratislavi. Pak se stal kapelníkem vévodkyně württemberské v Karlsruhe. Tenkrát napsal dvě symfonie. R. 1806 opustí na krátkou dobu hudební povolání a vstoupí do služeb vévody württemberského ve Štuttgartě jako sekretář. Ale šibalské kousky otcovy nutí jej, aby místo opustil. Odeběře se do Mannheimu, pak do Darmštadu, kde studuje komposici u abbé Voglera současně s mladým Meyerbeerem. Po neúspěchu *Sylvany* ve Frankfurtě podnikne tournée jako virtuos na klavír. R. 1813 byl jmenován kapelníkem Stavovského divadla v Praze, které mělo býti reorganisováno. Vypraví *Fernanda*

Corteza od Spontiniho, Dona Juana, Figarovu svatbu, Clemenza di Tito od Mozarta, komické opery od Cherubiniho, Dalayraca, Nicolase, Boieldieua, Beethovnova Fidelia a Spohrova Fausta. Snaží se zlepšiti vkus obecnstva články v časopisech. Tak dochází k plnému vědomí svých uměleckých snah a ukončuje své vychování jako hudebník a divadelník.



C. M. v. Weber.

Ve třiceti letech (1816) nestvořil Weber ještě ani jediného mistrovského díla. 13. ledna 1817 jest povolán za kapelníka do Drážďan. Má za úkol udržeti při životě německé divadlo proti kvetoucí opeře italské. Provozuje nejdříve Méhulova Josefa, pak Boieldieua, Grétryho, Nicolase. Dá se však i sám do práce, chtěje stvořiti nový repertoire rázu opravdu

německého. Roku 1821 se dává jeho Freischütz (Čarostřelec), nejdříve v Berlíně, pak na všech scénách německých, i drážďanské, a to s ohromným úspěchem. Jest to legenda o černém lovcí, ďáblu zaprodaném, který jde do Pekelného údolí liti čarovné koule, jimiž chce dobýti ruky své milé jakožto ceny ve střelbě o závod. Euryanthe, dávaná r. 1825, jest méně příznivě přijata. Látka její jest vzata z „histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryanthe, sa mie“ (Povídka o Gerardu de Nevers a o krásné a ctnostné Euryantě, jeho milé) ze Schleglovy sbírky francouzských básní z XIII. stol.: Touž povídkou se inspiroval Boccaccio v jedné novelle a Shakespeare v Cymbelinu. Weber, jsa již těžce nemocen, skládá pro Londýn

O b e r o n a, ač před tím pomýšlel na F a u s t a. Byla to zase stará legenda, tentokráte z H ů o n a d e B o r d e a u x. V té době byla situace Weberova velmi bídná (oženil se r. 1817 s Karolinou Brandtovou); odjíždí do Anglie, má je jistotu, že tam zemře, ale také, že zachrání svou rodinu před bídou: „Odjedu-li, budou mít moji děti co jíst — i když umru.“ 12. dubna 1826 byla premiéra O b e r o n a, který měl ohromný úspěch; v noci ze 4. na 5. červen téhož roku skonával Weber.

Nebudeme mluvit o Weberových dílech symfonických a komorních: jsou skoro vesměs prostřední. Sotva dvě nebo tři práce možno vyjmouti: na př. známý C o n z e r t s t ů c k a V y z v á n í k t a n c í. Můžeme pouze mimochodem zaznamenati, že Weber jako skladatel klavírní učinil několik technických vynálezů v ozdobách passážových, v dispoici arpeggií a v psaní akordů.

§ Největší slávy dobyt Weber svými operami. Ne že by byly prosty vad. Weber nikdy nedovedl napsati dokonalé dílo. Byl příliš rozptýlen, příliš málo pracovník; vždycky improvisoval. A pak neměl smyslu pro pořádek, přebíhal příliš snadno od myšlenky k myšlence. Za druhé byl Weber přede vším jiným rozumový, vynalézavý; jeho tvůrčí vzrušení nebylo vždycky dosti niterní, hlásí se velikými výkřiky, které nejsou podepřeny hlubokým citem; je poněkud suchý. Ale jaký je básník a jaký divadelník! Kterýsi jeho současník vytýká již E u r y a n t ě, že je to „s p í š e b á s e ň n e ž h u d b a“. Divadelníkem byl vychováním a také instinktem. Jak to, že komponoval tak bídná libretta? Patrně jej vábily látky samy o sobě, nedbal asi jejich chatrného zpracování. Byl nadšen F r e i s c h ů t z e m, protože to byla německá národní pověst, která báječně vyhovovala jeho úmyslu založiti německou národní operu proti opeře italské a francouzské. Pověsti o E u-

r y a n t ě a O b e r o n o v i byly sice vzaty ze starých francouzských tradic, ale jejich silně romantický ráz připouštěl zcela snadno jejich zgermanisování.

Weberova hudba jest řeč úplně nová. Užívá jakési melodické deklamace, zvláště od E u r y a n t y, která byla později vzorem Wagnerovi; snaha, sledovati v hudbě přesně krok za krokem poesii a drama, vede jej k rozdělování oper ve scény, a ne již v arie, duety, tria, ensembly atd. Rytmy nekonečně střídá; má rytmy nezvykle živé, otřásající, útočné na místě bývalých věčných „okrouhlostí“. Orkestrace nabývá u něho zvláštní pestrosti a barvitosti; má zálibu v poetickém zvuku rohu a klarinetu, jichž užívá zcela originálním způsobem. Dovede znamenitě vyjádřiti sen, věci fantastické, neskutečné, nadpřirozené. Dovede kouzelně líčiti svět vil, elfů, koboldů. Jeho ouvertury, vystavěné z motivů oper, jsou mistrovská díla, daleko dokonalejší než opery samy. Jsou myšleny tak, aby děj byl bezprostředně vsazen do rámce, aby v posluchači vyvolaly dojmy, které by byly v duchu dramatu. Tak vyvolává motiv rohu na začátku ouvertury F r e i s c h ü t z e obdivuhodný dojem tajemného lesa. Trio-lové rytířské thema v ouvertuře E u r y a n t y, na něž si vzpomněl Wagner, když psal S v a t e b n í p o c h o d z L o h e n g r i n a, naznačuje bezprostředně celkový ráz díla. Toto užívání motivů, které takto již od ouvertury nabývají význačné důležitosti, připomíná již silně wagnerovské pojetí l e i t m o t i v u. A romantické cítění přírody, které dodává Weberovým operám tak hlubokého půvabu, ohlašuje již tajemnou symbolickou, metafysickou hudbu T e t r a l o g i e. Weber dokonce i neurčitě pomýšlel na úzké spojení „sesterských umění“ v dramatu: „Italové a Francouzi si stvořili pojem opery, který jim úplně dostačuje,“ řekl; „ale ne tak Němci... Tam, kde jiní národové všecko obětují okamžité rozkoši smyslů, Němec chce stvořiti celé umě-

lecké dílo, kde se všechny části harmonicky pojí v celkovou krásu.“

Weber razil cestu nejen Richardu Wagnerovi, nýbrž také často inspiroval Berlioze, Mendelssohna, Schumannna, Lisztu, Chopina. Vliv jeho se rozšířil na všechny skladatele první poloviny XIX. století. Bylo správně konstatováno, že *Bílá paní*, *Zampa* a *Robert Ďábel* jsou jen vzdálené napodobeniny *Freischütze*.

Vedle Webera dva skladatelé hráli roli dosti důležitou, ačkoli druhořadou, v dějinách dramatické hudby německé v první pol. XIX. století. *Heinrich August Marschner* (1795—1861) napsal množství oper, z nichž *der Vampyr* (1828), *der Temppler und die Jüdin* (1829) a *Hans Heiling* (1833) se udržely v repertoíru německých divadel. Zvláště *Hans Heiling* měl neobyčejný úspěch, a romantický sloh tohoto díla nebyl bez vlivu na Wagnera, když komponoval *Bludného Holanďana*. Marschner je také autorem mnoha písní, sborů a skladeb komorních. *Gustav Albert Lortzing* (1803—1851) věnoval se komické opeře, a některé z jeho oper hrají se ještě dnes na německých scénách. R. 1840 napsal operu *Hans Sachs*, která neměla úspěchu, ale upoutala asi pozornost Wagnerovu na látku, již se později sám chopil. Nejoriginálnější dílo Lortzingovo jest *Wildschütz* (Pytlák, 1842).

* * *

Až po Wagnera kolísali operní skladatelé mezi dvojím pojetím hudebního dramatu: buď naprosto podřizovali hudbu dramatu jako Florenčané *Peri*, *Caccini*, *Francouzi Lulli*, *Rameau* a také *Gluck*; nebo — jako to činil *Scarlatti* a jeho škola — zapomínali na drama a pečovali jen o hudbu. Jedině snad *Monteverde* a *Weber* měli cit pro užší spojení obou umění. Wagnerovu originalitu tvoří to, že jsa bás-

níkem i hudebníkem — a také myslitelem — viděl zřetelněji, který problém bylo rozřešiti; že hledal a objevil podmínky hlubšího splývání všech elementů, o něž v hudebním dramatu jde.

Pozoruje jednak, že charakter poesie dramatické jest líčení lidských vášní, ne přímo v jejich vnitřní podstatě, nýbrž prostřednictvím řeči, která nejdříve mluví k rozumu, a teprve na druhém místě se projevuje pohnutím.

S druhé strany hudba jest mu bezprostředním výrazem citu. Zde není prostředníka: srdce mluví k srdci.

Aby spojení mezi poesii a hudbou bylo možné, jest nutno, aby poesie mijela všecko, co je v ní čistě rozumové, vypravování o skutečích, které nemají významu ryze citového, neb o vnějších událostech, které nemohou dojímati. Hudební drama bude tedy hlavně psychologické: bude míti za předmět „věčně lidské“. Jest však nutno sestaviti podmínky jevištní akce; nutno dobře vylíčiti situace, kde se jednotlivci utkávají s událostmi, a kde vše jest rázu intelektuálního. Bude alespoň nutno bedlivě vypořovati na jednotlivcích, co mají společného s ostatními lidmi; a pak se pokusiti o oddělení všeobecného typu, jehož zvláštní realizací jednotlivci jsou; každý jednotlivec bude představitelem nějakého převládajícího citu, charakteristického rysu lidské přirozenosti. Pokud jde o vnější události, bude jich do hudebního dramatu připuštěno co možná nejméně, a to jen ty, které mají hodnotu symbolickou, které při zdánlivě jednoduché skutečnosti jsou průhledným výrazem nějakého psychologického zákona.

A tak bude hudební drama nevyhnutelně symbolické a filosofické. Ne že by měl básník vycházeti od abstraktních pojmů, a že by jim hleděl vdechnouti život symboly, které by je konkrétně vy-

jadřovaly. Tento způsob jest příliš umělý. Básník — toť „jasnovidec“, který tuší v konkrétní skutečnosti její skrytý význam, symbol, který zakrývá, metafysiku, kterou odhaluje. Vychází od světa smyslového, aby došel k idejím. Nesestupuje od neplodných idejí k věcem v té bláhové naději, že ze svých snů stvoří svět.

Richard Wagner pronikl tak hluboko ve způsob, ba v samu podstatu svého umění, že byl vyhlášován za theoretika, který zakrývá chudobu inspirace bohatstvím svého vědění a své filosofie. Avšak ve skutečnosti byl Wagner dalek toho, aby stavěl svá díla podle předem stanovených idejí — došel naopak ke svému esthetickému systému teprve rozbořen vlastních děl. Nejprve tvořil, pak teprve poznal, co vytvořil. Dílo, na něž zdánlivě nejprísněji aplikoval svoje theorie, jest právě to, které napsal s největší volností; sám o tom řekl: „*Tristan* a lze posuzovati podle nejprísnějších pravidel, jež vyplývají z našich theoretických tvrzení: ne že bych jej byl modeloval podle svého systému — vždyť tehdy jsem naprosto zapomněl na všecku theorii — ale poněvadž jsem se tehdy konečně pohyboval s nejsvrchovanější nezávislostí, bez jakékoli péče o theorii, šťasten, když jsem při komponování cítil, oč můj tvůrčí vzlet překročil hranice mého systému.“ Při studiu dějin života Wagnerova a zvláště jeho genia si uvědomíme, jak všemohoucí úkol měl instinkt a intuice ve vývoji jeho umění a filosofie.

Richard Wagner se narodil v Lipsku dne 22. května 1813. Jeho otec, policejní úředník, zemřel šest měsíců po jeho narození. Za krátký čas nato provdala se jeho matka v Drážďanech po druhé za Ludvíka Geyera, herce, dramatického spisovatele a malíře, který zemřel roku 1820. Wagner absolvoval znamenitě humanitní studia; učitelé jej určili pro filologii. On pomýšlel zprvu na poesii a drama, pak na hudbu. Roku 1833 napsal *Víly* (*die Feen*),

k jichž provozování nedošlo. Roku 1834 byl jmenován hudebním ředitelem divadla v Magdeburce; složil operu *Liebesverbot* (Zákaz lásky), velmi volně zpracování Shakespearova kusu *Veta za vetu*, která byla provozována r. 1839 bez značného úspěchu. Oženil se s herečkou Minnou Planerovou. Po roce ředitelování v Královci pobyl šest let (1833—39) jako kapelník v Rize. Tam se dal do komponování *Rienziho*.

To jsou hlavní události z Wagnerova mládí. Tento stručný výčet jich úplně postačí: vždyť nás nezajímají podrobnosti jeho vnějšího života, nýbrž pozvolný a bohatý vývoj jeho vnitřní bytosti.

Wagner vděčí za něco jistě svým předkům ze XVII. a XVIII. století: byli to saští učitelé, kteří vyšli z lidu a žili s ním jako učitelé, pastoři, varhaníci nebo učitelé hudby — vychovatelé v každém směru. Odkázali Wagnerovi jistou péči o morálku, kterou najdeme ve všech jeho dílech.

Od počátku svého života podléhal Wagner všemožným vlivům. Jeho otčím chtěl, aby se učil malovat. Ale unavilo jej „kresliti neurčitě očima“. Kolem sebe viděl jen lidi od divadla. Jeho sestra Rosalie debutovala v 15 letech; sestry Klára a Louisa byly také herečkami; bratr opustil medicínská studia, aby se stal hercem, a jedna z jeho dvou dcer, Johanna, zpívala později obdivuhodně Alžbětu v *Tannhäuseru*. Wagner poznal záhy kulisy. Neměl ostatně nijaké chuti k hereckému povolání. Zprvu toužil psátí dramata. Ve třinácti letech přeložil již dvanáct prvních zpěvů *Odyssy* a blouznil pro Shakespeara — načrtl si tragedii, kde umírá dvaadváct osob, které se později objevily jako přízraky, aby jeviště nebylo příliš brzy prázdné. Jeho hudební nadání ohlásilo se velmi pozdě, a nikdy se nestal virtuosem na nějakém nástroji: „Za celý svůj život jsem se nenaučil hrát na piano,“ řekl.

Weber a Beethoven objevili mu hudbu. Od r. 1817 byl Weber kapelníkem drážďanské opery, a Ludvík Geyer byl z jeho nadšených přívrženců; mladý Wagner také. Byl na prvních představeních Freischütz a svým strašným způsobem vytloukal ouverturu na pianě. Po dvaceti letech, když slyšel Freischütz v pařížské Opeře, zvolal: „Ach má nádherná německá vlasti, jak tě mám rád, jak's mi drahá, a kdyby to bylo jen proto, že se na tvé půdě zrodil Freischütz! Jak miluji německý lid, který miluje Freischütz, který ještě dnes věří divům nejnaivnější pohádky, který ještě dnes, v mužném věku, pocituje tajemný a sladký děs, jímž se chvělo jeho srdce v dobách dětství. Ó krásná snivost německá, snění lesů, snění večera, hvězd, luny, vesnické vížky, jejíž zvon volá k návratu domů! Jak je šťasten, kdo vám může rozuměti, věřiti, cítiti, sníti s vámi, býti vámi nadšen!“

R. 1827 slyší Wagner v Lipsku v koncertech Gewandhausu symfonie od Beethovena, který právě zemřel. Je hluboce dojat. A náhle se dá do komponování sonáty, kvartetu, velké arie, aniž znal cokoli z harmonie. Pozoruje svoji neznalost, a vezme si několik lekcí u jakéhosi učitele, který mu brzy znechutí suché studium akordů. Opustí zase theorii a napíše ztřeštěnou ouverturu, která byla provozována r. 1830, a po níž nemáme ani stopy. Vráti se k harmonii, a pod vedením Theodora Weinliga prodělá ji úplně za šest měsíců i s kontrapunktem. Pak komponuje sonátu, polonaisu, fantasii pro klavír, ouvertury,*) dvě symfonie, konečně r. 1833 operu die Feen, která nebyla provozována, ale jejíž fragmenty dávány v koncertě. Látka tohoto mladistvého díla ohlašuje již látku Lohengrina;

*) Tyto ouvertury jsou: B-moll, D-moll, C-dur s fugou a „Polonia“.

vila Ada proměněna jest v sochu, poněvadž smrtelník Arindal dopustil se slabosti, že na chvíli pochyboval o své milence.

Léta, ztrávená v Magdeburku, Královci a v Rize, byla těžká léta. Úřad kapelnický byl nesnadný a nevďečný. V té době zakusil Wagner často bídu, zvláště od doby, kdy se oženil. Hledá si cestu. Zprvu je nadšen



R. Wagner.

revolučními myšlenkami z roku 1830, a aplikuje je na umění, vyhlásí válku tradici, pedantickému puntíkářství, a připouští jen volnou melodii Italů, jejíž typ nalézá v Belliniho Normě: „Zpěv, zpěv a zase zpěv, vy Němci!“ volá. Ale pozoruje, asi, že zachází příliš daleko ve svém obdivu k Vlachům, a dodává: „Nutno náležitě své době, nalézt nové formy, hodící se novým dobám, a mistr, který tak učiní, nebude psát ani po italsku, ani po francouzsku — ale také

ne po německu.“ Pod vlivem těchto myšlenek skládá *Zákaz lásky* (*das Liebesverbot*). Hledá dokonce látku ke komické opeře. A zastaví se; pozoruje, že na cestě „lehké hudby“ bloudí. I dá se r. 1838 do skládání dlouhodechého díla, *Rienziho*, aniž se stará o to, kdy s ním bude hotov či kde je dá provozovati.

Rienzi je hrdinný a čistý tribun, který chce osvoboditi římský lid ode jha šlechty, a jejíž lid sám nakonec zrádně opustí. V té době podléhá Wagner vlivu „historické opery“, která triumfuje v Paříži: *Rossiniho Vilém Tell* jest z r. 1829, *Auberova Němá* z r. 1828, *Meyerbeerův Robert ďábel* z r. 1831 a *Hugenoti* z r. 1836, *Halé-*

v y o v a Ž i d o v k a z r. 1835. Jak to později řekl, viděl svoji látku k Rienzimu „brýlemi Velké Opery“, to jest jako kus o pěti aktech, s ohromnými ensembly, hymny, průvody, vojenskými scénami, ballety, s velkými ariemi, velkými duety psanými slohem bez ustání vznešeným a řečnickým. Ať jsou jakékoli slabosti tohoto díla, které nazval později „hříchem mládí“, cítíme, že se Wagner upřímně nadehl pro postavu Rienziho „s velkými myšlenkami, jichž byla plna jeho hlava a jeho srdce“, a pro jehož tragický osud se všechny jeho nervy sympatií chvěly.

Po Rienzim opustil Wagner definitivně historické drama (ačkoli později pomýšlel ještě na *Manfreda* a *Friedricha Barbarossa*). Pozoroval asi, že historické drama nemá hudební podstaty. Poskytuje-li možnost k vyjádření velkých citů „čistě lidských“, podává pro jejich rozvedení rámec příliš speciální. Život a malebnost jisté epochy, mravy, předsudky jisté doby a země nemohou býti hudebně vyjádřeny. A tu buď vyloučíme tyto příměsky a vlastní historický zájem zmizí, nebo nahromadíme v partituře nekonečná vypravování, která nebudou míti specificky hudební zajímavosti.

R. 1839 se otvírá nové období v životě Wagnerově. Byv vyštván z Rigy intrikami soupeřovými, dá se na cestu do Francie, a odnáší s sebou skizzu *Rienziho*, k jehož provedení, jak doufá, jistě v pařížské Opeře dojde.

Přichází do Paříže bez prostředků, se svou ženou Minnou a nádherným novofundlandským psem. Meyerbeer mu dá doporučení, představí ho, protežuje ho. Wagner skládá salonní písně, kterým lidé nerozumějí. Chce dosíci provozování *Liebesverbot* v divadle Renaissance, ale Renaissance skončí právě úpadkem (1840). Nabídne se, že bude psáti hudbu k vaudevillu *Dumanoirovu la Descente de la Cour-*

t i l l e; ale nesvěří mu ani tuto řemeslnou práci. Ukáže řediteli Velké Opery scénář *Bludného Holanďana*. Ředitel je látkou nadšen a odkoupí od něho za 500 franků právo, dát ji komponovati někým jiným. R. 1841 provozuje se v koncertě pořádaném nakladatelem Schlesingrem jeho *ouvertura Kryštof Kolumbus*, ale orchestr je špatný a obecenstvo zůstane lhostejno. Tu nastává strašlivá bída. Wagner koná nejhorší práce, jen aby měl být z čeho živ: upravuje módní opery pro flétnu, klarinet, cornet a pistons; dělá korektury not pro tisk; jest spolupracovníkem hudebních revuí francouzských i cizích, a to i v záležitostech nejnevěděnějších. Paříž se svým diletantismem se mu úplně zhnusila. Jedinou útěchou jest mu, slyší-li v koncertech konservatoře symfonie Beethovenovy a zvláště *symfonií se sbory* pod řízením Habeneckovým. V jeho hlavě rodí se plodné myšlenky: „Kdybych složil operu,“ píše, „při níž bych sledoval pouze svůj cit, dalo by se obecenstvo na útěk, neboť by v ní nebylo ani arií, ani duetů, ani trií, vůbec žádného z oněch kusů, z nichž se dnes celek sešije, jak to právě jde, aby se udělala opera; pro to, co bych stvořil, nebylo by ani zpěváků, kteří by to zpívali, ani obecnstva, které by to pochopilo.“ A dá se znovu do komponování; v zimě 1839—1840 napíše *ouverturu k Faustu*, pak dokončí *Rienziho*, a pošle partituru do Drážďan, kde, jak doufá, ji provedou; r. 1841 napíše v Meudonu v sedmi nedělích hudební skizzu *Bludného Holanďana*, a současně dostane z Drážďan dobrou zprávu, že se *Rienzi* bude hrát. 7. dubna 1842 opouští Paříž a vrací se do Německa po pevnině (do Francie cestoval po moři). „Poprvé jsem spatřil Rýn,“ píše, „maje slzy v očích, a přísahal jsem, já, ubohý umělec, věčnou věrnost své německé vlasti.“

20. října 1842 dával se *Rienzi* v Drážďanech s velkým úspěchem; 2. ledna 1843 přijat byl *Bludný*

H o l a n ě a n stejně příznivě, alespoň zdánlivě stejně; ve skutečnosti nevniklo publikum do ducha nového hudebního dramatu. Wagner byl jmenován kapelníkem drážďanské opery s 1500 tolarů ročně.

Pověst o Z a č a r o v a n é l o d i čili o *Bludném Holanďanu* má svůj původ v lidové pověře, že lodi, které ztroskotaly, se „vracejí“. Vznikla počátkem XVII. století a zanikla počátkem století XIX. Heine ji oživil ve fantastickém vypravování, které Wagner četl r. 1834. Heine vypravuje o jakémsi neohroženém námořníku, bludném Holanďanu, který kdysi při všech ďáblech přísahal, že za bouře obepluje jistý mys, a kdyby měl objížděti po moři třeba až do soudného dne. Ďábel jej vzal za slovo. Jediná naděje na spásu mu zbude: každých sedm let vystoupí na zem, ožení se, a bude-li mu žena věrna, bude vysvobozen. Ne-li, musí nastoupiti znovu svou věčnou pouť. Po sedmi letech přistane Holanďan k zemi; ale nikdo ho nechce. Zželí se ho jen jakési mladá dívka, která tuší jeho smutný osud, i vyzná mu lásku a přísahá mu věrnost do skonání. Ale Holanďan ji odmítne; odejde. Tu děvče, aby vyplnilo svůj slib a zůstalo až do smrti věrno tomu, koho miluje, vskočí do moře. V tom okamžiku se začarovaná loď propadne a Holanďan je zachráněn.

Na cestě po moři z Rigy do Londýna, za bouřlivého dne, vzpomněl si Wagner na starou pověst a od té doby na ni myslil neustále. Když přišel do Paříže, sestrojil si drama, které se odehrává celé mezi čtyřmi osobami: Holanďanem a Sentou, Dalandem, Sentiným otcem a Erikem, jejím snoubencem. Nemůže býti námětu jednoduššího: žádná zbytečná epizoda nekomplikuje děj, který je ryze niterní. Wagner počíná usku-
tečňovati svůj poetický ideál.

Co na první ráz překvapí, jest romantický ráz díla. Wagner oživuje minulost národa a jeho nejvzdálenější pověsti s mohutností, jaké neměl ani Weber ani žádný

z německých básníků ze začátku XIX. stol. Má smysl pro živelní mocnosti přírody, kterou oživuje a naplňuje duchy a přízraky. Jako byl *F r e i s c h ü t z* básní lesa, jest *Bl u d n ý H o l a n ě a n* básní Oceánu. Se svými rudými plachtami, černým stožárem, se svým strašidelným mužstvem a uprostřed bouře jest zakletá loď báječným symbolem pověrečného strachu lidu z moře.

Avšak osobám romantických dramat schází často vnitřní život. Tak v *Č a r o s t ř e l c i* dekorace a vnější drama či, jak praví *Lichtenberger*, „naturalistní snění“, zabírá příliš mnoho místa na úkor psychologie. *Wagnerovi* hrdinové však nejsou pouhé divadelní figury, špatně kreslené na skvělém pozadí dekorace a děje. Jsou to lidé, kteří mají povahu, vášně a dojímají nás. V *Bl u d n é m H o l a n ě a n u* ovšem nejsou *fysionomie* ještě dosti zřetelné; povahy zůstávají misty hádankou: nicméně citové drama zaujímá tu hlavní místo.

Již v tomto prvním pokusu *wagnerovského* umění vidíme, jak se rýsuje symbol. Podobně jako *Odyseus* nebo *Věčný žid* (*Ahasver*), jest i *Holandan* potrestán za to, že se chtěl příliš vzdáliti ze své vlasti; jeho dobrodružný duch jest jeho nestěstím. Člověk se má vrátit ke svému krbu, či spíše má si naléztí svůj krb, a kdyby to bylo i v oblastech ideálu. Všichni *Wagnerovi* hrdinové budou takto hledati cestu k pravému štěstí, smysl života, cestu ke spáse. Vždycky bude v jeho dramatech nějaký zachránce, nějaké vykoupení buď láskou, milosrdenstvím či obětováním. Ale v *Bl u d n é m H o l a n ě a n u* jest problém vykoupení položen ještě dosti nejasně.

S hlediska ryze hudebního znamená *Bl u d n ý H o l a n ě a n* *Wagnerovo* odvrácení se od starých forem operních: není tu již čísel od sebe oddělených a více méně dobře sešitých, pravý to oblek *Harlekýnův* bez nepřetržité plynlosti. Hudební drama stává se

symfonií sestrojenou z jednoho nebo více themat, která mají význam poetický nebo dramatický a zvou se *Leitmotive* (příznačné motivy). Místo aby skladatel hromadil stále nové a jiné motivy, bude pracovat s malým počtem myšlenek, spojených mezi sebou úzce pouty polyfonními. „Vzpomínám si velmi dobře,“ praví Wagner v *Sdělení svému příteli* m, „že než jsem se dal do vlastního skládání *Bludného Holanďana*, složil jsem text a melodii *Sentiny ballady* z druhého aktu. Ani nevěda uložil jsem do této skladby thematické zárodky celé partitury. Byl to soustředěný obraz celého dramatu, jak se rýsovalo v mé myšlence. Když jsem konečně přistoupil ke komponování, rozestřel se obraz themat, jak ve mně byl, po celém díle jako nějaká síť. Aniž bych tomu byl vlastně chtěl, stačilo mi, abych zpracoval různá themata z *Ballady* způsobem odpovídajícím jejich povaze, čímž jsem obdržel ve formě velmi výrazných thematických konstrukcí hudební obraz hlavních lyrických situací kusu.“

Bludný Holanďan měl jen poloviční úspěch. Po triumfu prvního večera byl tisk nepříznivý a obecenstvo následujících představení chovalo se odmítavě. Žádali znovu *Rienziho* a *Bludný Holanďan* zmizel s repertoíru.

Wagner se dal do komponování *Tannhäusera*. *Tannhäuser* jest skutečná osobnost, je to *Minnesänger* ze XIII. století. Stará lidová píseň vypravuje, že se odebral do Venušiny hory (*Venusberg*), kde ho po celý rok bohyně milovala. Ale rytíř cítil výčitky svědomí, modlil se k Panně Marii o pomoc, opustil horu a odešel k Svatému Otci prosit za odpuštění.

„Papež měl v ruce hůl ze suché větve, a řekl mu: „Až se na této holi listí zazelená, pak ti Bůh dá milost.“ Rytíř odešel z města smuten a s holestí v srdci... A vrátil se k hoře navždy a na věky: „Vracím se k Ve-

nuši, své drahé paní, kam Bůh sám mne posílá.“ A když přišel třetí den, počala se hůl zelenati. I poslal papež posly do všech zemí, aby vyzvěděli, kam Tannhäuser odešel. Ale ten se vrátil do hory k paní svého srdce. Proto bude papež Urban navždy zatracen.“

Wagner kombinuje tuto látku se známou pověstí o básnickém zápase na Wartburce. V chatrné básni ze XIII. stol. nalézáme vypravování o tomto zápase, při němž ten, kdo by byl přemožen, měl rukou katovou se světa sejíti. Wagnerův Tannhäuser je Minnesänger, který jest poražen v zápase na Wartburce; Wagner vynalézá osobu Alžběty, která zachrání Tannhäusra.

Dá se do práce s horečnou dychtivostí; cítí, že se zrodí mistrovské dílo; bojí se, aby neumřel, než bude ukončeno. Roku 1845 je partitura hotova. (Přepracovával ji ještě v letech 1847 a 1861.)

Mezi Tannhäusem a Bludným Holanďanem jsou zřejmé analogie. Je to tatáž romantická dekorace; myšlenka o vykoupení láskou domínuje v celém kuse. Venuše jest nejen představitelkou lásky, nýbrž pozemského štěstí ve všech jeho formách, úspěchu na tomto světě a činnosti, která vede k úspěchu. Ale pravé štěstí není tohoto rázu: blaho jest v odříkání, jehož příklad podává Tannhäusrovi Alžběta; neboť miluje Tannhäusra, jest jím milována a vzdává se ho, aby ho zachránila.

V Tannhäusru jest děj mnohem malebnější i dramatictější než v Bludném Holanďanu, osobnosti jsou životnější a lépe charakterisovány, vnitřní drama se daleko bohatěji rozvíjí.

Hudební komposice Tannhäusra směřuje k oné synthetické jednotě, která se již značnou měrou hlásila v Bludném Holanďanu. Ale Wagner nedosáhl ještě vůči starému způsobu operního skládání té naprosté nezávislosti, k níž později dospěje. Snaží-li

se sledovati drama krok za krokem, jsou tu přece ještě zcela patrné momenty, kdy se děj zastaví, aby ustoupil zpěvu, duetům, ensemblům. Jeho arie nejsou ovšem již italského střihu; nabývají rázu volně wagnerovského; jsou to skoro stále dlouhé fráze, bez pravidelné souměrnosti, s modulacemi velmi častými a volnými, ale zřetelně připravovanými, a celkem v intervalech melodických o dlouhých notách. Harmonie zůstává často velmi jednoduchá. Novoty, směrnosti a chromatika objevují se jen místy, na př. ve Venušině sluji. Leitmotiv nabývá stále větší důležitosti, ale není základem široce provedených kombinací a netvoří celé pásmo díla: polyfonie tu skoro vůbec není. Některé stopy italianismu zůstaly v tomto díle, sice ještě smíšeném, ale jehož četné stránky patří k nejpoetičtějšímu, co kdy Wagner napsal.

Lohengrin následoval brzy po *Tannhäuseru*. Libretto napsáno bylo r. 1845, a všechna hudba složena za rok. První představení konalo se teprve r. 1850 ve Výmaru pod řízením Lisztovým.

Podle Wagnera jest *Lohengrin* představitelem „nejtragičtější situace naší epochy“, nenapravitelného nedorozumění, které odděluje vybrané duchy od nízkého davu, k němuž jsou puzeni záchvěvem nepřekonatelné lásky. *Lohengrin* — toť Wagner sám, který se cítí osamocen a bezmocen uprostřed nevzdělané a nepřátelské společnosti současné. Wagner trpí tímto osamocením; žádá, aby se o něho nehádali, chce být milován, aniž by se ho tázali, odkud přichází, jaké jest jeho jméno, jaké jsou jeho tituly. Věřit a milovat, aniž bychom chtěli vědět, toť tajemství štěstí, pro jiné i pro něho. Ale Wagner není milován, i vrací se do své samoty. Elsa je „duch lidu“. Je naivní, spontánní, samá láska. Ale stejně jako *Lohengrin*, který „ví“, dychtí po lásce, tak Elsa, která „miluje“, dychtí po vědění, a její chyba, osudná, neodvratná, ji zahubí. Snad po-

chází neštěstí těchto dvou bytostí odtud, že Lohengrin je člověk moudrý, hrdý, místo aby byl člověkem prostým, bytostí instinktu, jako Siegfried a Parsifal. Jenom nevědomý je šťasten a království nebeské patří lidem prostým.

V době, kdy Wagner psal *Lohengrina*, pocítoval snad nejtrpčeji své mravní osamocení. Trpěl nespravedlností kritiky, která jej prohlašovala za šarlatána, nepřátelstvím „odborníků“, zuřících proti každé novotě, zlovůli intendanta královského divadla, barona von Lüttichau, který hleděl zmařiti všecky jeho pokusy o reformu v drážďanském divadle; trpěl posléze i nesmiřitelnou žárlivostí Meyerbeera, který mu zatarasil cestu do Berlína a překážel mu, aby tu došel provozování svých děl. Wagnerův pessimismus se vzbouří: obviňuje celou lidskou společnost; přijímá za své revoluční myšlenky, které se širily následkem hnutí z r. 1848 z Francie po celém Německu. Vstoupí do strany sociální. Účastní se jakéhosi srccení lidu. A aby se vyhnul odsouzení, musí prehnouti do Švýcar: uprchne do Curychu.

Tam se vzdá politiky; vrací se k umění. Jeho přátelé a obdivovatelé jej podporují. Soustředí své síly a počíná vydávati svá nejdůležitější díla theoretická. V té době (1848—1854) jest Wagner vlivem filosofie Feuerbachovy a drážďanských událostí atheistou, protikřesťanem: považuje svět za špatný, ale doufá pevně, že revoluce zahájí brzy novou éru všeobecného štěstí lidstva. Těto beznáboženské krisi vděčíme za první pojetí *Pistenu Nibelungů*.

Současně vyslovuje Wagner téměř definitivním způsobem své názory o umění. Ve spisech *Umělecké dílo budoucnosti* (1849) a *Opera a drama* (1851) rozvádí své pojetí dramatu „lidového“ čili „komunistického“, které může být uskutečněno jen za součinnosti lidu. Tak byl v antickém Řecku v do-

bách Aischylových a Sofoklových básník pouze mluvčím národa, plemenného genia; tragedie byly hrány před veškerým lidem, a z lidu se vybírali herci; všechna umění: poesie, hudba, tanec, architektura spolupracovala při tomto téměř náboženském obřadu, kde se krása objevovala ve všech formách smyslových, hmotných, živoucích. Od té doby se umění na neštěstí rozloučila. Hudba děkuje za svůj rytmus tanci, poesii za svou melodii; sama jest jen prázdnou harmonií. A poesie sama se již neobrací ke smyslům, nýbrž jen k rozumu, stává se pouhou literaturou; ztrácí všecku svou působivost. Nadarmo se opera domnívá, že znovu skuteční spojení bratrských umění; ve skutečnosti je naprosto odděluje. „Aby si hudba zachovala svou nadvládu, postoupí tanci tolik a tolik čtvrt hodin, kdy nakřídované střevíce baletního sboru ovládají jeviště a udávají takť hudebníkům; za druhé jest ujednáno, že se zpěváku formálně zakáže jakékoli gesto, neboť právo na pohyby rezervováno jest pouze tanečníku, kdežto zpěvák, který musí dbáti krásného tónu, má za každou cenu potlačit veškeru snahu o dramatickou gestikulaci. S poesii činí hudba smlouvu, se kterou může býti úplně spokojena: poesie vůbec nebude na scéně užito; bude se naopak usilovati o to, aby ani verše, ani slova nebyla vyslovována: pak se bude moci poesie představití obecenstvu ve formě (tištěného) libreta, které bude divákem nutně vyhledáváno; černé na bílém, hotová literatura! Tak byla uzavřena tato svatá alliance, kde každé umění smělo zůstat, čím bylo, a kde mezi tancem baletního sboru s jedné strany a operním libretem se strany druhé hudba mohla prouditi daleko a široko, do výše a do hloubky, jak se jí právě zdálo.“

Abychom pojali spojení umění v jeho přirozené formě, stačí, vrátíme-li se úvahou k prvotním a bezprostředním synthesám pudovým. Nuže, pro primitiv-

niho člověka znamená řeč, zpěv a posunek jednu a touž věc. Řeč, která se stala ryze abstraktní, ryze intelektuální, hudba, která se stala ryze citovou — obě pozbyly mnoho na své prvotní mohutnosti. Pro moderního umělce není otázkou, jak upravit poesii podle hudby nebo hudbu podle poesie: každé umění musí se řídit svým zákonem; ale spojení jest dosaženo, pracuje-li poesie i hudba za stejným cílem: aby vyjádřily lidské jednání, které také gesto svým způsobem vyjadřuje. „Hudba nemá vykládati dramatickou báseň, nýbrž drama samo. Gluckovou chybou právě bylo, že podřizoval hudbu poesii, že z ní učinil otrocký, doslovný překlad; tím, že modeloval svou melodii podle rytmu verše, došel jen k vytvoření jakési hudební prósy.“ Pravá dramatická melodie povstane tam, kde se setká úsilí básníkovo s úsilím skladatelovým. „Básník,“ praví Wagner, „rozvinuje svůj obraz nad pohyblivou hladinou proudů hudebních: básnický obraz se v nich zrcadlí, a tento měnivý a barevný odlesk jest melodie.“

Pod melodií zpěvákovou nebude již orchestr přinášeti, jako v operách, pouhý doprovod právě tak cizí této melodii jako jest melodie cizí dramatu. Orkestr již nebude „obrovskou kytarou“. Bude mluvit o tom, čeho zpěv nepraví; učiní srozumitelným 1. gesto; 2. duševní stav osoby, z níž nám zpěv dává poznati jen nějaký ojedinělý prvek; 3. minulost i budoucnost v jejich spojení s přítomností (předtuchy a vzpomínky), a zde právě bude leitmotiv hráti značnou úlohu. Orkestr bude jako chór v antické tragedii stále přítomen a bude vykládati každou událost; bude zárukou nepřetržitosti, pojítkem částí díla, které od začátku do konce bude „nekonečnou melodií“ (unendliche Melodie).

Wagner resumuje svoje pojetí hudebního dramatu ve dvou vzájemně se doplňujících definicích. Jednak pohlíží na hudební drama jako na (vnější) „akci, která

zvnitřněla a stala se hudebním výrazem přístupnou srdeci“; za druhé jako „na symfonii, která zvějšněla a jasně se vyjádřila v akci viditelné a chápateľné“. A velebí Beethovena, který chtěl pouze hudbou vyjádřiti své myšlenky dramatického básníka, a jehož geniální omyl ukázal Wagnerovi cestu.

Jakmile Wagner stanovil své názory na hudební drama, jal se je ihned velkolepě aplikovati v kolossálním díle, v *Prstenu Nibelungů*, obrovské trilogii s prologem; čtyři části *Prstenu*: *Zlato Rýna*, *Walkýra*, *Siegfried* a *Soumrak bohů* *) měly by býti provozovány vždycky ve čtyřech za sebou následujících večerech. *Tetralogie* obsahuje dvojí drama: smrt bohů a osvobození lidstva. Její živly jsou vzaty ze starých germánských a skandinávských legend. Wotan, král geniů světla, nespokojí se již láskou, chce moc a dá své jedno oko za to, aby měl vědění. Pak vládne světem. Obři uznávají jeho zázkon. Trpasličí skrytí v hlubinách země, Nibelungové, geniové noci, jsou podrobeni jeho síle. Ale Wotan, dychtěl po moci, nevzdal se své lásky, a to ho zahubí. Trpaslík z pokolení Nibelungů, *Alberich*, proklel lásku, aby měl moc a zmocnil se rýnského zlata.

Ukuje z tohoto zlata prsten, který zajistí svému majiteli vládu nad celým světem. Wotan zajme Albericha a přinutí ho, aby mu vydal své poklady a prsten. Ale Alberich prokleje v zoufalství prsten, který od té doby přináší neštěstí těm, kdož se ho dotknou. Wotan musí postoupiti prsten obrům výměnou za bohyni *Freiu*, kterou miluje, a od té doby bude marně hledati prostředek, jak by ztraceného prstenu znovu nabyt. Konečně pochopí marnost svého boje s osudem; nemoha v sobě utlumiti tragický konflikt mezi láskou

*) *Das Rheingold, die Walküre, Siegfried, die Götterdämmerung.*

a touhou po moci, bude toužiti po zániku světa, jehož jest původcem a pánem. V den, kdy se doví, že prokletý prsten byl vrácen dcerám Rýna, a že na zemi zase láska vládne, shromáždí všechna božstva ve Walhale, dá postavit kolem paláce obrovskou hranici, „a s věčným úsměvem na rtech“ zahubí se v soumraku bohů.

Jedna z bohyní, Wotanova dcera *Brünnhild*, která se vzdá svého božství, aby se spojila s hrdinou, kterého miluje, a *Siegfried*, muž z pokolení *Wälsů*, jež vyšlo ze spojení Wotanova se smrtelnou ženou, vykonali nejskvělejší úkol: osvobodili svět od prokletí zlata. *Siegfried* jest představitelem všemohoucnosti mládí a spontánnosti přírody. Jest moudřejší než moudrost. Je šťasten, poněvadž nepřemýšlí o svém životě a nebojí se smrti. Přijímá Nutnost. Naráz a instinktivně povznesl se „prostý“ k oné mravní dokonalosti, které Wotan musil dobytí za cenu tolika utrpení a úsilného uvažování. *Siegfried* a *Brünhilda*, tito dva nevinní, odpykají a vykoupí vinu Wotanovu. Prokletý prsten vydává je záhubě; ale jejich záhuba spasí svět: jimi jest zničena vláda zlata, prsten *Nibelungův* vrací se do hlubin Rýna.

Tato obrovská báseň, z níž jsme letmo předvedli pouze hlavní osoby, aniž nám bylo možno rozbírat celý její dramatický obsah, uzavírá v sobě sama velmi složitou filosofii. Wagner se tu jeví současně *socialistou*, když proklíná zlato a jeho osudnou moc, když předpovídá obrození lidstva láskou; a *narchistou*, když odsuzuje smlouvy a zákony, spravedlnost založenou na nespravedlnosti, když staví proti Wotanovi, bohu rozporů, *Siegfrieda*, volného hrdinu; jeví se *pohánem*, když líčí jako „nejdokonalejšího člověka“ téhož *Siegfrieda*, který jde pouze za svým pudem, který nezná morálky a žije bez bohů a bez zákonů; *křesťanem*, když připouští, že

Brünhilda a Siegfried svou zásluhou mohou vykoupiti viny Wotanovy a pojistiti tak spásu člověčenstva; p e s s i m i s t o u, poněvadž podle Wotana jest moudrost v tom, že chce nebýt; konečně o p t i m i s t o u, neboť vláda lásky může život učiniti šťastným. Tato rozmanitost idejí a citů často protilehlých, které inspi-rují Tetralogii, má svůj původ v základní antinomii, kterou nalézáme v samé přirozenosti Wagnerově. S jedné strany jeho bouřlivý temperament a vášnivá touha po životě a štěstí činí jej optimistou a pohanem. Avšak úvahami dochází k pessimismu, i utěšuje se negací „touhy po životě“ a vystavěním ideálu „spásy“ více méně křesťanské. Nebudme překvapeni a podrážděni rozpory filosofie, která se v podstatě teprve rodí, a která nechce být uzavřeným systémem. Ba je to právě bohatství a rozmanitost díla jako je Tetralogie, které tvoří jeho velikost: zjevuje nám člověka celého.

Měříme-li vzdálenost, kterou prošel Wagner, s hle-diska hudebního od T a n n h ä u s r a až k P r s t e n u N i b e l u n g ů, jest jasno, že po značném pokroku, který se jeví v L o h e n g r i n u, ovládá zde již úplně výrazové prostředky, kterých potřeboval k usku-tečnění své umělecké myšlenky. Od té doby není v jeho dílech již ani stopy po starých operních manýrách: jeho sloh jest zcela osobitý. Není tu již arií, duetů a ničeho tomu podobného; scény se k sobě pojí bez přerušení; hudba má jen vykládati drama. Zpěvní fráze vzdaluje se stále více od ustálených formulí italia-nismu; harmonie je složitější, bohatší; polyfonické zpra-cování leitmotivů dodává jednotlivým dílům, ba do-konce i celému cyklu jako je Tetralogie vzhledu obrov-ské symfonie. Wagner nebude již ničeho více měniti na svém umění; postačí, aby je aplikoval na různé látky, a vytvořil tak celou bohatou rozmanitost ne-vyrovnatelných mistrovských děl,

R. 1854 měl Wagner hotovo Rýnské zlato a největší část Walkýry. Mezi lety 1854—1857 dokončí Walkýru a napíše polovici Siegfrieda. Ale umělecké tvoření mu nestačilo. Měl potřebu styku s obecností, praktického uskutečnění svých uměleckých snů, a trpěl nečinností ve vyhnanství. Jeho dramata se hrála bez něho, daleko od něho, v Německu. Byl odloučen od svých nejdražších přátel. A neměl naděje na návrat do vlasti: reakce triumfovala ve Francii i v Německu.

15. ledna 1854 píše Lisztovi: „V poslední době neuplynulo jediného roku, abych alespoň jednou nebyl stál tváří v tvář myšlence nejzazšího rozluštění, abych nebyl pomýšlel na to, že učiním svému životu konec. Celý můj život je zničen, zhudlařen! Ach, příteli, umění je mi vlastně jen prostředkem, abych zapomněl na svůj bol, ničím jiným...“

A právě v létě 1854 dá jakýsi přítel Wagnerovi Schopenhauerův spis Svět jako vůle a jako představa. Wagner přijme okamžitě za svou doktrinu velkého pessimisty, která se tolik shodovala s jeho vlastními city, a prohlásí, že již v sobě nosil myšlenku Schopenhauerovu, dříve nežli si ji jasně uvědomil, a že teprve nyní pochopuje hluboký význam svých předešlých děl. Domníval se, že v Prstenu Nibelungů vytvořil dílo revolucionáře a optimisty; ve skutečnosti však vystupuje z Tetralogie proti jeho vůli závěr naprosto pessimistický, že svět jest nenapravitelně špatný, a že nicota je lepší než život.

V téže době dokonala citová krise rozvrat v duši Wagnerově. Již dlouho objevovaly se vážné neshody mezi ním a jeho ženou Minnou. Minna považovala Wagnera za sobeckého blouznivce, který jí zkazil život a pošetile obětoval štěstí oddané ženy politickým a uměleckým snům, jichž nelze uskutečnit. Po mnohých sporech se s ní Wagner r. 1851 téměř rozešel. R. 1852

seznámil se v Curychu s manželi Wesendonkovými, kteří mu byli brzy bezpečnými a oddanými přáteli. R. 1857 přijal jejich pohostinství v domku, který mu nabídli na blízku své villy „der grüne Hügel“. Mezi Mathildou Wesendonkovou a Wagnerem vyvínoval se stále něžnější poměr; zpozorují brzy, že jsou k sobě poutáni nejvášnivější láskou. Couvnou před klamem a nízkostí. Odhodlají se k rozloučení. Wagner odcestuje do Benátek; před tím odloučí se definitivně od Minny, která odjela smutně ke své rodině v Sasku. Zbylo nám svědectví této tragedie, která se rychle odehrála: je to *Tristan a Isolda*.

Již r. 1854 psal Wagner Lisztovi: „Z lítosti nad nejkrásnějším snem mého života, z lásky k mladému Siegfriedovi bude nutno, abych dokončil Nibelungy. Ale poněvadž jsem za celý svůj život neokusil štěstí lásky v jeho plnosti, chci tomuto nejkrásnějšímu ze všech snů postavit pomník, drama, v němž by touha po lásce byla ukojena až do úplného nasycení: mám v hlavě plán k *Tristanu a Isoldě*, dílu naprosto jednoduchému, kde to překypuje nejintensivnějším životem; do záhybů černého praporu, který ke konci vlaje, chci se zahaliti a umřítí.“ R. 1857 zanechá Wagner komponování Tetralogie a dá se do skládání partitury *Tristana* (1857—1859), z části také z důvodů praktických; chtěl složit drama menších rozměrů, které by se dalo snáze hrát na některé německé scéně; ale chtěl především poskytnouti svému srdci možnost, aby vychrlilo všecku svoji bolest z lásky a všecko své zoufalství, jímž překypovalo.

Ze všech Wagnerových dramat odpovídá *Tristan* nejvíce jeho uměleckým zásadám. Malebné elementy a události vnější jsou omezeny na nejmenší míru: drama je ryze niterní. Ba ani báseň nemá již místy smyslu literárního a stává se prostě hudbou.

Základní myšlenkou *Tristanovou* jest, že vášně má nepromlčitelná práva, povýšená nade všechen zákon a nad soud lidí, je-li absolutní, fatální, a přijme-li smrt za jediné možné východisko. Tristan je ze všech Wagnerových děl nejvášnivější a nejtruchlivější. Je tu největší láska, jaká kdy na světě byla, a je tu také nejstrašnější podmínka, jaká kdy byla dána lidským bytostem. Tento život je prokletý. Nutno toužiti po nicotě, „noci“, bezvědomí. Šťastní jsou Tristan a Isolda, spojení ve smrti. Běda králi Markemu, který zůstává na živu!

Hudba *Tristanova* je z těch, jichž nelze posuzovati: zmocní se tě celého, pronikne na dno duše, má tě, a pak tě zanechá úplně vyčerpaného. Nietzsche řekl: „Svět jest velmi chud pro toho, kdo nebyl nikdy dosti chorý, aby chutnal tuto pekelnou rozkoš.“

Když Wagner dokončil *Tristana*, chce konečně vejíti ve styk s obecnostem, chce se sám utkati v boji s umělci, s kritiky, s davem, býti v první řadě v šarvátce. Odcestuje do Paříže. Dosáhne provozování *Tannhäusera* ve Velké Opeře: ale jest třeba osobního zakročení císařova, aby překonal zlovůli ředitelstva. Kus, hraný třikrát (13., 18. a 23. března 1861), propadne za sykotu hnušné kabaly. Členové Jockey-Clubu, kteří byli připraveni o svůj balet, němečtí sokové Wagnerovi s Meyerbeerem v čele, konečně většina žurnalistů, placených těmito dvěma mocnými stranami, znemožní představení. Baudelaire, Vacquerie, Barbey d'Aurevilly, zpěvák Battaille, houslista Morin, Emile Ollivier, Jules Ferry, Challemeil-Lacour, Théophile Gautier, Reyer, Catulle Mendès, Jules Janin bojovali marně pro Wagnera. Pokud jde o pařížské publikum, chválil Wagner jeho neobyčejnou vnímavost a v pravdě vznešený cit pro spravedlnost.

Zatím dostal Wagner amnestii; smí se vrátiti do Německa. I pokouší se, aby jeho *Tristan* byl při-

jat na předních jevištích německých, ale marně; všichni ředitelé jej zamítnou. I podniká umělecké cesty po Německu, Rakousku a Rusku, aby seznámil obecenstvo v koncertech se svými díly. Brzy již neví, kterým směrem obrátit svou činnost, tolik je přesvědčen, že jeho úsilí jest ztraceno; nemá ani pravého úspěchu morálního ani materiálního.

V tom okamžiku (1864) povolá jej k sobě král Ludvík II. bavorský a nabídne mu všechny nutné prostředky, aby konečně uskutečnil svůj umělecký sen. „Štěstí mé jest tak veliké,“ píše Wagner, „že jsem tím zničen!“ V Mnichově se pořádají vzorná představení *Tannhäusera* a *Bludného Holanďana*, pak jest vypraven *Tristan* (1865) za výjimečných okolností. Na neštěstí dvorní intriky ztěžují neustále postavení Wagnerovo u Ludvíka II. Konečně jest nucen odejít; uchýlí se do Švýcar.

Zde prožívá Wagner několik svých nejšťastnějších let (1866—1872); jsou to ona, jež ztrávil v Tribschen u Lucernu, v malém domku na břehu jezera, kam za ním brzy přišla Cosima, dcera Lisztova a manželka kapelníka Hanse von Bülow, puzena jsouc neodolatelnou vášní (dala se rozvésti, stala se r. 1870 Wagnerovou ženou a povila mu syna Siegfrieda, k jehož narození komponována *Siegfried-IDyll*). Nietzsche řekl později, když již byl znepřátelen s Wagnerem: „Nevážím si nijak všech svých ostatních styků s lidmi; ale za nic na světě bych nechtěl ze svého života zahladiti vzpomínku na krásné dny v Tribschen, dny plné důvěry, veselosti, skvostných náhod, hlubokých okamžiků...“ Tam dokončí Wagner v klidu a v plnosti svého štěstí *Mistry pěvce* a skoro také *Tetra-logii* (pracoval na ní znovu r. 1865 a dokončil ji r. 1874).

První idea *Mistrů pěvců* sahá až do r. 1845, do doby, kdy byl Wagner rozeštván s drážďanskými kritiky. Chtěl postaviti na scénu odvěký boj genia proti

pedantismu a rutině. Postava Hanse Sachse, ševce-básníka, slaveného Goethem, stala se populární dramatem Deinhardsteinovým (1827) a Lortzingovou komickou operou (1840). Wagner znal také Starou kroniku norimberskou od Wagenseila, a Hoffmannova Bednáře norimberského. Ale brzy opustil svůj plán; vrátil se k němu teprve r. 1861 po návratu z vyhnanství; dílo bylo definitivně hotovo teprve r. 1867.

Mistři pěvci tvoří nápadný kontrast s Tristánem. V Mistrech to překypuje životem a radostí. Ve zhuštěném ději mísí spousta osob své různé vášně. Komické části střídají se se scénami nejvážnějšími a nejpoetičtějšími: shledáváme se opět se sbory a ensembly staré opery, ale jsou k nepoznání změněny. Lichtenberger považuje Mistry pěvce právem za jakési „intermezzo“ v díle Wagnerově. Ale pod veselou a škádlivou rouškou satiry na umělecké mravy v Německu skrývá se stále táž filosofie, stále tytéž hlavní myšlenky, tytéž převládající city.

Walthervon Stolzinger jest představitelem práv genia proti rutině pedantů. Jest ze šlechtické krve; žil daleko od měst na svém osamělém zámku. V zimě čítal básně Walthera von der Vogelweide. V létě bloudil po lesích, a tak se stal básníkem, aniž se byl kdy učil pravidlům svého umění.

Mistři pěvci jsou obránci tradice; jejich horlivost jest hodna uznání, ale jejich talent je prostřední. Jsou to dobří řemeslníci obmezeného ducha, povahy často nedůvěřivé. Sixtus Beckmesser reprezentuje všechny vady korporace, vyhnané do extrému: jsa hloupý, žárlivý, zlý, ba i nečestný, ujde opovržení jen tím, že jest sesměšněn. Ale Beckmesser jest výjimka. Mistři pěvci jsou zpravidla lidé poetiví, poněkud marniví, ale šlechetní jako Pognér.

Pravý mudrlec kusu je H a n s S a c h s, „poslední representant tvůrčího a uměleckého ducha lidu“, jak praví Wagner. Chce smířiti práva genia s uměleckými pravidly, volnost inspirace s ukázněností tradice. Přeje si, aby se umění lidu nevzdalovalo, aby lid byl jeho soudcem, a v tom stojí proti mistrům, kteří opovrhují prostým lidem.

Vedle komedie mravů (*comédie de mœurs*, *Sittenkomödie*) obsahují M i s t ř i p ě v c i drama vášně, které se odehrává v srdci Hanse Sachse; sőtva naznačeno v básni, je zvláště hodnoceno hudbou. Hans Sachs miluje Evičku, a obětuje se, aby si Evička mohla vzíti Walthra. „Mé dítě,“ praví Hans Sachs k Evičce, „znám smutnou povídku o T r i s t a n u a I s o l d ě. Hans Sachs byl moudrý a nezatoužil po štěstí krále Markého.“ Ví dobře, že není pravého štěstí, že tu na zemi vše je přelud: „Bláznovství! Bláznovství! Všecko je jen bláznovství. Kroniky měst, dějiny národů jsou plny samého bláznovství. Také klidní obyvatelé Norimberka byli právě jati bláznovstvím. A proč? Protože zlomyslný Kobold letěl nad starým městem, protože svatojanská muška hledala nadarmo svou družku, protože voněly bezy, poněvadž byl večer před svatým Janem...“ Ale Hans Sachs není opravdový pessimista. Věří v dobrotu. Věří ve ctuost oběti, život pro něho má nějaký smysl. Tušíme již Wagnerův návrat k idealistnímu optimismu, který se jeví později v P a r s i f a l u.

Tento poslední vývoj Wagnerovy myšlenky projevuje se nejdříve ve spisech: S t á t a n á b o ž e n s t v í (1864), N ě m e e k é u m ě n í a n ě m e e k á p o l i t i k a (1865), B e e t h o v e n (1870), U m ě n í a n á b o ž e n s t v í (1880). Jeho učení o přírodě a o životě se doplňuje; pessimismus jest jen jednou z jeho složek. Vůle žíti zdá se mu jen tenkrát zlou, zůstává-li sobeckou; vesmír může a má býti obrozen. Člověk

upadl vinou kapitalistického a militaristického Státu, vinou Církve, příliš dychtící po světské moci, vinou militaristické morálky, materialistické vědy a industriálního umění. Tento úpadek je také následkem mísení rasového. Germáni zůstali nejčistší; od nich vyjde obrození a vykoupení. A na cestě ke spáse povede národy umění. Až dosud se umění snižovalo tím, že opisovalo sprostou skutečnost, a že chtělo jen bavit blažovanou a zkaženou společnost. Jeho úkol jest vyšší. Moderní umělec je povolán k tomu, aby byl nástupcem kněze: „Umělecké dílo je živým představitelem náboženství.“

Pak jest ovšem nutno značně změnit ráz divadelního představení. Již od r. 1850 pojal Wagner myšlenku zvláštního divadla vystavěného na venku, jehož představení by naprosto neměla výdělečného účelu. V předmluvě k básni *Prsten Nibelungů* (1862) činí provolání k obecenstvu, aby mu pomohlo uskutečnit jeho plán. R. 1871 po vítězství Němců domnívá se Wagner, že je národ hotov k oběti, kterou od něho očekává; zahájí veřejnou subskripci: za pět let je vzorné divadlo v Bayreuthě vystavěno. Wagner si přál, aby z tohoto podniku neměl nikdo finančního užítku. Byla to představení, která publikum dávalo na své vlastní útraty. R. 1873 a 1874, když dílo bylo v nebezpečí, byly Wagnerovi nabízeny značné summy, aby přenesl své divadlo do Badenu, do Londýna, do Chicaga: odepřel však. Teprve Ludvík II. bavorský umožnil Wagnerovi dokončení divadla, půjčiv mu r. 1874 a 1878 nutné summy, které mu ostatně byly strhovány z tantiém, jež dostával z mnichovských představení svých oper. R. 1882 se musil Wagner vzdát své prvotní myšlenky; učinil z Bayreutu divadlo s placeným vstupným, avšak s podmínkou, že výtěžek sloužiti bude pouze ke zvětšení rezervních fondů podniku, a že nebude nikdy rozdělen.

Na tomto bayreutském divadle, v rámci tak zvláštním a působivém, na scéně, která zakrývá neviditelný orchestr, před hledištěm, halicím se v temno, u přítomnosti obecnstva, proniknutého jakousi náhožnou horlivostí bylo dáváno r. 1882 první představení *Parsifala*. Wagner zemřel brzy na to v Benátkách, 13. února 1883.

Wagner podává s Gorresem fantastickou etymologii jména *Parsifal*: podle jeho výkladu pochází z arabštiny: *parseh* = čistý, *fal* = prostý. *Parsifal* je nevědomá a spontánní bytost, která má být zosobněním dokonalosti podle přírodního zákona a ne podle pravidel ducha.

Wagner poznal pověst o *Parsifalu* v době, kdy pracoval na *Lohengrinu*: *Lohengrin* jest syn *Parsifalův*. Nežli psal *Parsifala*, pomýšlel na *Ježíše Nazaretského*, pak na buddhistické drama *Vítězové* (1856). Bylo to na jaře r. 1857, kdy uslyšel o Velkém pátku „tento vzdech nejhlubšího slitování, který zazněl s kříže na Golgatě, a který tentokrát vyšel z jeho vlastních prsou“. Tehdy napsal verše, v nichž Gurnemanz vykládá *Parsifalovi* kouzlo Velkého pátku. Byl to první náčrt nového dramatu. Skizza nabývá jasnější podoby r. 1865, báseň je dokončena r. 1877 a hudba r. 1882.

Tři postavy vynikají v celém ději, postava *Kundry*, svatokrádežné ženy, která se bezbožným posměchem rouhala utrpení Ukřižovaného, postava *Amfortase*, krále svatého Graalu, který podlehl půvabům *Kundry* a pyká v bolesti za svůj hřích, konečně postava *Parsifala*, „člověka prostého s čistým srdcem“, který má „spasiti“ *Amfortase*, až by pochopil tajemství lidského utrpení, přelud touhy, marnost hříchu.

Tak dochází Wagner ve stáří ke smíření protilehlých zásad své přirozenosti v mystickém hlásání

spásy v odříkání a v optimistické víře v nadpřirozené štěstí, zcela blízké křesťanskému ideálu.

Hudba „*Paris-falova*“ jest zreadlem tohoto náboženského uklidnění; zní nám zcela novým zvukem; jest jako zázrak tato dlouhá píseň o skutech milosti, již Wagner uzavírá řadu svých mistrovských děl. —

Osobnost Wagnerova jest snad nejmohutnějším a nejbohatším výrazem německého genia XIX. století. Zahrnuje v sobě současně jeho romantické touhy, jeho mystický moralismus, jeho sen demokratický, sociální a národní, jeho pantheismus a jeho syntetického ducha. Toto umění, těžké, zhuštěné, méně ryzí než umění klassické, ale hluboce jímavé, neskonale jemné, překypuje lidskostí pod složitým aparátem legend a symbolů. Obnovuje a rozmnožuje technické zdroje hudebního výrazu a odkazuje budoucím skladatelům celý poklad objevů. „Je to“ — jak praví Nietzsche — „cosi německého v nejlepším i v nejhorším smyslu slova, cosi německy složitého, beztvárného, nevyčerpateľného. Jest to jistá ryze německá mohutnost, jistá uchvacující plnost duše, která se nebojí skrývati se v úpadkové raffinovanosti, která si snad jen v ní opravdu libuje; věrný a autentický obraz německé duše, zároveň mladé i stárnoucí, více než zralé i příliš bohaté budoucnosti. Tento druh hudby jest nejlepším vyjádřením toho, co soudíme o Němcích: jsou z předvěřejšku a z pozitivku, nemají ještě dnešku.“ Odečteme-li nadsazování kritiky, jest v tomto úsudku velkého Wagnerova nepřítele několik nejpronikavějších postřehů, které kdy byly o Wagnerově díle vysloveny.

* * *

Sláva, kterou Wagner Němcům odkázal, byla pro ně příliš těžkým dědictvím. Operní skladatelé, kteří přišli po něm, napodobí jej jenom, a namnoze velmi

slabě. Budeme zběžně citovati několik jmen: *Max Schillings* (1868), autor *Ingweldy* (1894), lyrické komedie *der Pfeifertag* a *Molocha*; *Engelbert Humperdinck* (1854), známý zejména svou pohádkovou operou *Hänsel und Gretel* (Perníková chaloupka, 1893); *Hans Pfitzner* (1869), autor oper *der arme Heinrich* (1895) a *die Rose vom Liebesgarten* (1901). Jediný *Richard Strauss* uchýlil se od známé cesty a po tolika skvělých triumfech v koncertě překvapil svět znovu odvahou, oslňující virtuositou a silou svých výtvorů dramatických: *Feuersnot* (Ohně zmar, 1901), *Salome* (1905), *Elektra* (1909), *der Rosenkavalier* (Růžový kavalír, 1911), *Ariadne auf Naxos* (1912). Přes to činí úsilí současných německých umělců dojem únavy. Stále více snaží se ruská a zvláště francouzská škola zmocniti se hudební vlády, kterou Germánům zajistili Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Wagner, a které podle svého pyšného přesvědčení nemohou býti zbaveni.

Část třetí.

Hudba v Itálii, ve Francii, v zemích slovanských a skandinávských, ve Španělsku a ve Švýcarsku v XIX. století.

Kapitola první.

Italská hudba v XIX. století.

Úpadek italské školy datuje se od polovice XVII. stol. Znenáhla pozbyla v á ž n á o p e r a (o p e r a s e r i a) všeho dramatického života, ano i veškeré hudební zajímavosti. Jedině k o m i c k á o p e r a (o p e r a b u f f a) zachovala si trochu snahy po pravdě a skutečně kráse: hudba jako taková zaujímalá tu význačnější místo; orchestr byl četnější a bohatší; terzety, kvartety a kvintety střídaly se s ariemi a duety. Hudba ryze instrumentální byla Vlasy během XVIII. stol. stále více zanedbávána, takže konečně divadlo úplně pohltilo jejich uměleckou činnost.

Dva mužové, Rossini a Verdi, povznesli v XIX. století na chvíli italskou operu. Po nich měla klesnouti ještě hlouběji než dříve.

Gioachino Rossini nar. se 29. února 1792 v Pesaru, malém městečku v Romagni. Jeho otec byl jatečním inspektorem a „tubatore“ (městským trubačem). Jeho matka zpívala; a když otce pro republikánské smýšlení uvěznili, odešla k divadlu. Vychování malého Rossiniho bylo velmi nedbalé. Dali ho na učení nejdříve k uzenáři, pak ke kováři; záhy projevil tak značné

hudební nadání, že ho dali učit na piano. Zpíval pak v kostele; naučil se hrát na housle a na lesní roh. Našli se lidé, kteří ho podporovali. Ve čtrnácti letech již napsal dvouaktovou operu *Demetrio e Polibio*.

Patnáctiletý Rossini vstoupí do hudebního lycea v Bologni, do komposičního oddělení pátera Mattei. Je nadšen německými mistry a jeho zábavou jest, psát z jednotlivých hlasů partitury Haydnových a Mozartových kvartetů. Přezdívali mu „il tedesco“.

Ale Rossini chce co možná nejrychleji proniknouti na divadle, aby vydělal peníze. V té době byly v Itálii asi takovéto podmínky hudební produkce. Byly tu čtyři divadelní sezóny, v masopustě (karneval), v postě, na jaře a na podzim. Skladatel napsal ročně čtyři opery, pro každou sezónu jednu. Když přišel do města, kde se mělo provozovati jeho nové dílo, neměl ještě ani noty na papíře. Vyslechl si nejdříve zpěváky, a pak stloukl za nějaké tři neděle hudbu, snaže se, aby přesně vyhovovala schopnostem zpěváků, které měl k dispozici. Měla-li opera úspěch, hrála se asi třicetkrát — a pak se o ní již nemluvílo. Rossini měl v nejvyšším stupni dar improvisační, bez něhož by toto zaměstnání bylo nemyslitelné. Ale věnoval svým skladbám větší pečlivost než většina jeho vrstevníků.

Prvního vítězství dobyt o karnevalu v Benátkách s *Inganno felice* (Šťastný klam, r. 1811); byla to fraška plná bujaré živosti. Pak napsal po několika jiných pokusech rychle za sebou *Tankreda* a *Italku v Alžíru* (1813), hudební tragedii a komickou operu, které byly počátkem jeho slávy.

Barbaja, bývalý kavárenský sklepník, pak majitel herny a konečně ředitel neapolských divadel, angažuje za 15.000 franku Rossiniho, který se zaváže, že napíše dvě opery za rok. Sloh Rossiniho stává se mužnějším, energičtějším, výmluvnějším. Jeho *Alžběta, krá-*

lovna anglická měla skvělý úspěch, za který z velké části děkovala ouvertuře, vzaté z jednoho z předěšlých děl, *Aureliano in Palmiro* (1814), a jež postavena znovu v čelo *Lazebníka sevillského*; z části vyvolalo úspěch finale prvního aktu se svým působivým „crescendo“, kteréhož efektu Rossini později až nadužíval. V této opeře Rossini odstranil „secco-recitativ“, to jest recitativ doprovázený pouze klavírem: to byla pravá revoluce.

V téže době provozován v Římě Rossiniho *Lazebník sevillský* (*Il barbiere di Seviglia*, r. 1816). První večer byl velmi bouřlivý. Všichni znalci prohlásili již předem, že Paesello, který zpracoval touž látku, nemůže býti překonán. Tenorista Garcia byl vypískán, protože brnkal neobratně na kytaru. Basilio zakopl při svém vstupu na scénu, a byl by si málem rozbil nos. Ve finale druhého aktu přeběhla kočka přes jeviště, a obecnstvo se dalo do mňoukání. Příští představení nechtěl Rossini dirigovati. Ke konci večera jej vyhledali, aby se poděkoval za nadšený potlesk obecnstva, které jej chtělo nositi na rukou v triumfu; toho večera byl úspěch *Lazebníka* rozhodný. Toto tak mladé, tak svěží a životné dílo, které prý bylo napsáno ve třinácti dnech, jest mistrovským dílem Rossiniho.

Téhož roku dával Rossini *Otella* v Neapoli, jímž rozhodně nastoupil novou cestu. Opouští tradiční hudební tragedii, jejíž děj má býti podstatou niterní, psychologický, jal se s oblibou vyhledávati vnější efekty, situace, které samy o sobě dojmají, onu silnou pathetickou nižšího druhu, která jest dobře charakterisována názvem „opera“ ve špatném smyslu slova. Nejlepší místo v *Otelli* byla pověstná píseň o Olíi.

Nezdržíme se u všech děl, která plodný genius mladého skladatele přinášel, a uvedeme jen ještě

Mojžíš v Egyptě z r. 1818 s jeho slavnou modlitbou.

Avšak přichází neapolská revoluce (1820). Rossini se právě oženil se zpěvačkou slečnou Colbranovou, sice o sedm let starší než on, ale s dvacíti tisíci franků renty a villou na Sicilii; uchýlí se do Vídně, kde se setká s Beethovenem. Pak se vrátí do Bologne a složí *Semiramis*, která se dává 3. února v Benátkách v divadle Fenice, bez úspěchu. Rossini opustí znovu Itálii a podnikne koncertní tournée po Anglii, které mu vynese 175 tisíc franků.

V té době se jde „maestro“ ukázat Francii. Jest angažován za ředitele pařížského Théâtre-Italien na osmnáct měsíců na místo Paëra, pak ho jmenují „inspektorem zpěvu ve Francii“ a „královským skladatelem“. Pozná brzy, že jeho italská díla nejsou pro Francouze, kteří žádají správnou deklamaci a méně ozdob, chtějí delší představení, opery, vynikající hlavně majestátními ensembly a skvělou výpravou.

Siège de Corinthe (Obléžení Korintu, 1826) mělo obrovský úspěch, a přece nemělo toto dílo valné ceny. *Mojžíš* činil ještě větší dojem na obecnostvo. Avšak teprve *Guillaume Tell* (Vilém Tell, 1829) založil definitivně slávu Rossiniho ve Francii. Skládání této opery věnoval velkou práci, celých šest měsíců. Ouvertura vzrostla do nezvyklých rozměrů. Orkestrace byla pečlivá; byly tu šťastné efekty lokální barvy; deklamace byla vzletná, prostá, přirozená. Bylo



G. Rossini.

to mistrovské dílo Rossiniho v oboru vážném. Na neštěstí náleží Vilém Tell ke zvrhlému genu historické opery, kde je tak málo místa pro práci opravdu hudební: Tell nemá daleko dokonalosti *Lazebníka sevillského*.

Po Vilému Tellovi, ve věku 37 let, vzdává se Rossini divadla. Zalekl se snad rostoucí slávy Meyerbeerovy. Vrátil se do Itálie, ale brzy se mu tam znelíbilo, i usadil se zase v Paříži. Oženil se po smrti své první ženy (1815) s paní Olympe Pélissierovou.

Rossini zemřel r. 1868, a za těch čtyřicet let nepsal nic významnějšího mimo své *Stabat Mater* (1832—1842).

Co zbývá z obrovského díla Rossiniova? Řekl to sám s překvapujícím bystrozrakem: třetí akt z *Otella*, druhý z *Viléma Tella* a *Lazebník sevillský*. Málo skladatelů se znalo lépe než on. Cituje se také, co prý řekl Wagnerovi (r. 1860): „J'avais de la facilité, j'aurais pu arriver à quelque chose.“*)

Rossini neměl dosti úcty a lásky ke svému umění. Obchodoval jím, řídě své úsili podle požadavků obecnstva. Zneužíval oně snadnosti, která mu někdy diktovala tak ryzí melodie, a někdy fráze tak banální. Jest jasný, přirozený, často plyný. Jeho snadnost výrazu, vysvětlující se jižním původem, podporovala jej vždycky, i když nebylo právě inspirace; ale v této hudební výmluvnosti jest více slov nežli myšlenek.

Na Německo neměl Rossini vlivu žádného; ve Francii působil svým vlivem po půl století; v Itálii jest podnes všemohoucí. Meyerbeer, Verdi, „veristé“ jsou žáci této školy efektu za každou cenu, dosaženého prostředky den co den hrubšími.

*) Pracoval jsem snadno, mohl jsem to někam přivést.

V Itálii má Rossini za nástupce dva skladatele, kteří jako on zachovávají tradici „bel canto“: jsou to Bellini a Donizetti.

Vincenzo Bellini se narodil 1. listopadu 1801 v Catanii na Sicilii. Zemřel v Puteaux u Paříže 24. září 1835. Byl žákem neapolské konservatoře a věnoval se zprvu hudbě církevní. R. 1825 provozována jeho první opera *Adelson e Salvini* v Neapoli; druhé dílo z následujícího roku: *Bianco e Fernando* rozšířilo jeho pověst po celé Itálii. Bellini obdrží nabídky z divadla de la Scala v Miláně, pro které píše: *Il Pirata* a *la Straniera* (Cizinka) (1828); byly to pro něho dva velké úspěchy. Pak dává v Parmě *Zairu*, v Benátkách *Montecchi e Capuletti*, v Miláně *la Sonnambula* (Náměsíčná) a *Normu* (1831), své mistrovské dílo, které mělo s Malibranovou *) v titulní roli obrovský úspěch. Roku 1833 odebere se do Paříže, kde jest nadšeně oslavován; složí pro Théâtre-Italien *I Puritani*. Melodický zdroj Belliniho je nevyčerpatelný, a některá témata mají neobyčejnou čistotu, půvab a eleganci; jiným schází síla, důraz, výběr. Průvod uráží přílišnou jednoduchostí, a hudební zpracování nebo i pouhé uvedení hudebních frází jest naprosto primitivní.

Gaetano Donizetti nar. se v Bergamu 25. listopadu 1797. Zemřel tamtéž 8. dubna 1848. Debutoval v Benátkách r. 1818 operou *Enrico, conte di Borgogna* (Jindřich, hrabě burgundský). Měl slušný úspěch. Pak se jal pracovat podle vzoru Rossiniho, jehož způsob výrazu někdy velmi obratně napodobil.

*) Maria Felicità, roz. García, dcera a žačka slavného Manuela Garcíy, sestra pí. Viardot-Garciové, jedna z nejslavnějších zpěvaček 19. stol. (alt obrovského rozsahu). * v Paříži 1808, † v Manchesteru 1836. Druhým jejím manželem byl slavný franc. houslista de Bériot (Riemann). Překl.

Mezi lety 1822–1836 skládal ročně dvě až tři opery, právě to improvisace, často velmi nedbalé. Soupeřství Belliniho nutilo jej někdy k vytrvalejší a pečlivější práci: tak chtěje odpovědět na Belliniho *Náměsíčnou* složil operu *Anna Bolena*. R. 1835 přijde do Paříže a provozuje tu *Marrino Falieri*, jehož úspěch udušen úspěchem *Puritánů*. Pak napne všechny své síly a vytvoří svoje nejlepší dílo, *Lucia di Lamermoor*, které bylo provozováno v Neapoli. R. 1839 zakázala neapolská censura provozování *Pollicetta*; odejde v rozhořčení do Paříže, a tu napíše svá francouzská díla *La fille du Régiment* (Dcera pluku) a *La FAVORITE*, která měla nejdříve prostřední úspěch, ale později se stala velmi populární. Poté odejde Donizetti zase do Itálie; provozuje v Římě, v Miláně a ve Vídni spoustu bezcenných oper. Poslední léta života tráví ve slavu rostoucí lěžkomyslnosti, zbaven svých schopností.

Melodická žila Donizettiova, méně bohatá než Belliniova, jest také méně čistá: upadá často do vulgárnosti. Jest to vada, které se již nezbaví italští skladatelé, o nichž nám zbývá promluvit.

* * *

Giuseppe Verdi narodil se 9. října 1813 v Roncole, malé vesničce u Busseta. Otec jeho byl hostinským. Záhy u něho zpozorováno skvělé hudební nadání: město Busseto poskytlo mu podpory ke komposičním studiím v Miláně. 17. listopadu 1839 dávala se jeho první opera: *Oberto, conte di Santo Bonifacio*, která neměla valného úspěchu. Třetí dílo, *Nabuccodonosor*, založilo jeho pověst. Ale skvělá perioda Verdiovy tvorby zahájena teprve r. 1851 *Rigolettem* (v Miláně). Rychle za sebou dávají se pak r. 1853 *Il Trovatore* (Troubadour, v Římě) a *La Traviata* (v Benátkách). Opery, které

v této době složil, jsou nejpopulárnější z jeho děl. Poté měl po dlouhou dobu jen prostřední úspěchy: jsou to hlavně *Les Vêpres siciliennes* (Sicilské nešpory, Velká Opera v Paříži r. 1855), *Un ballo in Maschera* (Maškarní ples, komp. 1858, premiéra v Římě 1859), *Don Carlos* (Paříž, Velká Opera 1867). Pokouší se o přízeň obecnstva modernisováním svého slohu; dává na sebe působiti současně tradici francouzské opery, nádhernější než byla italská, s orkestrací wagnerovskou, kterou se snaží napodobiti: toť vše, co přejímá z Wagnera. Nové tyto snahy se ohlašují v *Aidě* (1871), napsané k otevření italského divadla v Kairu na žádost místokrále Ismail-paši; *Aida* vynesla skladateli sto tisíc franků na honorářích a dobyla obrovského úspěchu na všech evropských scénách.



G. Verdi.

V pokročilém věku výtvořil Verdi v dlouhých představkách ještě několik děl: r. 1874 *Requiem* na paměť básníka Alessandra Manzoniho, r. 1887 *Otello* a r. 1893 *Falstaffa*. V těchto dvou posledních operách přejímá Verdi rozdělení ve scény a snaží se nalézt složitější a bohatší prostředky výrazové: jeho umění nabývá rázu více psychologického. V tom směru obsahuje *Otello* a *Falstaff* několik velmi zajímavých míst, která jsou alespoň důkazem duševní pružnosti tohoto zvláštního skladatele, který se dovedl ve věku téměř osmdesáti let přeroditi. (Zemřel r. 1901 v Miláně.)

Verdimu nešlo nikdy výhradně o „bel canto“ jako Rossinimu nebo Bellinimu. Vyhledává spíše efekty

rázu pathetického. V tom jej lze srovnávat s Meyerbeerem; nemá-li jeho mohutnosti a rozmanitosti, má za to více bezprostřednosti, vřelosti a upřímnosti. Dodejme ještě, že dovede být jako všickni Italové velmi lahodný.

Verdi zavedl italskou školu na stezku, která ji nevyhnutelně vedla k novému, rychlému úpadku. Vyhledávání dojemných nebo hrůzných situací a divadelních efektů, kult velkých výkřiků, velkých gest, předstírajících velké vášně, snaha překvapovati prostředky stále silnějšími přivodily vznik školy „veristů“. „Verismus“ klade péči o melodii nebo symfonii (t. j. instrumentální část opery) a lyrismus až do druhé řady, a snaží se zaznamenávat život přímo, v silných a rychlých dojmech. Hlavní skladatelé, dovolávající se této oslnivé formule, jsou: *Leoncavallo*, narozený v Neapoli 8. března 1858, autor oper *I Pagliacci* (*Komedianti*, 1892), *Chatterton* (1896), *La Vie de Bohème* (1897), *Zaza* (1900); *Giacomo Puccini*, nar. se v Lucce r. 1858, autor oper *Manon Lescaut* (1893), *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900), *Madame Butterfly* (1904); *Mascagni* z Livorna, narozený 7. prosince 1863, autor *Cavalleria rusticana* (*Sedlák kavalír*, 1890), *L'amico Fritz* (1891), *I Rantzau* (1892) atd.

Také u těchto posledních představitelů italského hudebního genia shledáváme se s touž snadností a vervou, ale ve službách umění stále nižšího. Práce je slabá, vkus čím dále tím pochybnější. Napodobí neobratně *Carmen*, bez oné jemnosti slohu a onoho báječného smyslu pro nuanci, kterým se vyznačuje Bizet. Piší — podle pěkného výroku Hugo Riemanna — „tragické operetty“, dravá a prudká dramata ve stylu music-hall nebo café-concert. Je to rychlé umění pro davy, nedočkavé požitku a lhostejné k jakosti svých dojmů.

Nepřekvapím nikoho konstatováním, že takové výtvoř mají úspěch všeobecný.

Nežli dokončíme kapitolu, musíme se ještě zmíniti o horlivém snažení mladého dirigenta u sv. Marka v Benátkách, který se stal později ředitelem Sixtinské kaple — o *Donu Lorenzu Perosim* (1872), který chce dovésti italskou hudbu zpět ke starým tradicím, jež založily její slávu. Slohem sice dosti složitým, ale plným neobratností a slabostí nalézá Perosi místy cosi z poetické a mystické inspirace Palestrinovy a Carissimiovy. Napsal již spoustu mší, žalmů a několik oratorií: *Utrpení, Proměnění, Vzkříšení Lazárovo, Vzkříšení Kristovo* atd. Neodvažujeme se doufati, že by to byl počátek nového obrození italského umění hudebního.

Kapitola druhá.

Vláda Auberova a Meyerbeerova.

Na počátku XIX. stol. hledala vážná opera ve Francii nové cesty. Hudební tragedie se přežila: zatím co se čekalo, až bude objevena nová forma zpívaného dramatu, věnovali se skladatelé výhradně opeře komické.

Komická opera nabyla tedy za Císařství a za Restaurace nové důležitosti a přízně. Dodejme ještě, že změnila poněkud svůj ráz: napodobením italské opery buffy dostalo se v ní více místa hudbě a pod vlivem Němců, hlavně Mozarta a Webera, byla někdy také vážnější. Mozartova melodie působila na četné skladatele z této doby, a Weberuv romantismus jim ukázal cestu k látkám fantastickým a uvedl do módy „le genre troubadour“.

F. Paër (1771—1839) napsal jen jedno francouzské dílo: *Le Maître de Chapelle* (Kapelník, 1821), jehož první akt, roztomilá parodie přemrštěnosti a vad

italské hudby, se udržel na repertoiru. Narodil se v Parmě, byl nejdříve divadelním kapelníkem v Benátkách (1791), a usadil se r. 1797 ve Vídni, kde na něho působila hudba Mozartova. R. 1802 byl jmenován dvorním kapelníkem v Drážďanech. Pak přišel do Paříže, kde řídil orchestr v Théâtre-Italien až do příchodu Rossiniova. R. 1831 se stal členem Académie des Beaux-Arts (A. krásných umění) a r. 1832 hudebním ředitelem královského dvora. Mimo aktovku, kterou jsme uvedli, upadla všechna jeho díla v zapomenutí.

Niccolò Isouard (1775—1818), narozený na ostrově Maltě, a jemuž provozovali několik oper v Itálii, přišel r. 1799 do Paříže. Zde složil *Les Rendez-vous bourgeois*, *Cendrillon* (Popelka), *Joconde*, *Jeannot et Colin*. Jest to skladatel půvabný,

lehký, elegantní, ale dosti nedbalý. Jeho sok Boieldieu jej brzy zastínil.



Boieldieu.

Boieldieu, narozený v Rouenu r. 1775, zemřelý v Paříži r. 1834, jest nejvýznamnější representant francouzské komické opery od roku 1800 do 1830. Způsob práce jeho děl jest dosti pečlivý, ačkoli jeho technická studia byla nepatrná. Tento skladatel, který dovedl skládati, jen když si zpíval, má myšlenky půvabné svěžesti a prostoty, ryzí melodické linie, které někdy při-

pominají Mozarta, sice bez jeho hloubky, bez jeho intimity, ale s čínskou jeho duchaplností a lehkostí. S rozkoší probíráme se ještě dnes půvabnými nebo něžnými stránkami oper *Ma tante Aurore* (1800), *Jean de Paris* (1812), *Le nouveau seigneur du*

village (Nový statkář, 1813), La fête du village voisin (Slavnost v sousední vsi, 1816), Le petit chaperon rouge (Červená karkulka, 1818), Les voitures versées (Překocené vozy v Petrohradě 1807, v Paříži 1820), La Dame blanche (Bílá paní, 1826).

Auber (1782–1871) stojí značně pod Boieldieuem. Je duchaplný, ale má málo přirozené roztomilosti; jeho elegance jest velmi strojená a jeho umění schází noblessa. Auber je podstatou „měšťácký“. Spíše svými vadami nežli přednostmi dosáhl tento skladatel druhého řádu značného úspěchu ve své době a dobyl si neobyčejné pověsti. Více nežli kdo jiný pracoval k odvrácení Francouzů ode vší vážné a hluboké hudby, ode všeho jen trochu vznešeného umění. Díla, která došla největší pověsti, jsou: le Maçon (Zedník a zámečník, 1825), Fra Diavolo (1830), le Domino noir (Černé domino, 1837), les Diamants de la Couronne (Korunní diamanty, 1841), Haydée (1847). Napsal la Mucette de Portici (Němá z Portici, 1828), která s Rossiniovým Guillaume Tell (1829) a Meyerbeerovým Robert le Diable (1831) byla jedním z prvních vzorů nového operního slohu.



D. F. Auber.

Hérold (1791–1833), narozený v Paříži, byl synem Elsasana, který byl žákem Ph. E. Bacha. Zprvu neměl úspěchu. Byl méně lehký nežli jeho sokové, a převapoval vážností v genu, kde tradice požadovala

především milé žvatlání. Konečně si vynutil respekt. Dvě nejlepší jeho díla jsou *Zampa* (1831) a *Pré-aux-Clercs* (1832). Hérold má důraz, sílu a jakousi dojemnou upřímnost.

Adolphe Adam (1803—1856) napodobí své předchůdce i soky, ale je příliš málo vybíravý, duchaplný a naivní. Jeho veselost je někdy hrubá, jeho žert neotesaný, melodie studená. *Le Postillon de Longjumeau* (1836), který se již dlouho ve Francii nehraje, udržel se v repertoíru divadel německých. *Le Chalet* (Salaš, 1834) a *Si j'étais roi* (Kdybych byl králem, 1852) se ještě občas v Paříži provozují.

Ale vláda Auberova se blíží ke konci; komická opera buď mizí nebo se přetvořuje.

Félicien David (1810—1876), autor *Lalla-Roukh* a deskriptivní symfonie *le Désert* (Poušť), je skladatel milý, ale povrchní. *Victor Massé* (1822—1884), skladatel *Noëces de Jeannette* (1853), *Saisons* (1855), *Paulet et Virginie*, je duchaplný a něžný, ale bez velikosti. *Ambroise Thomas* (1811—1896), autor oper *Caïd* (1849), *Mignon* (1866), *Hamlet* (1869), nenáleží již k této škole. *Caïd* je komická opera podle staré formule (a rázu velmi falešného); ale *Mignon* již ohlašuje operu *demi-caractère* (zpola vážnou), která brzy zaujme místo opery komické.

Zde tedy končí tento druh. Francouzská komická opera dožila. V hudbě se tu objevuje proměna obdobná a souběžná s tou, která provedena v literatuře. U klasiků literárních se druhy zcela přesně rozlišují: komedie a tragédie jsou určitě odděleny. Moderní spisovatelé mají genry, mísí je; píší tragické komedie a dramata, přerušovaná výjevy rozmarnými: nechtějí nám předváděti obrazy pořád stejně vznešené a smutné, či naopak neustále veselé. Fraška existuje i nadále, ale mimo velké umění. Právě tak mizí ponenáhlu rozlišování tra-

gedie a komedie hudební, a oba druhy mají snahu splynouti v jeden. Hudební fraška pode jménem *opéretty* nemá již přístupu na scény prvního řádu. Kusy hrané ve Velké Opeře a v Opeře Komické *) jsou si podobny slohem, látkami, které jsou v nich zpracovány, i city, jež se tu vyjadřují. Výprava a ballety ve Velké Opeře jsou nádhernější; velkolepost místa nutí skladatele ke zpracování látek poněkud vážnějších. Ale cítíme, že jim není volno v tomto vysokém tónu, a že přirozeným rámcem pro ně jest Komická Opera. Opera *demi-caractère*, zároveň komická i tragická, ani příliš vznešená ani všední, toč nová formule, která hledí zdomácněti ve Francii v poslední třetině XIX. století.

Tento vývoj vkusu souvisí s koncem vlády Meyerbeerovy.

Jakob Liebmann Beer, zvaný *Meyerbeer*, narodil se 5. září 1791 v Berlíně. Byl synem bohatého židovského bankéře. Připojení jména Meyer ku Beer bylo podmínkou dosažení dědictví po jakémisi příbuzném. Meyerbeer studoval klavír u Clementiho a komposici u abbé Voglera. Nežli se pokusil na divadle, napsal kantátu *Gott und die Natur*, pak provozována v Mnichově r. 1813 jeho opera *Jephthas Gelübde*, a téhož roku ve Štuttgartě *Abimelek*. Ten se dával ještě ve Vídni, v Praze a v Drážďanech (pod řízením Webrovým); dostal několik názvů: *Die beiden Kalifen*, *Wirt und Gast*, a přece byl nevalně příznivě přijat. Meyerbeer zmalomyslněl, chtěl nechati skládání a vrhnouti se na kariéru klavírního virtuosa. Zlákaly jej rady Hummelovy a úspěchy u publika. Ale na divadlo mysliti nepřestal. Salieri mu

*) Je nutno mítí na zřeteli pařížské poměry. Avšak ještě nyní dává se t. zv. „velká opera“ (Meyerbeer, Verdi, Halévy atd.) a opery Gounodovy a Wagnerovy výhradně ve Velké Opeře.

Pozn. překl.

kdysi řekl, že nestačí znáti kontrapunkt, že je nutno naučit se umění melodie u Vlachů.

R. 1815 odjede Meyerbeer do Benátek. Slyší Rossiovy opery, a běže si je za vzor. Dává pak provozovat

na italských scénách s úspěchem *Romilda e Constanze* (1818), *Semiramide riconosciuta* (1819), *Emma di Resburgo* (1819), *Margherita d'Angiù* (1820), *L'Esule di Grenata* (1822), *Il crociato in Egitto* (1824).

Pak se vrátí do Němce a pokouší se marně, aby mu v Berlíně dávali *Das Brandenburger Thor*.

Šest let netvoří Meyerbeer ničeho.



G. Meyerbeer.

V několika letech ztratil otce, oženil se, měl dvě děti, a ty obě mu umřely.

R. 1826 se usadil v Paříži a ve své neobyčejné assimilační lehkosti ihned porozuměl potřebám francouzského obecnstva. Smířil, pokud to šlo, protilehlé požadavky melodie Italů, rytmu a deklamace Francouzů a harmonie Němců a vytvořil si tak bizarní sloh, jehož chytrácký eklekticismus získal mu přízeň davu, dilettantů i hudebníků.

Opery *Robert le Diable* (Robert Ďábel, 1831) a *les Huguenots* (Hugenoti, 1836) byly přijaty s ohromným nadšením. Mezitím se dávala *Halévyova* (1799–1862) *la Juive* (Židovka, 1835). Historická opera ujala se ve Francii na dlouhou dobu.

R. 1842 provozování *Hugenoti* v Berlíně, při kteréžto příležitosti jmenoval Bedřich Vilém IV. Meyerbeera generálním ředitelem hudby. Meyerbeer musel zůstat v Berlíně, a tam napsal *Das Feldlager in Schlesien* (1844), z něhož po několika přepřacování vznikla *l'Étoile du Nord* (Severní hvězda, 1854).

R. 1838 dal se Meyerbeer do komponování *Africkýanky* (*L'Africaine*), ale brzy ustal v práci, neboť nebyl s básní Scribeovou spokojen. Dokončil dílo teprve mnohem později, a premiéra byla až po jeho smrti (1865).

Poslední jeho opery byly *le Prophète* (Prorok, Paříž r. 1849) a *le Pardon de Ploërmel*. Ke konci života churavěl a přestal komponovati. Zemřel v Paříži r. 1864, když právě řídil zkoušky na *Africkýanku*.

Meyerbeerovi se podařilo oklamati současníky: staví jej jednomyslně po bok největším mistrům hudebního umění. Vynášejí o závod jeho geniálnost. Jeho dramatická síla a působivá pathetičnost jsou kritikům jeho doby neobyčejné dary, kterých žádný operní skladatel v takové míře neměl. Ve skutečnosti však je umění Meyerbeerovo velmi vnější; samé pocity, velká gesta, operistické efekty. Je to sprosté umění. Meyerbeer maskoval ostatně velmi obratně psychologickou chudobu svých děl oslňujícím puvabem velkých historických scén, které v publiku rozněcují náboženské nebo sociální vášně, vždy působivé, a dodával si zdání umělce velké allury, myslitele a hudebníka zároveň.

Ale jak jalově a prázdně vypadá dnes tato domýšlivá okázalost! Jak dutě zní našim ušim jeho výmluvnost a pathos.

Celkem vzato nemají opery Meyerbeerovy „trvání“. Přes svou technickou zručnost, přes svou orkestrální barvitost, která je místy křiklavá, přes svou malebnou fantasii, která je trochu těžkopádná, přes sílu některých dramatických efektů, které jsou ostatně příliš hmotné a násilné — náleželo toto umění bez ušlechtilosti, bez poesie a bez jemností pouze jedné době a zmizelo s ní. Meyerbeer chtěl za každou cenu dobytí pověsti za svého života. Slávy, která se určitě dostavuje po smrti, mítí nebude. Je to jméno, které bude uváděno v dějinách jako datum; ale dílo upadne v zapomenutí, a lidé se jednou budou diviti, že se jím kdysi zabývala celá Evropa.

Kapitola třetí.

Berlioz.

Kdo zná jen povrchně dějiny francouzské hudby v XVIII. a na počátku XIX. století, tomu bude připadatí symfonické umění Berliozovo jako novota bez věcrejška, kterou asi bylo obecenstvo, zvyklé jen na vážnou a komickou operu, zmateno. Až do začátku XIX. století byla vytvořena ve Francii v oboru symfonie díla vesměs tak prostřední, že by se na ně bylo již dávno zapomnělo, kdyby náhodou nebylo učenců, kteří je shledávali ze zájmu ryze historického.

V XVII. století poskytoval tanec téměř veškeru látku francouzským skladbám symfonickým, které měly různá jména: *Ouverture*, *ballets*, „*somméils*“ u *Lulliho*; *Sérénades* nebo *Concerts* (1697) u *Montéclaira* pro dva vrchní hlasy a bas; u *Dornela Symphonies* (1709), což byly jakési malé „triové suity“. „Zpěvy faufár“, „něžné (mi-

lostné) zpěvy“, „venkovské písně“ se také pravidelně „hodí k tanci“. Avšak snaha po hudebním líčení povznáší tento genre, který přestává sloužiti pouze účelům praktickým: neskládají již jen hudbu k tanci, chtějí také líčiti přírodu.

Asi dvacet let po smrti Lulliho vyvolá záplava sonát a kantát italských napodobení francouzských skladatelů, takže o něco později, r. 1725, pojal *Philidor* myšlenku zřídi ti *Concert spirituel* (Duchovní koncerty), kde měla býti symfonikům a virtuosům poskytnuta příležitost, produkovati se pravidelně před veřejností. Všimněme si odporu proti „absolutní hudbě“, který se ihned u Francouzů jeví. I v koncertě chtějí něco, co by se podobalo divadelní hudbě; požadují především dramatické efekty; přejí si alespoň, aby při jejich zábavě bylo co nejvíce místa dopřáno rozumu, a aby skladby, které se jim podávají, měly především zajímavost literární nebo popisnou. „Nejkrásnější melodie, která jest pouze instrumentální, stává se nevyhnutelně nudnou, poněvadž nic nevyjadřuje,“ píše *Pluche* r. 1732 ve *Spectacle de la nature*. „Je to krásný oděv, který není oblečen a visí na věšáku... Sonáty jsou právě tak hudbou, jako je mramorovaný papír malbou.“

Concert spirituel se odbýval pětatřicetkrát do roka, a to o církevních svátcích, kdy se v Opeře nehrálo. V jeho programech zaujímaly po dlouhou dobu čestné místo *Lalandeovy* (1657—1726) „motety“, jakési posvátné kantáty slohu uměrného, slavnostního a chladného; vedle nich sonáty a koncerty *Corelliho*, *Vivaldiho* a jejich francouzských napodobitelů, skladatelů-houslistů *J. B. Senailléa* (?—1730) a *J. M. Leclaira* (1697—1764), jehož „půvabnosti, jasnosti a krásné jednoduchosti“ dávána přednost před „uesnadností“ a „zvláštnostmi“ Italů.

Motety *Mondonvillovy* (1711—1772) vystřídaly v přízni obecnstva motety Lalandovy; byly to stále tytéž tuhé, pravidelné a prázdné formy, totéž umění ryze dekorativní, bez výrazu, pouze vnější.

Johann Stamitz z manheimské školy přišel do Paříže r. 1754; jedna jeho symfonie provozována byla v *Concert spirituel*; jiná se hrála r. 1755. Brzy na to počal skládati *Gossec* (1734—1829) — patrně podle vzoru *Stamitzova* — symfonie a kvartety klassickou formou, ale myšlenkového obsahu velmi suchého a nedosti volného provedení. V kantátách a oratoriích se mu dařilo lépe: v jeho *Te Deum*, *Messe des morts* (Requiem) a *Narození Páně* jsou místa, která svou snahou po hudebním líčení, svým vyhledáváním zvukových efektů a snahou působiti překvapení, ohlašují již umění *Berliozovo*. Jako jeho současníci *Calvière*, *Dawergne* a *Daquin*, tak také *Gossec* rád „vzbudí děs“ u svých posluchačů „co nejpathetičtějšími akordy“, napodobí „hrozný lomoz hromu spojený s hukotem rozbouřených vln, ... bouří v přírodě, ... a zřícení celého vesmíru“. Představuje si „hrozný dojem“, kterým by působila v dále skrytá skupina dechových nástrojů, ohlašujících *Poslední soud*, zatím co by orchestr vyjadřoval strach temným šumem všech smyčců. V *Narození Páně* umístil *Gossec* „sbor andělů odděleně od orchestru nad klenbou sálu v kopuli paláce *Tuilerii*“. Tento sbor, „který bylo dokonale slyšet, aniž ho bylo vidět, podporoval illusi. Kapelník, který jej dirigoval, řídil svoje tempo podle kapelníka hlavního orchestru, jež pozoroval otvorem ve stropě velikým asi jako dlaň.“ Efekty, které *Gossec* v koncertě vyhledává, jsou celkem efekty divadelní. Jak jsme ještě daleko od umění *Haydnova*, jehož symfonie přece již od r. 1764 ve Francii pronikly.

Gossec založil r. 1770 *Concert des Amateurs* (k. milovníků hudby), zřídil znovu r. 1774

Concert spirituel, který řídí společně s houslistou Gaviniěsem a Le due m. V Concert des Amateurs měl „hrozný“ (formidable) orchestr, jak se říkalo, totiž čtyřicet houslí, dvanáct violoncell, osm kontrabassů a obvyklé dechové nástroje. Concert des Amateurs byl r. 1781 vystřídán koncertem de la Loge olympique, pro které Haydn píše šest svých nejkrásnějších symfonií (1784).

Revoluce zastaví náhle tento velký proud symfonické hudby, či spíše změni na prospěch hudby jeho směr. Gossec jmenován r. 1789 reditelem hudby při národních slavnostech, a když se Sarrette stal ředitelem Institut national de musique (1793), z něhož brzy na to povstala konservatoř (Conservatoire, 1795), byl Gossec s Cherubinim a Lesueurem vyhlédnut za inspektora. Gossec, Lesueur, Méhul, Cherubini, Dalayrac, Berton, Catel účastní se jeden za druhým pořádání revolucionářských slavností. Pomyslíme-li na velkolepý aparát těchto obřadů, při nichž vojenské symfonie byly hrány na veřejných náměstích ohromnými orchestry, kde tisícíčlenné sbory blaholily vlastenecké písně a po nich zpíval veškeren lid, neubráníme se jako J. Tiersot (v *Les fêtes et les chants de la Révolution française*) myšlence, že Berlioz, žák Lesueurův, autor *Symphonie smuteční a triumfální* a *Requiem* o pěti orchestrech, jest přímým dědicem těchto skladatelů z Revoluce; že pouze přizpůsobil novým okolnostem a prostředky nekonečně mohutnějšími malebné, pathetické a snad poněkud theatrální umění, jímž za Ancien Régime skládali svá *Te deum* a své *Poslední soudy*.

Louis Hector Berlioz narodil se 11. prosince 1803 v Côte-Saint-André (dep. Isère). Rodiče jeho nebyli hudební. V jeho okolí jest co možná nejméně hudby: v Côte-Saint-André nebylo jediného piana. Ve dvanácti

letech skládal již Berlioz písně a kvintety, jichž temat později užil v ouvertuře *Francs-Juges* a v *Symphonie fantastique*. Jeho rodina nechce, aby byl hudebníkem; Berlioz jde do Paříže studovat medicínu. Ale chodí do divadla, vzplane nadšením pro Glucka, je stržen svou náklonností. Stýká se s Lesueurem, stane se žákem konservatoře, píše *Francs-Juges* (1827), *Osm scén z Fausta* (*Huit scènes de Faust*, 1828), které jsou později nejcharakterističtějšími místy *Prokletí Faustova*, konečně *Fantastickou symfonii*, epizodu ze života umělce (*Symphonie fantastique, épisode de la vie d'un artiste*, 1830). Tak se náhle rozhodne Berlioz ve svých dvaadvaceti nebo třiaadvaceti letech pro hudbu; na prvý ráz stvoří několik mistrovských děl. Solvaže měl čas naučiti se základům svého umění.

Nevěnoval se ostatně nikdy vážně studiu hudební techniky. I jeho učitel Lesueur měl méně znalosti a formální dovednosti nežli obraznosti, a účelem lekcí, které Berliozovi udílel, bylo hlavně obrátiti jeho pozornost k hudbě popisné a k programní symfonii. Lesueur složil krátce před r. 1789 několik oratorních mší, jakési hudební obrazy, malované smělymi a násilnými tahy; jejich novost budila pohoršení. I. vendémiairu roku IX. *) napsal Lesueur pro Chrám Martův (Kaple Invalidů) zpěv pro čtyři sbory a čtyři orchestry, které oplývají zvukovými efekty, barvitostí a dynamickými kontrasty. Ale Lesueur nebyl geniální.

R. 1830 uchází se Berlioz po čtvrté o římskou cenu a obdrží ji konečně. Ze svého pobytu v Itálii přinese si *Overturu ke Králi Learu* a *Lelio čili Návrat k životu* (*Lelio ou le Retour*

*) Vendémiaire byl první měsíc republikánského roku ve Francii (od 22. září do 21. října).

Pozn. překl.

à la vie). Pak bojuje v žurnálech a revuích za své umělecké názory, píše kousavé a duchaplné články, které založí jeho spisovatelskou slávu, a škodí stále více jeho skladatelské pověsti: bude se s ním nashvát jako s literátem, který zabloudil do hudby.

Berlioz našel u publika s počátku (1828—1830) nadšené přijetí: nedosáhl ho potom již nikdy. Produkce žáků konservatoře za Císařství, znovuzavedení *Concerts spirituels* r. 1815, produkce nového hudebního sdružení *Société des Concerts du Conservatoire*, které byly zřízeny r. 1828 pod vedením Habeneckovým a byly z části věnovány provozování Beethovenových symfonií, konečně činnost hudebních učenců Chorona a Fétise —



H. Berlioz.

to vše udržovalo nadšení a zájem obecnstva pro hudbu až do doby, kdy byla provedena první díla Berliozova. Ale potom se zdá, jako by hudební vkus ve Francii mizel — patrně pod zhoubným vlivem Meyerbeerů a Auberů. *Harold v Itálii* (*Harold en Italie*, 1834) a *Requiem* mají jen zdánlivý úspěch, a to ještě díky horlivosti několika přátel. *Benvenuto Cellini* je vypískán (1838). *Roméo et Juliette* (1839) má jen umělý úspěch, připravený Berliozem pomocí silné reklamy. Pokud jde o *Symfonii smuteční a triumfální* (*S. funèbre et triomphale*, 1840), složenou k slavnostnímu odhalení Červencového sloupu, té lidé neslyší a neposlouchají; zmizí ve vrávě, vzbuzené politickými vášněmi. O *Prokletí Fausta* (*La Damnation de Faust*, 1846) se již ani nedebatuje. Nadarmo hledá Berlioz jakousi

posilu na svých uměleckých cestách po cizině, po Německu (1843), Rakousku (1845), Rusku (1845). Zejména v Rusku jest rozhodně daleko lépe chápán než ve Francii. Co platno! cítí den co den více svou osamělost; nemá již odvahy. „Připadám si tak starým, tak unaveným, tak chudým na illuse!“ píše r. 1848. Pracuje-li ještě, není to již s touž horlivostí, ztrácí víru ve své umění, ve svého genia: pochybuje o svém díle. V *Dětství Kristově* (*L'Enfance du Christ* 1850—54), v *Trojánech* (*Les Troiens*, 1855 až 1863), v *Béatrice et Bénédict* (1862) již není vnitřního ohně a palčivé vášně mládí: umělec snad vyrostl, získal v mistrovství; ale člověk osudem přemožený se vzdává. Práci počatou dokončí ze zvyku, ze setrvačnosti, bez lásky, bez hrdosti, bez naděje.

Citový život Berliozův byl právě tak žalostně smutný jako jeho život umělecký. Jsa ještě úplně mlád, zamiloval se do anglické herečky Henrietty Smithsonové, která hrála Shakespearovu Julii. Je to rána bleskem a příval vášně. Ale ona jej nechce. I uvěří nejbídnějším pomluvám, které se mu na ni donesou, a pomstí se ohyzdným portrétem své milé ve *Fantastické symfonii*.*) Později se ožení s touž Henriettou Smithsonovou, zestárlou a zadluženou. Přesvědčil se brzy, že jí neznal, a že v ničem neodpovídá obrazu, který si ve své obraznosti vytvořil a který zbožňoval. Opustí ji pro špatnou španělskou zpěvačku Marii Recio, která jej zesměšňuje, nutí ho, aby pro ni hledal engagementy a vymáhal jí role; soudí o ní, jak toho zasluhuje, ale miluje ji. A to ještě bylo jakési štěstí. Tu však přichází smrt, která z jeho okolí vyrve postupně otce, matku, sestry, Henriettu Smithsonovu,

*) V poslední větě *Fantastické symfonie*, nazvané *Sen o Valpurgině noci*, objeví se thema milenky nejtriviálnějším způsobem znetvořeno. Program symfonie uvádí, že milenka se účastní pustých orgli čarodějnic. Pozn. překl.

Marii Recio a jeho syna. Berlioz je sám. „Neúprosná potřeba lásky, která jej zabíjí,“ nemá již předmětu. Čeká ve smutku a prázdnotě života bez opory a bez cíle, až dojde řada na něho. Nemá víry, jež by mu byla útěchou. Volá smrt jako osvobozující Nic, a bojí se jí, mrazí jej hrůzou. Konečně zemře 8. března 1869.

Ríkalo se, že Berlioz je herec, posér, že dovedl znamenitě složití a rozšířití román svého života. Je jisto, že Berliozovy *Mémoires* obsahují různé přehnanosti, ano i výmysly velmi fantastické. Chladný rozum pozitivního ducha neporozumí nikdy illusím vášnivě imaginace: šílená poblouzení citu budou pokládána za lži. Avšak kolik stránek *Mémoires* má onen jistý přízvuk upřímnosti, který neklame! Berlioz viděl špatně události svého života, špatně posuzoval lidi a věci, budiž. Rozhodně neklamal, nemohl klamat ani sebe ani nás, když líčil slovy tak jasnými a bodavými svůj hluboký smutek.

„Náhoda,“ praví kdesi Berlioz, „ten bůh, který hraje tak velkou roli v mém životě!“ A Berlioz opravdu nestvořil svůj život; vydal jej na pospas všem vrtochům osudu a vášně. Výraz jeho obličeje s modrýma očima v rámci rusých vlasů zdál by se vyjadřovati vůli. Neklamme se: záhyb kolem úst a tvrdý pohled naznačují spíše hořkost, zhnusení, opovržení, nežli skutečnou vůli; je to tvrdost raněného bázlivce. Srdce příliš citlivé se uzavřelo, aby nebylo znovu zasaženo.

V Berliozově díle není právě tak organisující vůle, jako jí není v jeho životě. Toto dílo postrádá jednotnosti. Kam jde? Jaký jest jeho ideál? Sám o tom ničeho neví: píše náhodně podle okolností a podle citu, který jej ovládá. Každému, kdo by ho chtěl definovati, jeví se hádankou. Nevysvětlil se; nevykládal široce své umění jako Wagner, nebo pokusil-li se někdy o jeho analysu, mýlil se, podal o něm falešnou představu. Nedovedl nikdy obecnstvo poučiti, vésti je.

Berlioz se řadí k symfonikům z konce XVIII. století a z období revolučního užíváním jistých způsobů. Ale jeho inspirace se nepodobá inspiraci jejich. Jeho genius není úzce spřízněn se žádným starým francouzským mistrem. A po něm — kdo ho bude napodobiti? Kdo se mu bude podobati? A přece je velmi francouzský, i když je tak těžko objeviti jeho příbuznost s ostatními skladateli jeho račy.

Němci, kteří se obyčejně uzavírají proti francouzské hudbě, zbožňují Berlioze. Benvenuto Cellini, ve Francii neznámý,*) hraje se asi ve dvaceti německých městech. O Berlioze jsou zvláště ve Francii spory: jest popírán umělci velké hodnoty a nejjistějšího vkusu, kdežto naopak vrstvy s nejmenším hudebním vzděláním jsou nadšeny Faustovým prokletím.

Je romantikem romantismu často podivného, a nikdo neumí býti více klasikem než on. V Trojánecch dospívá k virgilské noblesse a čistotě linie, ke střízlivosti a jasů umění antického.

Abychom si vysvětlili tyto rozpory, objasnili tyto záhady, pokusme se nalézt, co jest nejpodstatnějšího v genu Berliozově. Zdá se, že jest to silně románský smysl pro plastickou krásu, schopnost, dát na sebe působit vnější formou věcí.

Tim by se vysvětlil předně objektivní ráz jeho umění opakem k niternosti Beethovenově nebo Wagnerově. Všecky bytosti, které Berlioz stvoří ve své obraznosti, oddělují se od něho, aby žily životem nezávislým a vnějším, i když jsou jen obrazem jeho samého. Němci mají naopak snahu roztaviti celý vesmír ve svém vnitřním životě.

I hudba Berliozova má více hodnoty ve své melodické linii, v thematické kresbě, což jest její plastická

*) Byl znovu provozován teprve v létě 1913 v Paříži v novém divadle na Champs-Élysées. Překl.

stránka, než v harmonii nebo v polyfonii. Co chvíli určuje Berlioz křivku své melodické fráze tak, že ji co nejvíce přizpůsobuje své vymyšlené látce, a nesnaží se vytvořiti ji v souhlasu s požadavky promyšlené architektury rázu subjektivního. Proto se tak málo podobá ostatním francouzským skladatelům XIX. století, kteří skoro vesměs stojí pod vlivem německé techniky.

Jest pochopitelné, že jeho „monodický genius“ zmátl umělce a kritiky, a že se hned líbí nevědomému davu. Jedni mu vytýkají chudobu harmonickou, neschopnost provedení, roztržitost hudebního slohu, kde se thematicata k sobě pojí myšlenkami literárními. Ale lid bude naslouchati tomuto hlasu, mluvícímu k němu řečí tak prostou, bez rhetoriky. „Hledejte kvinty a nechte nás na pokoji,“ říkal Schumann; a Wagner se obdivoval u Berlioze jeho „schopnosti psát skladby dokonale populární v nejideálnějším smyslu slova“.

Berlioz bývá často vynášen od hudebníků pro zcela vnější kvality, které nejméně vyjadřují jeho geniálnost. Neustávají vychvalovati bohatství a rozmanitost jeho koloritu a báječnou virtuosnost, s jakou vládne orchestrovými prostředky. Co je to však proti tomu, co praví jeho hudba? Jaká to ubohá chvála pro skladatele! A to je snad vše, co Němci vidí na Berliozovi!

Není i Berliozův romantismus, kterým je mnoho lidí uchváčeno, jeho stránkou nejméně hlubokou, něčím, co měl hlavně ze svého prostředí, ze své doby, módní oblek, kterým neprozřetelná kaprice autorova zahala pravou krásu jeho téměř klassického umění?

Pravá velikost Berliozova jest v jeho bohaté inspiraci melodické, buď zcela vlašské měkkosti belliniovské, nebo přímo francouzské ráznosti, připomínající Rameaua nebo Glucka. Největší snad zásluhou jeho jest, že ukázal cestu, na které jej dosud skoro nikdo nenásledoval — cestu volného a prostého líčení přírody; ne přírody převedené na dojmy, která by se stala subjek-

livním slaven psychologickým, ani přírody napodobené postupy technickými, které by z hudby učinily jakousi malbu bez určitosti a rozmanitosti, asi toho druhu, jak jí rozuměli skladatelé osmnáctého století; nýbrž přírody vyjádřené přímo řečí tónů jako slova jsou označením, nikoli napodobením věcí, při čemž by se nedbalo dojmů, které v nás vyvolává. Objevil bezprostřední analogii formy zvukové a hmotné.

Kapitola čtvrtá.

Od Gounoda do Gustava Charpentiera.

Od r. 1830 asi do r. 1860 vládli nad osudy naší opery Meyerbeer a Auber; řekli jsme již, do jaké míry byl jejich vliv osudný. Ani mimo divadlo nedovedl si Berlioz získati půdy. Bylo třeba dlouhého úsilí, aby se výchova publika zlepšila, a aby skladatelé nabyli zase vážnosti ke svému umění. Teprve Gounodovi náleží zásluha, že první usiloval o obrození francouzské hudby.

Charles-François Gounod se narodil 17. června 1818 v Paříži. Jeho matka, dobrá pianistka, zahájila jeho hudební vzdělání, které Gounod dokončil na konservatoři za vedení Halévyova, Paěrova a Lesueurova. Roku 1837 dostal druhou římskou cenu a r. 1839 první. Za svého pobytu v Itálii studoval Palestrinu, napsal tříhlasou mši (1841) a *Requiem* (1842). Po návratu do Paříže obdržel místo varhaníka a kapelníka v kostele cizích Missií. Brzy na to byl přijat jako externista v semináři Saint-Sulpice, a byl by málem býval vysvěcen. Vrátil se však dosti záhy k hudbě. Na cestě po Německu poznal skladby Schumannovy, které na něho působily silným dojmem, a odhalily mu asi jisté poetické sklony jeho vlastního ducha, jichž si až dosud nebyl vědom. Asi v téže době studoval Berlioze, jehož *genius* ovšem neměl mnoho příbuzného s jeho *geniem*;

ale díla Berliozova upoutala aspoň jeho pozornost k hudebnímu charakteru některých látek jako byl *Faust* a *Romeo a Julie*. R. 1851 debutuje Gounod na divadle operou *Sapho* a r. 1854 se dává jeho *Krvavá jeptiška*: obě díla měla jen prostřední úspěch. R. 1852 byl Gounod jmenován ředitelem „Orphéon“ (Sdružení zpěváckých spolků a pěveckých škol v Paříži); po osm let stál v čele této instituce. Zatím komponoval sbory, dvě *Mše*, dvě *Symfonie*. R. 1858 provozován byl v Komické Opeře *Lékař z donrce ni* (*Médecin malgré lui*), který byl shledán veselým; konečně 19. března 1859 byla v Théâtre-Lyrique premiéra *Fausta*. Mistrovskému dílu Gounodovu se hned nerozumělo. Mnoho kritiků vytýkalo této hudbě, že jest příliš složitá, temná, bez melodie. První večer se tleskalo upřímně snad jen po arii Sieblové a po pochodu vojáků, dvou nejbanálnějších místech partitury. Jest známo, jak neobyčejného úspěchu dodělalo se později dílo nejen ve Francii, nýbrž po celém světě. Gounod neměl již nikdy takového úspěchu. Napsal ještě *Philemon et Baucis* (1860), *la Reine de Saba* (Sábská královna, 1862), *Mireille* (1864), *Colombe* (1866), *Roméo et Juliette* (1867). Za války v r. 1870 utekl se do Londýna, založil tam pěvecké sdružení a provozoval tu r. 1871 *Galli*. Po svém návratu do Francie dal provozovati tři velké opery, *Cinq-Mars* (1877), *Polyeucte* (1878) a *Tribut de Zamora* (Daň Zamorská, 1881), které patří k jeho nejméně zajímavým dílům. Konečně se vrátil zase k hudbě církevní a napsal zejména tři oratoria: *Tobiáš*, *Vykoupení* (1882) a *Smrt a Život* (1885). Zemřel 17. října 1893 v Paříži.

Veden svým instinktem, vrátil Gounod francouzskou operní hudbu jejímu přirozenému určení: založil operu *demi-caractère*, střední genre, ve

kterém, zdá se, má francouzské obecnstvo značnou zálibu, a pro nějž také francouzští umělci mají vynikající schopnosti. Tato opera není tak neustále dramatická jako hudební tragédie Gluckova, a snese i partie



Ch. F. Gounod I.

lehčí, nebo i komické (bylo to již ono velmi francouzské pojetí Lulliho); její tón není nepřetržitě vznešený, bývá často důvěrný.

Vedle toho bývá v dílech Gounodových děj přerušován dlouhými lyrickými výlevy; Gounod jest více básník než dramatik, zdrží se rád u sentimentální situace, kde se jeho rozkošnické umění může bohatě rozvíjeti. Má také bujnou fantasií, a pohybuje se s oblibou ve fantastickém prostředí; v tom asi dě-

kuje za něco Berliozovi a snad také Webrovi. Jeho melodie jest jasná, sloh harmonický a rovnoměrný.

Škoda, že Gounod nestojí vždycky na stejné výši. Nalezneme v jeho dílech množství plochosti nebo zase nabubřelosti. Nedívejme se na tuto vadu okem příliš přísným. Je nutno míti na mysli žalostné vzory, jež měl Gounod kolem sebe. A jak by nebyl někdy napodobil Meyerbeera nebo Aubera? Je již vůbec zvláštní, že se dovedl ve většině případů opřít tak mocnému vsodu.

Značný vliv, jímž Gounod působil na své současníky a na ty, kdož přišli bezprostředně po něm, byl rozhodně znamenitý. Ani si dosti neuvědomujeme, čím jsou mu povinni César Franck, Henri Duparc a Bizet.

Nezapomínejme také, jak velikou službu prokázal hudbě tím, že zjednal ve Francii vážnost ještě jinému

„střednímu genru“, který může mít také velmi francouzský ráz, totiž písní, či poetické melodii.

Louis-Etienne-Ernest Rey, zvaný *Reyer*, přispěl značně ku povznesení hudebního vkusu ve Francii v poslední třetině XIX. století. Narodil se 1. prosince 1823 v Marseille, ale teprve ve svých pětadvaceti letech (r. 1848) se věnoval hudbě, a odešel do Paříže pracovat za vedení své tety, paní Farrencové. Jeho studium harmonie a komposice zůstalo vždycky neúplným, pozorujeme na mnoha místech jeho děl různé neobratnosti v práci. R. 1854 byl provozován jeho *Maître Wolfrann*, r. 1858 *Sacountala*, r. 1861 *la Statue* (Socha), r. 1862 *Erostrate*, načež se dal do skládání *Sigurda*, který se hrál teprve r. 1884 v Bruselu. Posledním jeho dílem byla *Salammbô* (v Bruselu 1890; v Paříži 1892). Zemřel r. 1909.

Reyer čekal na slávu, které zaslouhoval, až do představení *Sigurda*. Do té doby byl považován za novotáře bez talentu a bez inspirace. Zatím konal Reyér znamenité dílo v *Journalu des Débats*, kde poctivě stavěl svou ohnivou kritiku do nezištných služeb umění. Reyér jest upřímný hudebník, osobitý zvláště v půvabnosti a něžnosti; má jemnou a živou citlivost, a velmi poetickou obrazivost. Jest jako Gounod silně Francouzem, ale podlehl ještě více vlivu Němců; v tom měl velmi důležitou historickou roli: připravoval francouzské obecnstvo na Wagnerova dramata. Sám s dojemnou prostotou uznal, že to bude asi v očích potomstva jeho největší zásluhou.

Uveďme zde skladatele plného libeznosti a lehkosti, který psal jen komické opery a ballety, *Léo Delibesa*, který se narodil v Saint-Germain-du-Val (dep. Sarthe) 21. února 1836 a zemřel v Paříži 16. ledna 1891. Le *Roi l'a dit* (Kráľ to řekl, z r. 1873), *Jean de Nivelle* (1880), *Lakmé* (1883), *Coppélia* (1870).

Sylvia (1876) jsou díla pěkně psaná, která asi brzy zajdou, a která již teď poněkud vyprchala.

Georges Bizet přispěl po *Gounodovi* nejvíce k osvobození francouzské hudby od špatných tradic opery italské a *Meyerbeerovy*. Narodil se v Paříži 25. října 1838. Jeho otec byl učitelem zpěvu. V devíti letech vstoupil do konservatoře, obdržel všechny odměny a konečně r. 1857 římskou cenu.

Jde pln naděje do Italie: „Až budu mít sto tisíc franků,“ píše rodičům r. 1859, „to jest až budu mít na živobytí, pak již tatínek nebude dávat hodiny a já také ne. Začneme žít jako kapitalisté, a nebude to tak zlé. Sto tisíc franků — to není nic, dvě komické opery, které mají úspěch. Úspěch, jako má *Prorok*, vynáší milion!“

Pobyl v Římě nepřispěl příliš k vytvoření jeho vkusu. „Člověk se musí skoro zříci poslouchání hudby, bydlí-li v Římě,“ řekl *Gounod*, „dospěl jsem v této antiharmonické atmosféře tak daleko, že jsem již nemohl skládati.“ V té době jest *Rossini* bohem mladého *Bizeta*. Deset let na to již bude jiného názoru; *Beethoven*, *Berlioz*, *Schumann* působili na něho blahodárným vlivem. 11. března r. 1867 píše: „Stavím jako *Vy Beethovena* mezi největší, nejbáječnější skladatele. *Symfonie se sbor* jest pro mne kulminačním bodem našeho umění.“ Ale uznával ještě v *Meyerbeerovi* „ohromujícího dramatického genia“. Byl však blízek toho, aby se ho zřekl úplně; po premiéře *Krásné dívky z Perth* píše svému známému: „Ne, pane, nevěřím více nežli vy ve falešné bohy, a dokážu vám to. Přiznávám se, že jsem tentokrát ještě učinil některé ústupky, kterých lituji. Mohl bych uvést mnoho věcí na svou obranu... hádejte. Škola odrhovaček, trýlku a lži je mrtva, docela mrtva. Pohřbíme ji bez slz, bez lítosti, bez pohnutí a... ku předu!“

Zcela svým byl Bizet teprve v *Arlésienne* (*l'Arlésienne*). První jeho díla: *les Pêcheurs de perles* (Lovci perel, 1863), *la Jolie fille de Perth* (1867), *Djamileh* (1872) jsou napodobeniny Rossiniho, Meyerbeera a Gounoda. Scénická hudba k *Arlésienne* jest mistrovské dílo prvního řádu. Snad nikdy nedosáhl Bizet takové dokonalosti. V této řadě malých obrazů, tak malebných, tak barvitých, jsou nuance vzácné jemnosti; mají hluboký půvab a někdy bolestnou dojemnost. Jest to umění Schumannovo přenesené do jiného podnebí, do jiné rasy, zalité sluncem, docela středomořské. (Nezapomeňme při tom, že i Bizet napsal své *Kinderszenen* pod názvem *Jeux d'enfants* [Dětské hry]: je to roztomilá sbírka skladeb pro klavír na čtyři ruce.)



G. Bizet.

Mezi *Arlésienne* a *Carmen* náleží *ouverture* k *Patrie* (1874), kterou u něho objednal Pasdeloup *) současně s *ouverturou* k *Phédre*, objednanou u Masseneta a k *Artevælde* od Guirauda (1837 až 1892). Bizet se inspiroval neštěstím Francie z r. 1870. Ale nechtěje prodlévati u těchto smutných vzpomínek v době, kdy ponenáhlu nastávalo uklidnění, vsuggeroval obecenstvu, že se jedná o Polsko.

R. 1875 byla provozována *Carmen*, hlavní dílo Bizetovo. Tentokráte se vzdal skoro úplně starých

*) Francouzský dirigent Jules Pasdeloup (1819—1887) zřídil v Paříži populární koncerty pro pěstování klassické hudby.

Pozn. překl.

operních forem, a sledoval děj krok za krokem. Jeho hudba nervósní, vřelá, plná vzruchu, vyjadřuje drama tak bezprostředně, že se zdá, jako by s ním úplně splývala: není tu zbytečné shánky po efektech: všecko je prosté a přímé. A jaký kolorit! Pařížan Bizet jest zrovna tak přirozeně Španělem v *Car men* jako byl Provençalem v *Arelatce*.

Premiéra *Car men* neměla úspěchu. Nerozumělo se této tak spontánní hudbě, která nedbala pravidel. Vyčítali Bizetovi wagneriánství. Nedovedeme si představit nesmyslnější kritiky. Bizetovo umění stojí na docela opačném pólu než umění Wagnerovo. Jest právě tak francouzské jako je Wagnerovo umění germánské.

Bizet se nedočkal slávy za svého života. Zemřel v třicetisedmi letech (r. 1875), zanechav v rukopisu dosti pokročilou partituru *Don Rodrigue*. Francouzské umění ztratilo jednoho z největších mistrů.

Po Bizetovi francouzská opera znenáhla, neznametelně upadá; skladatelé zase počínají lichotiti obecnstvu, působiti na jeho nižší pudy; tento úpadek můžeme sledovati krok za krokem od Masseneta ke Gustavu Charpentierovi.

Jules-Emile-Frédéric Massenet nar. se 12. května 1842 v Montaud u Saint-Étienne (dép. Loire), zemřel r. 1912 v Paříži. V devíti letech vstoupil do pařížské konservatoře. Za učitele měl Laurenta (klavír), Rebera (harmonie) a Ambr. Thomase (kompozice). R. 1863 dobyl římské ceny kantátou *David Rizzio*. Z Italie přinesl Neapolské scény, *Requiem* a sbírku písní *Báseň dubnová* (1866). Pak se jal tvořiti s neobyčejnou plodností: *Pompéia*, orchestrální suita, *Flámská svatba* pro sbory a orchestr (1867), *První orchestrální suita* (z let 1867—68), *Prateta* (komická opera o 1 dějství, 1867), *Pohár krále z Thule*, neprovozovaná opera, *Méduse*, nevy-

daná opera, Druhá orchestrální suita, Uher-
ské scény (1871), Don César de Bazan, ko-
mická opera (1872), scénická hudba k Erinyím
(1873), Maria-Magdalena, oratorium (1873),
Třetí orchestrální
suita, Malebné scény
(1874), ouverture k Phé-
dře (1874), Eva, orato-
rium (1875), Čtvrtá
orchestrální suita,
Král Lahorský (1877),
který měl zvláště v cizině
úspěch, Panna (Vier-
ge, 1880), Hérodiade
(v Bruselu, 1881), Manon
(1884), Cid (1885), Es-
clarmonde (1889), Mag
(1891), Werther (ve
Vidni 1893), Thaïs (1894),
Portrait Manonin
(1894), Navařanka
(v Londýně, 1894), Sapho (1897), Kejkliř u
Matky Boží (Le jongleur de Notre-Dame, 1904),
Popelka (Cendrillon), Grisélidis, Ariana
(1906) atd. atd.



J. Massenet.

Massenet dobyl největších úspěchů. Dvě jeho opery
Manon (1884) a Werther (1893) shrnují v sobě
obdivuhodně jeho způsob tvoření a pro své přednosti
stejně jako pro své vady udrží se asi ještě dlouho na
repertoíru. Massenet má velmi osobité, ač trochu stro-
jené melodické obraty. Jeho fráze je bohužel krátká;
dochází jí dech před ukončením; pak přichází manýra
na pomoc přervané myšlenky. Snaha po efektu kazí
ostatně velmi často jeho nejrozkošnější hudební ná-
pady. Má méně pravého lyrismu než Gounod a také
méně zdravé něhy. Jeho rozkošnické umění útočí prud-

ce na smysly, ale nijak na cit: tím se vysvětluje jeho neobyčejně svůdné působení na davy, které neuvažují o hodnotě svého požitku, a na druhé straně odpor, který k němu pocítují kritikové nebo umělci, dhalí morální čistoty.

Alfred Bruneau narodil se 3. března 1857 v Paříži. Jeho otec hrál na violu, matka pracovala pastely. R. 1876 obdržel na konservatoři první cenu violoncellovou. Třikrát se ucházel bez výsledku o cenu z harmonie: vstoupil do kompoziční třídy Massenetovy, a r. 1881 obdržel druhou velkou cenu římskou. V té době studoval něco málo u Césara Francka.

Bruneau nebyl ještě stvořil téměř ničeho a obecenstvu byl skoro neznám, když 18. června 1891 dal provozovati v Komické Opeře *le Rêve* (Sen), k němuž mu *Émile Zola* poskytl libretto. Měl značný úspěch. R. 1892 byla v koncertech *Colonnových* příznivě přijata jeho symfonická báseň *Penthésilée*. 23. listopadu 1893 slavil v Komické Opeře nové vítězství *Útokem na mlýn* (*Attaque du moulin*). *Messidor* v Kom. Opeře 1897, *Ouï-ga-n* v Kom. op. 1901 a *Enfant-Roi* se obecenstvu líbily méně.

Bruneau jest realista po způsobu Zolově. Mluví k lidu a dává mluvit lidu. Aniž by zacházel až k „opeře v haleně“, má zálibu v prosaické opeře. A přece tvrdí, že nejde po stopách italských „veristů“, přívrženců operního lokálkárství, kteří se oddali jedině psaní kusů prudkého a surového děje. „Jejich realismus jest hrubý“, prohlašuje Bruneau, „bez poesie, nesnese na-prosto žádného symbolismu. Ano, příroda to jest, skutečnost to jest, kterou chceme vyjádřiti, ale kterou osvítime myšlenkou, filosofií, velkou láskou k člověčenstvu.“ Tyto výborné zásady realizuje Bruneau příliš často prostředky trochu jednoduchými, trochu hrubými. Uznejme však poctivě jeho upřímnost, která mu

někdy inspiruje místa dojímavá, ne velkého slohu, ale mohutného lyrismu.

Gustave Charpentier se narodil 25. června 1860 v Dieuze v Lotrinsku. Na pařížské konservatoři byl žákem Massardovým (housle), Pessardovým (harmonie), Massenetovým (komposice). V roce 1887 dosáhl řínské ceny kantátou *Didon*.

Jeho *Dojmy z Itálie* založily jeho pověst. R. 1892 dal provozovati *Život básníkův*, dramatickou symfonii o třech částech, k níž sám složil básně. V látce se tu Charpentier inspiroje Berliozem; v hudbě Massenetem a Chabrierem. V *Impressions fausses* volí si Charpentier za text dvě básně Verlainovy: *Veillée rouge* a *Ronde des compagnons*; projevuje socialistické ideje a lásku k lidu slohem, který bude



G. Charpentier.

připadatí často „polonahým“. Po *Poèmes chantés* (1895) dává provozovati 2. února 1900 v Komické Opeře *Louisu*, jejíž sté představení bylo 22. února 1901. Libretto tohoto díla napsáno prósou od samého Charpentiera. Jest to jakási autobiografie. „Kolem děje, který byl v základě prožit,“ praví Charpentier sám, „chtěl jsem stvořiti básně mládí nás všech, básníků a umělců.“ V tomto modernisovaném „Životě bohémů“ *) vypadá realismus velmi strojeně a cit zdá se málo hlubokým. Umělci, malí měšťáci a muži z lidu „pósují“ o závod, a nejsou ani upřímní ani zajímaví. Jest to směs „tlachu“ a afektované i pošetilé sentimentálnosti, která se neskonale líbí davům, která však

*) „Scènes de la vie de Bohème“ od Murgera.

zní falešně sluchu jen poněkud jemnějšímu. Paříž, viděná z atelieru na Montmartru očima „mazala“ bez mozku a bez srdce podává se nám tu místo pronikavého průhledu na lidstvo. „Mně jest celý vesmír obsažen ve čtvrti, kde žiju,“ řekl Charpentier. Brzy toho litujeme.

Gustav Charpentier začal pracovati o druhé orkestrální suitě a čtyřaktovém Orfeu; ale chatrný stav jeho zdraví nedovoluje mu dále pracovati. Jaká škoda, že skladatel v tak mnohém směru nadaný, povahy tak poetické, talentu tak bohatého, místo aby byl šel po stopách Bizeta, jemuž se v mnohém podobá, dal se na vyhledávání nejsnazších a nejnevкусnějších efektů!

A tak zdá se, jako by úsilí Gounodovo, Reyerovo a Bizetovo po povznesení francouzské opery bylo zmařeno. Opera upadá ve vulgárnost. Po Charpentierovi jiní skladatelé, jichž ani netřeba uváděti, jdou za vzorem italských veristů a snaží se jen, jak by dosáhli potlesku za každou cenu i nejnižšími prostředky.

Zbývalo by tedy konstatovati na počátku XX. století nový úpadek francouzské hudby, kdyby náš obraz jejích padesátiletých dějin byl úplný. Pomíjeli jsme však úmyslně dosud skupinu umělců, kteří pochopili, že dramatická hudba má býti ukončením a ne východiskem, že není vážné, mohutné a vznešené opery, jež by nepředpokládala velikou tvorbu v oboru hudby instrumentální, sonáty a symfonie. Výlučná péče o scénickou působivost, správnou deklamaci, pravdivý výraz nestačí k tomu, aby živila inspiraci skladatelovu, ani aby rozvíjela jeho techniku. Je nutno, aby byl nejprve hudebníkem, to jest člověkem, pro něž svět tónů existuje o sobě, člověkem schopným tvorby ryze hudební, beze vztahu k jakémukoli textu, člověkem, který dovede zacházeti se všemi formami tónovými

Za tento plodný návrat k absolutní hudbě, tak dlouho ve Francii zanedbávané, vděčíme Laloovi, Saint-Saënsovi a Fauréovi.

Édouard-Victor-Antoine Lalo (narozen v Lillu 28. ledna 1823, zemřel v Paříži 22. dubna 1892) absolvoval zprvu znamenitá studia literární. Hudbu pracoval na konservatoři v Lillu (housle a harmonii), pak na pařížské konservatoři pod Habeneckem (housle). Jeho učitelé komposice byli Schulhoff a Crèvecoeur. R. 1855 vstoupil jako violista do kvartetního sdružení Armingaudova-Jacquardova, které bylo toho roku založeno, a jal se psát pozoruhodná komorní díla, jež však neměla úspěchu. R. 1865 se oženil se slečnou Bernierou de Maligny, svou žačkou, která měla překrásný alt. R. 1867 napsal operu *Fiesque* (*Fiesco*), která byla vydána, byla však provozována jen fragmentárně v koncertech. Pozbyl na okamžik myslí, ale dal se znovu do práce a brzy vytvořil své mistrovské dílo, *le Roi d'Ys* (Král v Ysu), z něhož několik míst bylo dáváno v koncertech r. 1876; ku provozování v Komické Opeře došlo teprve 7. května 1888. Po smrti zanechal Lalo nedokončenou partituru *la Jacquerie* (dokončil ji *Arthur Coquard*, narozený 1846, a provozována byla v Monte Carlu 8. března 1895). Kromě svých oper napsal Lalo *Symfonii*, tři *houslové koncerty*, *Smyčcový kvartet*, tři *Tria pro klavír a smyčce* atd., jež obsahují skvělé stránky. Lalo má rytmus a barvu, něhu a silu; je to jeden z nejosobitějších umělců XIX. století a jeho *Král Ys* ský zůstane.

Charles-Camille Saint-Saëns se narodil v Paříži 9. října 1835 z rodiny normanské. Byl žákem Stamatyovým v klavíru, Benoistovým ve varhanách, Halévyovým, Reberovým a Gounodovým v komposici a nedosáhl římské ceny. To proto, že byl svým temperamentem spíše symfonikem. A v soutěži o římskou cenu

se vyžaduje jen operní hudba, což je dosti podivné, předně poněvadž se tím vylučují znamenití symfonikové, a pak proto, že se favorisuje řemeslná zručnost na úkor talentu, neboť ničemu se nelze tak snadno naučiti jako receptu scénických efektů. Saint-Saëns nepozbyl myslí a oddal se horlivě komponování. V pětadvaceti letech napsal již *Ódu na Svatoú Cecílii*, tři symfonie, *Vánoční Oratorium* (1858), kvintet pro klavír a smyčce, houslový koncert. Vystupoval v koncertech jako varhaník, pianista a skladatel. Jeho symfonické básně: *Le Rouet d'Omphale* (Omfalin kolovrat), *Phaëton*, *Danse macabre* (Tanec mrtvých), *La Jeunesse d'Hercule* (Mládí Herkulovo) založí jeho slávu; pokračuje ve skládání děl z oboru symfonie a komorní hudby, dával na divadle: *la Princesse jaune* (Žlutá princezna, 1872), *le Timbre d'argent* (Stříbrný zvonek, 1877), *Samson et Dalila* (ve Výmaru 1877), *Étienne Marcel* (Lyon, 1879), *Henry VIII.* (1883), *Proserpine* (1887), *Ascanio* (1890), *Phryné* (1893) atd. Čas od času se také vracel k genu oratornímu [*le Déluge* (Potopa), *la Lyre et la Harpe*] atd.

Saint-Saëns je francouzský Mendelssohn. Jako Mendelssohn vzbudil — což je jeho zásluhou — úctu a lásku k dílům klasiků a předklassiků; a jako Mendelssohn dává se i on velmi často svěsti k pouhému napodobení starých mistrů, místo aby stvořil dílo původní. Také formální stránce věnována v jeho dílech nepřiatá péče. Forma není vším. „Hudba sklenice pěkného zvuku, ale bez obsahu,“ říkají Němci. Bylo by také možno diskutovati o hodnotě formy děl Saint-Saënsových: jest spíše logická než harmonická, uspokojí spíše ducha nežli cit, spíše reflexi než instinkt: odtud onen pocit prkennosti, který máme často, sledujeme-li jeho zřetelnou a průhledně provedenou práci

thematickou; je to spíše logické usuzování než pravé umění: těmto důmyslným kombinacím nedostává se života; celek je chladný, a nedivme se, že se právě na divadle Saint-Saënsovi vedlo nejhůře; jeho mistrovské dílo v tomto oheru — *Samson a Dalila* — není pravá opera, nýbrž spíše jakési oratorium.

Přednosti Saint-Saënsovy stejně jako jeho vady učinily z něho výborného paedagoga. Lze říci, že provedl hudební výchovu Francie právě v době, kdy Berlioz přestal doufat, že se mu to podaří, a že připravil obecenstvo na mladou školu symfoniků z konce XIX. století.



C. Saint-Saëns.

Gabriel Fauré, Saint-Saënsův žák, podobá se svému učiteli důmyslnou prací thematickou a solidní technikou. S hudebním věděním spojuje citový fond neobyčejně bohatý a jemný.

Gabriel Fauré narodil se 13. května 1845 v Pamiersu (dep. Ariège) a studoval ve škole Niedermeyrově; byl nejdříve varhaníkem v Rennes (1866), pak v Paříži v kostele sv. Sulpicia (1870) a sv. Magdaleny (1896). Nyní řídí Národní konservatoř hudební. Fauré nepsal nikdy pro divadlo: a to je znamením doby. Složil *Orkestrální suitu*, *Symfonii* z *d-moll*, *Requiem*, sbory a malá oratoria; ale jeho pravou doménou jest komorní hudba; oba jeho klavírní kvartety jsou díla velké hodnoty, a zvláště jeho písně mají zcela osobitý přízvuk. Neříkejme, že je Fauré francouzský Schumann nebo Brahms; takové srovnávání nemá žádného smyslu. Fauré je silně francouzský. Píše hudbu smyslnou, velmi jemné *poesie*,

ducha trochu strojeného, a připomíná zmodernisovaného Costeleye nebo Claua le Jeune.

Lalo, Saint-Saëns a Fauré se blíží — aspoň svým vzděláním a svou technikou — klassickým mistrům, jež si především obrali za vzor. Aby byla hudba francouzská přivedena k sonátě a symfonii, k tomu ovšem bylo nutno opřít se nejdříve o určitou tradici. Ale nebylo možno upíratí oči stále k minulosti. Od roku 1871 chce založiti družina mladých hudebníků, seskupených pod předsednictvím Saint-Saënsovým v *Société nationale de musique* (Národní společnost hudební) pod heslem *ars gallica* novou tradici, odpovídající duchu francouzskému a moderním snahám; here se odvážně neznámými směry nejdříve za vedení Césara Francka, později Vincenta d'Indy a Claua Debussyho. Saint-Saëns brzy přestane jich následovati; Fauré, který se snáze přizpůsobí, je dohoní a někdy jim i cestu ukazuje.

Kapitola pátá.

César Franck a jeho škola.

César Franck (1822—1890) náleží k těm skladatelům, kteří začali skládati teprve ve velmi pokročilém věku. Do padesáti let podal skoro jen sliby, čtyři *Tria* pro housle a violoncello (1841—1842), *Ruth* (1843—46), *Tříhlasou mši* (1860), *Šest skladeb* pro varhany (1860—62). Mlčíme o dílech bez důležitosti. Teprve od svého padesátého roku skládá mistrovská díla:

- 1871—72 — *Rédemption* (Vykoupení), symfonická báseň (v 48 letech).
- 1874 — *Rédemption*, druhá verze.
- 1876 — *Les Éolides*, symfonická báseň.
- 1878 — *Tří skladby* pro varhany.

- 1878—79 — Kvintet, klavír a smyčce (v 56—57 letech).
- 1869—79 — Les Béatitudes (Blahoslavenství, oratorium, v 47—57 letech).
- 1881 — Rébecca, bibl. scéna.
- 1882 — Le chasseur maudit (Prokletý lovec), symf. báseň.
- 1884 — Les Djinns, symf. báseň (klavír a orchestr).
- 1884 — Prélude, Choral et Fugue pro klavír (ve 62 letech).
- 1882—85 — Hulda, opera o 4 aktech s epilogem.
- 1885 — Symfonické variace (klavír a orchestr).
- 1886 — Sonáta pro klavír a housle (v 64 letech).
- 1886—87 — Prélude, Aria et Final pro klavír (ve 64—65 letech).
- 1887—88 — Psyché, symfonická báseň.
- 1886—88 — Symfonie z d-moll (v 64—66 letech).
- 1889 — Smyčcový kvartet (v 67 letech).
- 1888—90 — Ghisèle, nedokončená opera.
- 1890 — Tři chorály pro varhany (v 68 letech).

Zdá se, že César Franck nabývá teprve v pokročilém věku mladosti a síly. Podléhal na počátku svého života vlivu prostředí nepříznivého hudbě komorní, symfonické a církevní, pro něž jedině byl zrozen.

Jeho otec, bankéř v Lüttichu, chtěl z něho mít klavírního virtuosa. V jedenácti letech již hrál znamenitě na klavír. V šestnácti obstál tak skvěle na konservatoři, že dostal více než první cenu, „un grand prix d'honneur“ (velkou čestnou cenu). Vydal se na uměleckou cestu, ale zanechal jí brzy a usadil se v Paříži, kde se živil varhanictvím a hodinami.

Jaké vzory našel kolem sebe? Rossini, Meyerbeer a Auber triumfovali na divadle. Pro hudbu symfonickou a komorní nebylo ještě obecenstva; bylo nutno počkati, až Beethovenova díla, provozovaná v koncertech konservatoře a v nečetných kvartetních večerech, vychovávají jakési jádro znalců. Ustálená tradice žádala, aby církevní hudba byla buď theatrální nebo bezvýrazná. Ve své dojemné skromnosti bral si César Franck za vzor své současníky, napodobil jejich způsob, a odvážil se jen bojácně býti zcela svůj. — Jeho *Třihlasá mše* je v tom směru velmi charakteristická. Kolik je tu přejatých výrazových prostředků!

Varhany Francka zachránily. Tam, nejdříve v kostele Notre-Dame-de-Lorette, pak v kostele sv. Klotildy osamní, je vzdálen od lidí a mistrů své doby. Jde přímo k Bachovi a oddá se svému pudu: vzdaluje se stále více od svých současníků.

A tu, čím více poznává svého genia a čím více jej rozvíjí silou vnitřní meditace, bez pomoci a bez podpory, tím je kolem něho prázdnější. Lidé ho nechápou: mluví řečí, která se zdá nesmyslnou. Jeho oratoria *Vykoupení*, *Blahoslavenství* uvádějí ve zmatek obecenstvo i kritiku. R. 1872 jest jmenován professorem varhan na konservatoři a to jedině pro svou virtuositu na nástroji; ke skladateli není důvěry; kollegové se k němu chovají nepřátelsky. Když se uprázdnil místo profesora komposice, dají přednost Ernestu Guiraudovi. V náhradu za to jej jmenují v 58 letech důstojníkem Akademie! R. 1889 se provozuje v koncertech konservatoře jeho symfonie: abonenti se nudí, hudebníci krčí rameny! „Předně, což pak se užívá v symfonii anglického rohu!“ volá jeden z nich. Gounod prohlašuje doktorský, že v tomto dile „potvrzení jeho nemohoucnosti stupňovalo se až k dogmatu“. Bylo to v roce 1890, v roce jeho úmrtí, kdy César Franck dosáhl prvního velkého úspěchu v *Národním společ*

nosti hudební při provozování svého kvartetu. Veškero obecenstvo povstalo se svých míst v nadšení, aby aplaudovalo. „Nu vidíte,“ řekl dobrý tatík Franck rozjařen, „obecenstvo mi začíná rozumět!...“

Ani ministerstvo, ani správa Krásných Umění, ani konservatoř nebyla zastoupena při jeho pohřbu.

Za čtrnáct let pronesly všechny oficiální osobnosti skvělé řeči, když byl odhalován jeho pomník.

A tak si musil César Franck raziti cestu sám, bez vůdce, byl nucen bojovati se spoustou nepřátelství a materiálních překážek, které se spojily, aby mu braly odvahu, a neměl ani útěchy v úspěchu. Pracoval jako starý Bach pro sebe sama, uzavřen do svého skromného a pracovitého života, daleko od světa a slávy, aniž si kdy nařikal, vždycky jsa spokojen se svým osudem.

Umění Franckovo se vyznačuje především tím, že nedbá snadných úspěchů a opovrhuje konvencemi.

Není v něm konvencí melodických, oněch kouskovitých frází čtyřtaktových, které se opakují nebo napodobí s unavující symetrií; není tu očekávaných přestávek, nuceného opakování, neodvratného spádu: to vše jediné pro snadnější pamatování. První fráze Franckovy Sonáty má dvacetsedm taktů. Lekeu, jeho žák, zvolá hrdě: „Melodie druhé části mé sonáty má 27 taktů! První thema mého kvartetu jich má čtyřicet šest! Starý J. S. Bach dokonce psal tak dlouhé melodie, že pouhá exposice od první do poslední noty stačila k vyplnění hudební skladby.“

Není tu konvencí harmonických, naucečných způsobů, laciných modulací. Útokem na pravidla! Po Monteverdeovi, Rameauovi, Beethovenovi, Schumannovi, Wagnerovi a před Debussym chce také Franck vytvořit svou vlastní harmonii.

Není tu konvencí v architektonce, forem předem pevně stanovených, neměnitelných. Každé dílo má mít svůj originální plán. Prohlédněm

si s tohoto hlediska Sonátu nebo Kvartet a užasneme předně nad novostí celkové stavby, i nad poddajností techniky, která poctivě zachová jednotu elku, ale při tom neuběře ničeho z volnosti v detailu.



[César] Franck.

Franck tvoří dokonce i novou uměleckou formu, dáváje všem svým dílům symfonickým nebo komorním — jako Wagner svým hudebním dramátům — ráz cyklický.

„Sonáta“ neskládá se z přiřazených skladeb, které se více méně dobře spolu srovnají. Od začátku díla až do konce objevují se táž thematická; od první stránky jsou dány organické elementy,

z nichž jako z plodného semene vzejítí má bohatá žeň dalšího provedení.

A tak César Franck, aplikuje na jiném poli zásady Wagnerova dramatického umění, založil novou tradici, stojící proti tradici spíše klassické, která přes vážné úsilí Berliozovo byla až do té doby ve Francii vše-

mohoucí. Za Wagnera, a jako sám Wagner hledal také César Franck inspiraci v posledních dílech Beethovenových a v dílech Bachových, kde mohl najít ještě tolik romantismu. Vzpomeneme-li si pak na něhu a čistotu jeho mystické bytosti, na vášnivou sílu jeho fantastických myšlenek (viz kvintet, první a poslední část), na jeho jemnou obratnost a jinde zase na jeho rozkošné nemotornosti a jeho naivnost, pochopíme, jak asi se tento muž lišil od skladatelů jako Saint-Saëns a Gabriel Fauré, ačkoli žil vedle nich a pěstoval tytéž druhy.

César Franck byl nejen velký skladatel, nýbrž také výborný člověk a nevyrovnatelný učitel. Znamenité vlastnosti jeho srdce a vysoká hodnota jeho vyučování shromáždila kolem něho ke konci života spoustu žáků a přátel.

Alexis de Castillon (1838—1873), dříve důstojník, dostal se pozdě k hudbě. Napsal klavírní kvintet a klavírní kvartet, smyčcový kvartet, sonátu pro klavír a housle atd. Byl se Saint-Saënem a několika jinými zakladatelem *Société nationale de musique* (Národní společnost hudební, 1871), kde převládl brzy vliv Franckův. Dílo Castillonovo má hodnotu velmi různou. Jsou tu místa prvořadá, obyčejně velmi romantická, místa malebné poesie, velmi čisté melodické linie a markantního rytmu. Ale často zradí skladatele nedostatečné ovládnutí kompoziční techniky; cítíme „amateur“, dilettanta; a pak činí ústupky vládnoucí módě, náleží své době, píše věci chudé nebo jednotvárné.

Také *Chabrier* (1842—1894) studoval hudbu s počátku jen jako dilettant; debutoval r. 1877 operettou *l'Étoile*. R. 1881 se stal sborníkem v *Concerts Lamoureux*. Jeho rhapsodie *Espanña* dobyla si r. 1883 znamenitého úspěchu. Pak skládá pro divadlo *Gwendoline* (v Bruselu r. 1886), a *le Roi malgré*

Lui (Králem z donucení, v Komické Opeře r. 1887). Bohatá imaginace a skvělá obrazotvornost tohoto skladatele projevuje se zvláště ve vynalézání tisíce drobných detailů rytmických, harmonických či orkestrálních, z nichž současníci i následovníci jeho těžili, aniž se jemu samému podařilo vytvořit nějaké skutečné dílo.

Chabrier nebyl správně řečeno žákem Franckovým. *Henri Duparc* (narozený r. 1848) je z prvních skladatelů, kteří pracovali (před rokem 1870) za vedení mistrova. Jest znám jen symfonickou básní *Lénoire* (1875) a sbírkou dvanácti písní, z nichž *l'Invitation au voyage* (Vyzvání k cestě), *Phidylé, la Vie antérieure* (Dřívější život) a několik jiných jsou jistě nejkrásnější písně, které kdy byly ve Francii napsány. Řeč co nejvybranější, dokonalá forma, veliké obrazy a veliké vášně, a zase city jemné a raffinované, delikátní a trochu chorobný smutek, a stále dech hluboké inspirace, fráze široká a vášnivá, to vše činí z těchto několika stránek nejcennější pomníky francouzského moderního umění. A takový skladatel jest již asi dvacet let nezhojitelnou chorobou odsouzen k mlčení.

Vincent d'Indy (1851) byl nejen žákem Franckovým, nýbrž i jeho nástupcem ve vedení mladé školy. Měl za učitele nejdříve Diemera, Marmontela a Lavignaca; teprve po roce 1870 se jde učit k Césarůvi Franckovi. Chtěl se vzdělati všemožným způsobem, a ačkoli jeho majetkové poměry byly takové, že nemusil hudbou vydělávati, přijal přece místo varhaníka v Saint-Leu; pak byl tympanistou a konečně sbormistrem v Colonnových koncertech. Cestoval po Německu, stýkal se s Lisztem a byl přítomen prvním představením v Bayreutě. Byl činný v *Société nationale de musique*, jejímž byl jednatelem, pak předsedou. Konečně mu byla nabídnuta professura komposice na konservatoři; odmítl ji a věnoval se pak úplně *Scholle*

Cantorum (*Schola cantorum* *) byla založena r. 1896 v Paříži Bordesem, Guilmanem a Vincentem d'Indy).

Jeho dílo skládá se ze skladeb orchestrálních: *Wallenstein* (1879—81), *Istar* (1897); ze dvou symfonií; z oper: *Fervaal* (1897), *L'Étranger* (Čizinec, v Bruselu 1903); pak z trií, kvartetů, sonat pro sólový klavír a housle a klavír; z různých skladeb klavírních: *Poème de montagnes* (Píseň hor, 1881), *Helvetia* (1882), *Tableaux de voyage* (Obrazy z cesty, 1889) atd. Celkem v každém oboru díla ne četná, ale velmi promyšlená.

Vincent d'Indy se jeví předně náčelníkem školy a apoštolem. Je velmi dogmatický, velmi autoritářský, a velmi prudce polemizuje.

Jeho názory na umění možno shrnouti v malý počet zásad:

1. Inspirace má své dva hlavní zdroje v lásce k rodné zemi a v náboženském citu: zvláště katolické náboženství jest nadobyčejným inspirátorem uměleckých děl, daleko mocnějším nežli náboženství protestantské. (Bach je v tom směru výjimkou, které nelze jen tak snadno přejíti; přivádí d'Indyho do značných rozpaků.)

2. Jedině studium tradice velkých mistrů zjeví nám tajemství hudební architektury. Vincent d'Indy je tedy tradicionalista. Ale cítí živě zatímnou a proměnlivou povahu každé umělecké formy a jeho vyučování komposici opírá se o dějiny hudby. Není nijak jeho úmyslem, stavěti minulost za neměnitelný vzor budoucnosti.

*) Původně myšlena jako škola liturgického zpěvu, změnila se však brzy ve Vyšší všeobecnou hudební školu se snahami reformačními, kde se nevychovávali virtuosové, nýbrž umělci. (Riemannův slovník, str. 691.)

Pozn. překl.

3. Není umění bez upřímnosti a nezištnosti. „Řemeslo,“ ustálené způsoby, technická obratnost nenahradí nikdy inspirace; výlučné shánění se po efektech zastaví rázem její let.

Jako hudebník usiluje Vincent d'Indy o to, aby své esthetické zásady přizpůsobil vývoji své individuality:



V. d'Indy.

1. Jsa proniknut německým uměním Bachovým a Wagnerovým, chce se zbaviti tohoto vlivu, jehož tíží v mládí podléhal, a chce býti zase Francouzem. Dojde k tomu bez obtíží, neboť tkví silnými kořeny v rodné půdě; a přese všecku raffinovanost kultury nosí ještě dřevěnky nebo pobité střevíce středofrancouzského sedláka; jeho hudba je plna vůně rodných hor. Náboženství nezaujímá však v díle Vinc. d'Indyho tolik místa, kolik mu ho chtěl

dáti. Najdeme jistě křesťanský cit ve *Fervaaalu* nebo v *l'Étranger*; ale ani v těchto dílech, kde chtěl autor pod symboly ukrýti lekce náboženské morálky, není ráz hudby náboženský. Vincent d'Indy mluví přese všechnu svou snahu řečí, která se nám zdá silně pohanskou — snad proto, že je hluboce románská.

2. S hlediska formálního dokázal d'Indy pravé divy originální architektury; je virtuosem komposice.

3. Posléze chce být upřímný, chce míti inspiraci; chce svého genia. Je snad trochu napětí v této snaze; ale právě to dodává jeho umění mnoho noblessy, a přesahuje-li tu snad místy myšlenka cit, nechce nikdy úplně zabratí jeho místo.

Na člo vě k u vidíme nejdříve mocné čelo, projevující vůli, hluboké a žhavé oči; ostatní obličej vypadá zmučeně. Tělo je veliké, s jistou neobratností v chůzi, s čímsi těžkým v nohou. D'Indy je bázlivý: jeho velmi opravdová skromnost zakrývá oprávněnou hrdost. Je prostý, skoro naivní, má cosi dětského v projevu radosti, což připomíná „otce Francka“, a sluší velmi dobře jeho silné víře.

Ernest Chausson (1855—1899) byl opakem k d'Indymu povahou neklidný a váhavý. Jeho přítel o něm praví: „Byl chováním velmi prostý, obličej nežného, upřímného a jasného, šedých, melancholických očí; ústa, zakrytá vousy, měla jemný úsměv; pohled vzdálený, velmi zastřený, nesrovnával se s živým chováním, smělym profilem a držením hlavy.“ Mimo operu *Král Artuš* napsal Chausson *symfonii*, velký počet *písní* a zvláště *klavírní kvartet* a *sextet*, jež jsou jeho nejdokonalejšími díly. Jeho hudba je půvabná, zvuku velmi sladkého a vřelého a důmyslně pracovaná.

G *Guillaume Lekeu* (1870—1894) narodil se v Heusy u Veviersu. Jsa Belgičan jako *César Franck*, neusadil se ve své vlasti (jako to učinili krajané: *Peter Benoit* (1834—1901), *Erasme Raway* (1850), *Jan Block*, *Edgar Tinel* (1854), *Joseph Ryelandt*, kteří se snaží založiti belgickou národní školu mimo vliv francouzský). Jeho rodiče se usadili r. 1879 v Poitiersu; absolvoval studia lycejni až po zkoušku maturitní, kterou složil r. 1888 v Paříži. Když mu bylo čtrnáct let, byl mu Beethoven objevitelem hudby. Po dokončení studií humanitních seznámil se s *Césarem Franckem*, který se uvolil dávat mu dvakrát týdně lekce z komposice. Zemřel ve čtyřiaadvacíti letech, zachvácen byv tyfem, a zanechal *Symfonickou fantasii* na dvě lidové melodie z krajiny Anjou, *sonátu* pro klavír a housle, tři *Poèmes* pro

zpěvní hlas, a dvě první věty klavírního kvartetu.

Lekeu náleží k nejmohutnějším skladatelům z konce XIX. století. Jsou-li jeho skladby příliš zhuštěné a poněkud rozhárané, jaké je v nich za to bohatství melodické, jaká vášnivá síla, jaká delikátní něha! Čeho jsme se mohli dočkat od tohoto genia, kdyby byl uzrál!

K tomuto hnutí frankovskému náležejí přímo či nepřímo skladatelé *Pierre de Bréville* (1861), *Charles Bordes* (1863—1909), zakladatel *Chanteurs de Saint-Gervais* a spoluzakladatel *Scholy cantorum*, *Guy Ropartz* (1864), *Paul Dukas* (nar. se r. 1865), autor *l'Apprenti sorcier* (Čarodějův učeň), a opery *Ariane et Barbe-bleue* (*Ariadna a Modrovous*), *Albéric Magnard* (nar. se r. 1865), *Florent Schmitt*, *Albert Roussel*, *Vreuls*, *Déodat de Séverac* atd. Ve varhanách byli žáky Césara Francka na konservatoři *Samuel Rousseau*, *Gabriel Pierné*, skladatel delikátních básní *la Croisade des enfants* (Křížová výprava dětí) a *les Enfants de Bethléem* (Betlémské děti), *Auguste Chapuis*, generální inspektor zpěvu na městských školách pařížských, *Dallier*, *Tournemire* atd. Vliv mistrův působil i na jeho přítele, velikého varhaníka *Guilmanta* a na houslisty *Ysaye* a *Armanda Parenta* a mnohé jiné.

Kapitola šestá.

Slované a Skandinavci. Španělé a Švýcaři. Claude Debussy.

V XVIII. stol. mají pouze tři velcí hudební národové význam v dějinách umění: Francouzi, Vlaši a Němci. Narodí-li se snad některý umělec v jiné zemi, opustí brzy svou vlast, přijde do Francie, do Italie nebo do Německa a přizpůsobí se tradicím národa, kte-

rému se chce líbiti. Tak se stávají Čechové *S t a m i t z* a *D u š e k* hudebníky německými. Koncem XVIII. stol. jeví se také snaha odstraniti rýzdil slohu italského, francouzského a německého: Gluck sní o jakési mezinárodní hudbě rázu neutrálního.

V XIX. stol. hlásí se naopak národní tendence ve všech zemích, a pozorujeme snahu hudebníků polských, ruských, českých, dánských, norských, španělských a švýcarských, vyjádřiti ve svých dílech zvláštního ducha své rasy.

Frédéric Chopin se narodil 1. března 1809 v Zelazové Wole u Varšavy a zemřel 17. října 1849 v Paříži prsní chorobou, která jej dlouho týrala. Přinesl do hudebního umění bohatý materiál rytmů a národních písní polských, idealisovaných jeho poetickou povahou a spojených s nejrozmantějšími myšlenkami jeho tvůrčího genia. Ve dvacíti letech byl na-



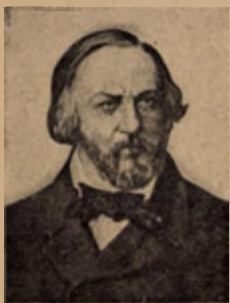
Frédéric Chopin.

prosto dokonalým virtuosem na klavír a skladatelem, a jeho sloh, tak originální svým svérázným a improvisačním charakterem, se již nemění. Není u něho hledanosti ani umělého uspořádání: všecko je spontánní, všecko je přirozené, i jistá sentimentální strojenost. jistá nabubřelost, která se snad i může nelíbiti, ale která jen naivně vyjadřuje poněkud chorobné vydráždění příliš jemné citlivosti.

Chopin nezaložil školy ve své vlasti. Polsko nenáleží do počtu velkých hudebních národů. Ruská škola naopak, založená Glinkou, dospěla ihned ke znamenitému rozvoji.

Před Glinkou můžeme v XVIII. století citovati několik jmen předchůdců: *K a š i n*, *V o l k o v*, *F o m i n*,

Titov. R. 1790 vydal Praž sbírku lidových písní ruských, z níž si Beethoven vybírá témata pro kvartety op. 59. R. 1804 vydá D'Anilov Kircha sbírku kozáckých zpěvů.



Glinka.

Teprve Glinka (1804—1857), žák berlinského theoretika Dehna, dospěl k vytvoření umělecké hudby ruské, když se byl inspiroval přímo lidovými písněmi své vlasti. Jeho první opera, Život zara (9. prosince 1836) jest událostí. Měla veliký úspěch a rozšířila se jako zázrakem po celém Rusku. Ruslan a Ludmila dobyla několik let potom

stejně nadšeného přijetí.

Dargomyžskij (1813—69), autor Rusalky (1856) a Kamenného hosta (1872), hrál také velmi důležitou roli jako předseda Ruské hudební společnosti, a působil velmi šťastným vlivem na mladé umělce, kteří se po něm společně ujali vedení národního hnutí hudebního v Rusku, a kteří se nazývali „Pětka“: Balakirev, Cesar Kjuj, Borodin, Mussorgsky a Rimskij-Korsakov.



A. S. Dargomyžskij.

Balakirev (1836—1910) studoval matematiku a přírodní vědy, načež se oddal výhradně hudbě. Roku 1862 založil v Petrohradě bezplatnou hudební školu, a mezi lety 1867—1870 řídil koncerty Ruské společnosti hudby. Nejzajímavější jeho díla jsou symfonická

báseň *T a m a r a*, hudba ke *K r á l i L e ā r u*, a *orien-
tální fantasie pro klavír, I s l a m e y*.

Cesar Kjuj (1835—1915), professor opevňování na Inženýrské akademii v Petrohradě, snaží se smířiti hudební povolání s požadavky vědecké činnosti. Jeho opery *Z a j a t e c n a K a v k a z e*, *S y n m a n d a r i n ů v*, *W i l l i a m R a t c l i f f*, *A n g e l o*, *F l i b u s t ý ř* nejsou celkem více nežli díla účtyhodná.

¶ *Borodin* (1834—1887) byl zprvu vojenským lékařem, pak professorem na lékařsko-chirurgické Akademii v Petrohradě, věnoval se jako *Cesar Kjuj* současně vědeckým studiím a činnosti umělecké. Zanechal několik významných děl: dvě *s y m f o n i e*, symfonickou



Balakirev.

báseň *S k i z z a z e s t ř e d o a s i j s k é s t e p i*, skladby komorní a nedokončenou operu *K n í ž e I g o r*, kterou dokončili Rimskij Korsakov a Glazunov; provozována byla v Petrohradě r. 1890.

¶ *Rimskij Korsakov* (1844—1909), nejdříve námorní důstojník, byl jmenován r. 1871 professorem komposice na petrohradské konservatoři. Veliké jeho dílo obsahuje symfonické básně *S a d k o*, *A n t a r*, *Š e h e r e z á d a*, pak *Š p a n ě l s k é C a p r i c c i o*, několik smyčcových kvartetů, a množství oper: *P s k o v i t a n k a* (1873), *M á j o v á n o c* (1880), *S n ě g u r o č k a* (1882), *Š t ě d r ý v e č e r* (1895), *S a d k o* (1897), *M o z a r t a S a l i e r i* (1898), *B o j a r i n a V ě r a Š e l o g a* (1898 jako předehra ke *P s k o*

vilance), *Carská nevěsta* (1899), *Pohádka o Caru Saltanovi* (1900), *Servilia* (1902), *Nesmrtelný Košče* (1902), *Vojevoda* (1905) a *Pověst o neviditelném městě Kitegu a panně Fevroně* (1906).

Pomíjme *Rubinstein* (1830—1894) a *Čajkovského* (1840—1893), rozvláčné autory, jichž hudba často nejhoršího vkusu má ráz spíše německý nežli ruský.

Ostatně celá ruská škola podlehla do jisté míry vlivu německého umění. Z nedostatku národní tradice bylo nutno hledati příklady v cizině. Sousedství Německa vybízelo skoro ruské umělce, aby si obrali za vzory



Cesar Kjuj.

germánské mistry. Byli poutáni nejneodvislejšími, nejromantičtějšími duchy, Schumannem, Lisztem, i Wagnerem, ačkoli umění tohoto bylo poněkud vzdáleno jejich realistním tendencím. — Za druhé: učili se kontrapunktu, harmonii a kompozici u prostředních německých profesorů, jejichž pedantický výklad a těžkopádná technika často ztěžovala volný vzlet jejich inspirace, od přírody lehké a svěží. Na štěstí silná originalnost lidových písní slovanských nebo asijských, z nichž si často volí themata, písní, které mají



A. Borodin.

bizarní tóniny, rytmy všelijak lomené, kontury nezvyklé, jemnou smyslnost, plnou vášnivosti — dodává jejich hudbě zvláštní půvab, hlubokou svéráznost, která kontrastuje s banalitou jistých naučených způsobů v expozici temat nebo v provedení.

Rusové rádi líčí přírodu, v čemž se zvou nástupci Berliozovými; ale napodobí z něho jen věci zcela vnější. Mají instinkt barvitě orkestrace, a dovedou vytěžiti z instrumentálních kombinací všemožné efekty, skvělé, jiskřivé, třpytivé, jichž nadužívání nás ostatně brzy unaví.

Mussorgsky (1839 — 1881) jest v mnohém směru tak odlišný od skladatelů, s nimiž společně usiloval o vytvoření národního umění, že je nutno studovati jeho dílo a genia zvláště. *Mussorgsky* byl šlechtic; jsa důstojníkem, měl v salonech úspěchy jako pianista a skladatel. Neznal téměř velkých mistrů klassických a romantických; poznal je teprve zásluhou Balakirevovou. Chopil se s nadšením skládání a vzdal se důstojnické dráhy. Nenaučil se a nechtěl se nikdy učiti harmonii ani čemukoli jinému z hudební techniky; dospěl znenáhla instinktem k naprosto osobité formě tvoření. *Mussorgsky* jest impressionista. Zaznamenává přímo život, jak mu jej jeho jemná citlivost v každém okamžiku zjevuje. Jeho hudba má vždycky nějaký předmět; chce vždycky něco říci, a k vyjádření každé věci má jen jeden výraz. Málo opakování, variací, rozprávání temat, neboť život se neopakuje ani se nerozvíjí, je stále jiný. Je nepřitelem každé rhetoričnosti, a všeobecněji absolutní hudby. Toto pojetí hudebního umění



■ ■ ■ Rimskij ■ Korsakov. ■

aplikuje zvláště na vyličení postav z lidu, v jehož ducha tichého a resignovaného a zároveň silného a vzdorného obdivuhodně vnikl. Má hluboký soucit s bídným osudem bytostí trpících fysicky nebo morálně, nemocných nebo nevinných. Rozumí báječně dětem, a jedno z nejlepších jeho děl, *Dětský pokoj*, jest pečlivý obraz jejich her, snů a naivních myšlenek.



Rubinstein.

Mussorgsky psal málo: několik písní, z nichž uvedeme mimo *Dětský pokoj* písně *Seminarista*, *Hopak* a cykly *Beze slunce* (1874), *Písně a tance smrti* (1875), operu *Boris Godunov* (1868—1871), a skizzu hudebního dramatu *Chovanščina*. Tato díla obsahují jedinečné stránky. Žádný skladatel nevyrovná se Mussorgskému co do intenzivnosti a bohaté rozmanitosti výrazu, zaznamenávali okamžitý výjev. Nesmíme v této hudbě hle-

dati architekturu, uměle stavěné celky: její hodnota jest jen v detailu. Jest to umělec ryze citový, neintelektuální, cele spontánní. Jest litovati, že neobratné ruce zkazily některá díla (zejména *Borise Godunova*, jehož harmonisace a orkestrace považována byla za nedostačnou), zavádějíce tam manýry banální techniky.

* * *

Zaznamenáváme jen mimochodem úsilí *Smelany* (1824—1884), skladatele dvou smyčcových *kvartetů*.

tů, tria pro klavír, housle a violoncello, četných skladeb symfonických a osmi oper, mezi nimiž jest *Prodaná nevěsta* (1863—66); *Dvořákovo* (1841 až 1904) a *Fibichovo* (1850—1900) o vytvoření české národní školy.

Nezdržíme se také více u skladatelů dánských a skandinávských; jsou to *Niels Gade* (1817—1890), *Svendsen* (nar. 1840), *Grieg* (1843—1907), *Sinding* (1856) *Sfögren*, kteří z drahocenných svých národních písní nedovedli čerpat nic než díla bez mohutnosti a hloubky, prostě salonní skladby, půvabné, ale bez myšlenek a bez citu.

Bylo by nutno uvést i zajímavější, ale jistě málo rozšířené hnutí ve Španělsku, jehož průkopníky byli *Felippe Pedrell* (nar. se r. 1841), vážený muzikolog, autor několika oper: *Quasimodo* (1875), *Tasso ve Ferrare* (1881), *Kleopatra* (1881), *Mazepa* (1881), široké tetralogie *Pyreneje* (1891), a několika symfonických básní; a *Albeniz* (1860 až 1909), který napsal na motivy z národní hudby španělské rozkošné fantasie; známa jest zejména sbírka pro klavír *Iberia*.



Mussorgsky.

Švýcaři, na něž působí současně umění německé, francouzské a italské, usilují pracně o vybavení své originality. Ve francouzské části Švýcarska se již tato originalita objevuje u dvou hudebních básníků, jemných, něžných a duchaplných: jsou to *Jacques Dalcroze* (1865) a *Gustave Doret* (1866).

Vedle Rusů nedosáhla dosud žádná z těchto mladých škol velikého významu. Rusové pak nejen že se

dnes ocitli mezi nej přednějšími hudebními národy, nýbrž působí také pozoruhodným vlivem na některé umělce francouzské, a hlavně na Clauda Debussyho.

Claude-Achille Debussy se narodil 22. srpna 1862 v Saint-Germain-en-Laye. V jeho okolí nikdo hudbu nepěstoval. Otec jej určil k námořnické kariéře. Ale jeho hudební nadání projevilo se dosti záhy; r. 1873 vstoupil Debussy do konservatoře. Obdržel r. 1877 druhou cenu v klavíru; v harmonii však nedostal ceny žádné. Za to mu udělena první cena průvodu (premier prix d'accompagnement) r. 1880 a římská cena r. 1884 za kantátu *L'Enfant prodigue* (Marnotratný syn). V té době ztrávil krátký čas na Rusi, za kteréhožto pobytu měl příležitost slyšeti některá díla Rimského Korsakova, Balakireva a Borodina, ale zejména volné improvisace pravých cikánů.

Z Italie zaslal Debussy Institutu dvě práce, *Le Printemps* (Jaro) a *Damoiselle élue* (Vyvolená), kteréž byly z části odmítnuty: Jaro vzbudilo pohoršení. Debussy pak nepřipustil provedení *Vyvolené* v konservatoři, jakž se děje za odměnu těm, kteří byli poctěni římskou cenou; prvně byla provozována v Národní společnosti hudby.

V té době upozornil jakýsi milovník hudby Debussyho na *Borise Godunova*. Brzy potom zhubl Debussy Verlainovy *Zapomenuté popěvky* (1888) a *Pět básní* od Baudelaira (1890). Vstoupil ve styk se Stefanem Mallarméem, v jehož domě scházelo se tolik mladých umělců, zejména básníků a malířů, a kde byla svatyně školy symbolistů. Poznal tu Gustava Kahna, Henri de Régniera, Pierra Louyse, Francise Viélé-Griffina, Stuarta Merrila, Verlaina, Whistlera a jiné. Claude Debussy jest vzácnou výjimkou mezi hudebníky, jest to hudebník literárně vzdělaný, člověk jemné kultury. Šel instinktivně k umělcům, kteří ho nejen mohli chápati, nýbrž mohli

mu i pomoci, aby dokonat svůj intelektuální vývoj. R. 1892 napsal svou první symfonickou báseň *Předehra k odpolední fauně* (*Prélude à l'après-midi d'un Faune*), inspirovanou básní Stefana Mallarméa; pak se dal do komponování *Pelléase a Melisandy*, kterážto opera jej zaměstnávala asi deset let. Mezitím přinesl r. 1893 smyčcový kvartet s tak volnou inspirací; a r. 1894 *Lyrické prósy*, k nimž napsal sám literární text:

Noc jest sladká jako žena,
a staré stromy pod zlatým měsícem sní.

R. 1898 vyšly báječné *Písňe Bilitivity* a tři orchestrální *Nokturna*; pověst Debussyho počínala se šířit i mimo kruh důvěrných přátel. Pokoušel se také v hudební kritice, do které přinesl svého jemného ducha, jednajícího dle prvního popudu, přesného, břitkého, svobodného. Představení *Pelléase a Melisandy* v *Komické Opeře* (1902) zjevila konečně všem hudebníkům nového genia.

Suita Pour le piano, *Estampes* (Rytiny), *Verlainovy Fêtes galantes* (Galantní slavnosti 1904), *Chansons de France* od Charlesa d'Orléans a *Tristana l'Hermitte*, *Obrazy pro klavír*, *Moře* (1905) a *Obrazy* (1909) pro orchestr dovolují, abychom se vši důvěrou očekávali v brzku nějaké nové mistrné dílo.*)

I když připustíme sebe více místa vnějším vlivům které přivedly Debussyho na dráhu jeho objevů, jest přes to neobyčejným vynálezce. Snad v celých dějinách hudby nebylo nikdy tak prudké a radikální změny v technice. Všecka tradiční harmonie jest jím zvrácena. Řekněme spíše: nezůstalo z ní ničeho. Místo našich pouhých stupnic tvrdé a měkké je spousta růz-

*) Naděje tato se bohužel nesplnil; Debussy již zemřel (r. 1918). Poz. překl.

ných škál, které možno téměř do nekonečna střídati: stupnice na pátém stupni snižená nebo naopak zvýšená o půl tónu, pětinotová stupnice, celotónová stupnice atd. Místo základního rozlišování akordů konsonantních a dissonantních považovány jsou všechny akordy za konsonantní; jsou tu nové akordy, utvořené spoji tónů, které byly dříve považovány za barbarské a vylučovány z hudby. Dovedeme si představit, že učitelé harmonie žasli nad takovým útokem na odvěká pravidla krásna! Což bude vždycky nutno připomínati jim, že pravidla bývala stanovena teprve dodatečně rozbořem veleděl minulosti, a že byla neustále měněna, po každé, když nějaký revoluční genius stvořil neznámou krásu?

Jest ostatně jistá logičnost ve vývoji harmonie a v její rostoucí komplikovanosti. Kdežto někteří východní národové lpějí na velmi složitých hlucích harmonických, které si kdysi zvolili a z nichž tvoří svou hudbu, my, západní národové, chceme nekonečný lomoz vyjádřiti určitými prvky, zvuky poměrně jednoduchými. Přirozený pořádek našich kombinací jde od jednoduchého k složitému; když jsme byli přijali za konsonanci oktávu, pak kvintu a kvartu, po té tercii, musili jsme pak nevyhnutelně přijmouti i septimu, nónu, undecimu. Otázka jest rozhodnuta již faktem, že pro tolik posluchačů jest Debussyho hudba skutečně hudbou. Na té věci všechna pojednání o harmonii ničeho nezmění.

Ačkoli jsou technické novoty Debussyho velmi důležité, přece nespočívá všechno jeho umění v nich, či spíše jest nutno pochopiti, že úzce souvisí s jeho cítěním, s jeho uměleckou povahou, s jeho geniem.

Debussy jest zároveň impressionistou a symbolistou.

Netouží nikterak vyjadřovat věci samotné, přírodu v její objektivnosti, nýbrž pouze odlesk předmětu ve svém individuálním vědomí. Nechce se dát svěst stále

opakovanou illusí pevného a vnějšího světa, na který máme bezprostřední názor. Ví, že se prsty dotýkáme jen svých předsudků o skutečnosti, ne skutečnosti samé. Jeho zážitky alespoň jej neklamou, zařímají ho pouze: ukáže nám je; spíš pokud možno své zážitky nežli své city, podružné to výplody vědomého života, obojetně sestrojené, jimž jest lépe nedůvěřovati. Avšak zážitek sám někdy otřese celou bytostí, jejíž nejspodnější vrstvy vzbouří; toť pohnutí, jehož bezprostřednost také nelže, a které jest jedním z nejbohatších zdrojů Debussyho inspirace. Nalézti opět naivnost našeho prvotního a původního způsobu citění pod spoustou běžných výkladů, toť onen nekonečně delikátní úkol, který si tento bystrý umělec předpisuje; budeme jistě překvapeni analogií takového pojmání úkolu hudby nejen se základními tendencemi básnictví impressionistického, nýbrž i s nejvýznačnějšími ideami filosofie Bergsonovy.

Umění Debussyho jest také symbolistní. Ale zcela jinak symbolistní než umění Wagnerovo. U Debussyho nemá symbol naprosto rázu intelektuálního; symbol vzniká sám sebou, přirozenou souvztažností našich pocitů nebo pohnutí, které se navzájem vyvolávají na základě poměru čistě affektivního. Debussy, který byl s počátku horlivým wagneriánem, zanechal velmi záhy neplodného obdivu a poznal i hluboký rozpor mezi přirozeností svou a Wagnerovou. Jsou to dva póly umění: na jedné straně jest všecko chtěné, systematické, rozumové, a může se zdáti i umělým a affektovaným, a to i v nejžhavějších výronech citu: jest to triumf výmluvnosti a pathetičnosti. Na druhé straně odmítá autor jakýkoli předem pojatý úmysl, a poddává se nevinnému a snadnému hnutí pudovému; bojí se především přehánění výrazu; jest diskrétní, upiatý, prostý a stručný; vzdává se vši metafysiky, a má-li nějakou filosofii, jest to ta, která vystupuje, aniž bychom ji hledali, z tajemných vztahů, jež bohatá a

živá citovost spontánně sprádá mezi svými různými emocemi. V tomto poměru ke skutečnosti může umělec dosíci právě tolik síly, velikosti a lidskosti jako methodou klassickou nebo jako ve vznosu vášně romantické. Sudme jen dle role Arkelovy v *Pelléasu*, a podle celého posledního dějství, nebo také podle *andante* ve smyčcovém kvartetu.

Řekne se však, že se tato snaha po přirozenosti nakonec zvrhne v affektovanost, že tento strach ze lži zabíjí veškeru upřímnost, že tolik naivnosti předpokládá mnoho raffinovanosti, a že se tu v celku jedny konvence nahrazují jinými. Ovšem! ale co jiného jest umělecké tvoření než vynalézání nového přesvědčení, volba mezi nekonečným množstvím hledisk, s nichž můžeme deformovati skutečnost, totiž podati její obraz znetvořený a zfalšovaný i naši visi a individuální povahou celé naší duše?

Bylo řečeno, že Debussy nestvoří školy. Tím lépe! rozumí-li se tím, že nevyvolá spoustu neobratných napodobitelů, kteří budou horlivě napodobiti jeho způsob, aniž vnikli do ducha jeho umění. Ale klameme se bohužel. Již jsou tu. Debussy má již své plagiátory.

Mýlíme se ještě více, domníváme-li se, že cesta, kterou nastoupil Debussy, jest zavřena skladatelům upřímným a originálním, že není možno jíti ještě dále, a že po něm bude nevyhnutelně nutno se vrátiti. Všecky staré techniky, klassické i romantické, jsou opotřebovány, červotočivý a v úpadku. Nutno je obnoviti. Budoucnost patří — jako vždycky — neodvislým. Hudební Německo umírá ve své otrocké závislosti na minulosti. Rusko děkuje za svůj příchod do oblasti umělecké svému divošskému opovrhování pravidlem. A Francie si pojistí první místo mezi národy hudebními, poněvadž se postavila v čelo revolučního hnutí.

Nemysleme si, že jest Debussy osamocen. Vedle něho a za ním pracují jiní mužové v rovnoběžném smě-

ra. Nepodobají-li se mu ve všem, osvědčují aspoň totéž opovržení k padlým tradicím a touž víru ve svou tvůrčí mohutnost.

Jeux d'eau (1902), smyčcový kvartet (1904), *Miroirs* (1906), *Histoires naturelles* (1907), *Gaspard de la Nuit* (1908) *Maurice Ravela* (nar. r. 1875) jsou díla umělce snad příliš raffinovaného, jehož pojetí schází někdy šíře a rozmach, ale ohlašují nám aspoň neznámou zemi.

Hlasem dojatějším a sladším přináší *Paul Dupin* ve svých písničkách *Clair de lune religieux* (1893), *Pauvre fou qui songe* (1897), *Légende de Pauvre homme* (1897), *Au crépuscule* (1908), *Prélude d'automne* (1909), v klavírní sbírece *Jean Christophe* (1908) a ve svých *Poèmes* pro smyčcový kvartet zvláštní tón hudby nevědomé a smělé, která také každou chvíli zakládá novou techniku.

Jsmo u zvláštního případu: jest tu skladatel, který taší instinktivně, bez učitele a beze vzoru to, co nejvyšší raffinovanost kultury, zmocnivší se všech oblastí umění, vnuká nejbystřejším jeho současníkům. Jeho technika jest někdy právě tak komplikovaná jako jejich — a v tom smyslu právě tak málo populární. Ale přízvukem svých zpěvů, hodnotou své emoce, svými přirozenými sympatiemi má *Paul Dupin* ve vyšším stupni onen lidový ráz, který schází obyčejně skladbám *Debussyho* nebo *Ravelovým*.

Jest jisto, že k pochopení poesie *Verlainovy*, prósy *Maeterlinckovy* a hudby *Debussyho* jest potřeba dlouhého zasvěcování: mimo jistý velmi vzdělaný kruh zůstanou taková díla vždycky mrtvou literou. Ne že by jejich sloh nebo technika byla příliš temná (ucho přivykne novotám tohoto rázu), nýbrž dojmy zde líčené nebo myšlenky zde vyjadřované jsou cizí běžné zkušenosti lidí. Pocity *Debussyho*, myšlenky *Maeterlincko-*

vy neexistují ve vědomí dělníka, venkovana nebo průměrného měšťáka.

Naopak hudba Paula Dupina nevyžaduje příliš zjemnělých smyslů nebo ducha, aby jí bylo porozuměno. Mluví k srdci, které ihned zachytí všechny nuance citu. Nestačí nejvšednější život k výchování srdce? Výchova ducha nebo smyslů oddaluje lidi nejvíce. Největší raffinovanost něhy, lásky, žárlivosti a vůbec citu jest společným majetkem všech lidí, a brátí je za předmět uměleckého výrazu znamená stvořiti dílo populární.

Takovým způsobem může, ba má povstati umění populární, umění, které nečiníc ústupků špatnému vkusu a nevědomosti davů, nechce se zabývati výhradně popisováním zvláštností života věnovaného přepychu, nýbrž zajímá se o vše, co žije, o vše, co přemýšlí a trpí.

Timto směrem zajisté musí hledati francouzská hudba, až dosud skoro stále aristokratická, pokud není vulgární, nový ideál, který sice uspokojí spravedlivé nároky jemných a vyšších duchů, ale vyjádří neuvědomělé tužby lidí příliš dlouho zapomínaných, neuznávaných, kteří také mají právo mluvit hlasem umělcovým.



REJSTŘÍK JMEN.

- | | |
|---|---|
| Adam (Adolphe) 244 | Bataille (Gabriel) 53 |
| Adam (le Bossu, řeč. de la Halle) 32 | Battaille (zpěvák) 224 |
| Agout (hraběnka d') 190 | Baudelaire 224 |
| Albeniz 289 | Bax (Arnold) 64 |
| Albrechtsberger 157 | Beethoven 26, 102 n., 129, 134, 139, 156—179, 181 n., 199, 207, 231, 235, 256, 274, 284 |
| Alembert (d') 69 | Bell 64 |
| Allard 73 | Belleville 53 |
| Ailegri 150 | Bellini 237 n. |
| Amati (rodina) 111 | Benoit (Peter) 281 |
| Ambrož (svatý) 20 | Berlioz 39, 72, 102, 188, 203, 248—258, 271, 287 |
| Amenda (pastor) 159 | Berton 100, 251 |
| Anglebert (d') 108 | Bianchi 82 |
| Animuccia 46 | Binchois 32 |
| Arcadelt 33, 36 | Bird 33, 61, 108 |
| Artusi 43 | Bizet 260, 262—264, 268 |
| Assoucy 53 | Block (Jan) 281 |
| Auber 102, 243, 274 | Boesset 53 |
| Aurevilly (Barbey d') 224 | Boieldieu 30, 200, 242 |
| Austin (Fred.) 64 | Bonaparte (Jerôme) 168 |
| Bach (Filip Emanuel) 112, 122, 123, 137, 143 | Bononcini 45, 132 |
| Bach (Jan Kristián) 123, 149 | Bordes (Charles) 282 |
| Bach (Jan Kristof) 118, 119 | Borodin 284, 285, 290 |
| Bach (Jan Šebestián) 49, 52, 63, 108, 111, 112, 113, 115, 116, 118—129, 143, 164, 187, 198, 231, 274. | Boschet 53 |
| Bach (Veit) 118 | Boucher (François) 78 |
| Bach (Vilém Friedemann) 123 | Bouilly 163 |
| Baif (Jean-Antoine de) 53 | Boyvin (Jacques) 109 |
| Bailly 53 | Brahms 183 n., 190—192 |
| Balakirev 284, 288, 290 | Brentano (Bettina) 167 |
| Baltasarini (řeč. Beaujoyeux) 53 | z Breuningů Eleonora 157 |
| Bani 36 | Bréville (Pierre de) 282 |
| Bardi (Giovanni) 40 | Bridge (Frank) 64 |
| Barri (Mmedu) 91 | Bruckner 192—193, 196 |
| | Brumel 33, 36 |
| | Bruneau 266 |

- Bruni 82
 z Brunswicku (Teréza) 164 a n., 167
 Bull (John) 33. 61. 108
 Bülow 190. 225
 Buxtehude 115. 119

 Cabezon (Antonio de) 108
 Caccini (Francesca) 44
 Caccini (Giulio) 40 n., 48, 59, 63, 203
 Caldara 45
 Calzabigi (Raniero da) 85—87, 88
 Calvière 250
 Cambert 54 n.
 Campra 60
 Cannabich 143
 Carissimi (Giacomo) 48—50, 59 a n.
 Castillon (Alexis de) 277
 Cavaliere (Emilio del) 47 a nn.
 Catel 251
 Cavalli (Francesco) 44. 54. 117
 Cesti 44
 Chabrier 277 a n.
 Chaillot 73
 Challemel-Lacour 224
 Chambonnières (Jacques Champion de) 108
 Champmeslé-ová 57
 Chapuis (Auguste) 282
 Charpentier (Marc-Antoine) 50, 60
 Charpentier (Gustave) 267—269
 Chausson 281
 Cherubini 101—102, 176. 200, 251,
 Chopin 184, 203. 283
 Choron 254
 Cimarosa 102
 Claironová 80
 Claude (le Jeune) 33, 53
 Clemens (non papa) 33

 Clérambault 60
 Colin Muset 32
 Collé 71
 Corelli 111, 249
 Cornelius 190
 Corsi (Jacopo) 40
 Corteccia 36
 Costeley 33, 61
 Couperin st. 108
 Couperin (François, řeč. le Grand) 108 a n.
 Courville (Thibaut de) 53
 Cristofori 107

 Čajkovskij 286
 Černohorský 83

 Dalayrac 82, 200, 251
 Dalcroze 289
 Dallier 282
 Dancourt 85
 Daquin 250
 Dargomyžskij 284
 Dauvergne 78 a n., 89 a n., 250
 David (Félicien) 243
 Debussy 100, 272, 275, 290—295
 Dehn 284
 Delibes 261
 Destouches 61
 Diderot 74
 Dittersdorf (Ditters von) 152
 Donizetti 237 a n.
 Doret (Gustave) 289
 Dryden 63
 Dufay (Guillaume) 32
 Dukas (Paul) 282
 Dumanoir 53
 Duni 79
 Dunstable 32, 61
 Duparc 260, 278
 Dupin (Paul) 295 a n.
 Durante 44
 Durazzo (hrabě) 85, 87, 88

- Dušek 283
 Dvořák 289

 Elgar 64
 Esterházyové 138 a n.

 Fasch (Joh. Fr.) 143
 Fauré 271
 Favart 78, 85
 Fay 100
 Ferrabosco 36
 Ferry (Jules) 224
 Festa 36
 Fétis 188, 254
 Févin 33, 36
 Fibich 289
 Filtz 143
 Florian 82
 Fomin 283
 Forster (Chr.) 143
 Francken (Joh. Wolfgang) 117
 Franck (César) 155, 260, 272—278
 Frankh (Jan Matyáš) 137
 Fréron 74
 Frescobaldi 111, 116
 Freudenberg 175
 Froberger 116, 119
 Fux 137

 Gabrieli (Andrea) 109
 Gabrieli (Giovanni) 50, 109
 Gace Brulé 32
 Gade 289
 Gagliano 44 a n.
 Gailland 98
 Galilei (Vincenzo) 40
 Gautier (Théophile) 224
 Garcia 234
 Gaveaux 163
 Gaviniès 251
 Geminiani 112
 Gero (Jhan) 36
 Gevaert 23
 Geyer (Ludwig) 203

 Gibbons 33, 61, 108
 Gigault 56
 Gillier 74, 79
 Glarean 32
 Glazunov 285
 Glinka 283, 284
 Gluck 44, 78, 80 a n., 83—100, 151, 180, 203, 252, 258, 283
 Goethe 135, 167, 176
 Gombert 33
 Goudimel 33
 Gounod 258—260, 268 a n., 274
 Grainger (Percy) 64
 Gossec 92, 250
 Graunové (bratři) 143 a n.
 Graupner 143
 Grétry 30, 80—82, 87, 151, 200
 Grieg 289
 Grigny (Nicolas de) 109
 Grimm 70, 74
 Guadagni 86
 Guarneri 111
 Guédron 53
 Guicciardi (Giulietta) 160
 Guido z Arezza 28
 Guilmant 282

 Haendel 49, 63 a n., 84, 113, 117 a n., 123, 129—135, 143, 149, 231
 Halévy 102, 258
 Hasse 132
 Haydn 81, 83, 102, 112, 136—148, 152, 157
 Heine 148
 Hérold 243
 Hiller 155
 Holbach (d') 74
 Holbrooke 64
 Holzbauer 143
 Humperdinck 231
 Hüttenbrenner 179

Indy (Vincent d') 272, 278—281

Ingegneri (Angelo) 37

Isaac (Heinrich) 33

Isouard 242

Janin (Jules) 224

Jannequin 33

Josquin de Près 33, 36

Kahn (Gustave) 290

Kašin 283

Keiser (Rheinhard) 117, 130

Kerl 116, 119

Kircha (Danilov) 284

Kitzler (Otto) 192

Kjuj (César) 284, 285

Kreutzer (Rodolphe) 100

Ktesibius 106

Kühl 195

Kuhnau 116, 120, 128

Lagrille 73

La Harpe 92

Lalande 249

La Laurencie 59

Lalo 269

Laloy 71

La Pouplinière (Le Riche de)
67

Larue nebo La Rue (Pierre de)
33, 36

Laruelle 79

Laugier (abbé) 74

Le Bègue 108

Lecerf de la Viéville 56 a n., 61

Leclair 249

Leduc 251

Legrenzi 44

Lekeu 281

Lemoyne 100

Leo 45

Leoncavallo 240

Lesage 85

Lesueur 102, 251 a n., 258

Liszt 188, 196, 203, 286

Locatelli 112

Lortzing 203

Lotti 45, 130

Louys (Pierre) 290

Lulli 54, 55—61, 70 a n., 80,
82, 87, 93, 98, 109, 203

Luther 114

Machault 107

Magnard (Alb.) 282

Mahler 195—196

Malibranová 237

Mallarmé 290

Marcabru 32

Marcelo (Benedetto) 45 a n.

Marchand (Louis) 109, 120

Maret 64 a n., 68

Marie-Antoinetta 90, 91

Marini (Biagio) 111

Marmontel 92, 99 a n.

Marschner 203

Martini (padre) 82

Mascagni 240

Massé (Victor) 244

Massenet 264—266, 267

Mattei (pater) 233

Mattheson 130, 137

Mauduit 33, 53

Mazarin 53 a n.

Mazzochi 44

Méhul 101, 200, 251

Mendelssohn (Felix) 64, 122,
135, 186—188, 203, 270

Mendelssohn (Moses) 187

Mendelssohnová (Fanny) 187

Mendès (Catulle) 224

Merril (Stuart) 290

Mersenne (pater) 66

Merulo (Claudio) 111

Mesomed Krétský 20

Metastasio 86, 137

Métru 56

Meyerbeer 102, 224, 236, 243,
245—248, 274

Molière 56

Mondonville 78, 250
 Monn (G. M.) 144
 Monnet (Jean) 78 a n.
 Monsigny 30, 79, 148
 Monteverde 41—44, 51, 63,
 103, 203, 275
 Morin 224
 Moscheles 178
 Mouret 74
 Mouton (Jean) 36
 Mozart (Leopold) 144, 148
 Mozart (W. A.) 81, 95, 103,
 118, 122, 136, 144, 148—
 156, 157, 163, 180, 231, 241
 Mozartová (Maria Anna, zv.
 Nannerl) 148
 Muris (Jan de) 26
 Mussorgsky 284, 287—288

 Napoleon I. 94, 102, 161 a nn.
 166
 Neri (Filippo de) 46, 53
 Nietzsche 225
 Noverre 78

 Ockeghem 32
 Odington (Walter) 30
 Ollivier (Emile) 224
 Orlando di Lasso viz Roland
 de Lassus

 Pachelbel 116, 119
 Paër 163, 235, 241, 258
 Paesiello 102, 234
 Palestrina 33, 46, 48, 61, 117,
 175
 Parent (Armand) 282
 Pasdeloup (Jules) 263
 Pedrell (Felippe) 289
 Pellegrin (abbé) 67
 Pergolese 74, 78, 80
 Peri (Jacopo) 40 a n., 59, 63,
 203
 Perosi (don Lorenzo) 241
 Perrin (abbé) 54 a nn.

Petrucci (Ottaviano) 35
 Pfitzner 231
 Philidor 79
 Piccinni 92—95
 Pierné 282
 Pipelare 36
 Pirro 128
 Planerová (Minna) 206, 209,
 222
 Pompadour (Mme de) 74, 78
 Porpora 132, 137, 141
 Prač 284
 Prati 82
 Provenzale (Francesco) 44, 59
 Puccini 240
 Purcell (Henry) 61—64, 131,
 134

 Quinault 56, 93, 97 a n.

 Raff 190
 Raguenet 61
 Raison (André) 109
 Rameau 61, 64—72, 74, 80,
 82, 87, 98, 108, 128, 203,
 257, 275
 Ravel 295
 Raway (Erasme) 281
 Recio (Moria) 254
 Reger (Max) 196
 Régnier (Henri de) 290
 Řehoř (svatý) 20, 23
 Reichardt 155, 180
 Reinken 119
 Rémy 73
 Reuter (J. C.) 144
 Rever 224, 261, 268
 Richter (Fr. X.) 143
 Riemann (Hugo) 14, 37, 240
 Rimskij-Korsakov 284, 285,
 290
 Rinuccini 40 116
 Ritter (Alex.) 196
 Roberday 56

- Roland de Lassus (Orlando di Lasso) 33 61
 Roland (Romain) 23, 37, 81, 117, 133, 177, 196
 Ropartz (Guy) 282
 Rore (Cipriano di) 36, 39
 Rossi (Luigi) 53
 Rossini 22, 95, 102, 169, 232—236, 243, 274
 Roullet (bailli du) 89
 Rousseau (Jean-Jacques) 60, 70 a n., 74—77, 78, 81, 89 a nn., 98, 159
 Rousseau (Pierre) 36
 Rousseau (Samuel) 282
 Roussel (Albert) 282
 Rubinstein 286
 Rudolf (arcivé voda) 168, 174
 Rust (Bedř. Vil.) 159
 Ryelandt (Joseph) 281

 Sacchini 94
 Saint-Saëns 1, 269—271, 277
 Salieri 78, 94, 157, 180
 Sammartini 83, 143
 Scarlatti (Alessandro) 45, 74, 112, 117, 130, 141, 203
 Scarlatti (Domenico) 112—113, 130
 Scheibe 121, 144
 Schillings 231
 Schöler (Mathaus) 144
 Schmitt (Florent) 282
 Schober (Fr. v.) 180
 Schopenhauer 222
 Schubert 179—183, 185, 192, 199
 Schumann 122, 183—186, 192, 203, 257, 275, 286
 Schuppanzigh 162
 Schütz (Heinrich) 50—52, 115 a n.
 Schwartzendorf viz Martini
 Schweitzer 128
 Scott (Cyril) 64

 Sechter 192
 Senaillé 249
 Shakespeare 100
 Séverac (Déodat de) 282
 Silbermann 107
 Sinding 289
 Sjögren 289
 Smetana 288
 Smithsonová (Henrietta) 254
 Sonnenfels (Jos. v.) 88
 Sourdeac (markýz de) 54
 Spohr 168, 200
 Spontini 102, 200
 Stadler (Sigm. Gottlieb) 117
 Stamitz (Jan) 143, 250, 283
 Starzer 144
 Steffani (abbé) 117, 130
 Stradella (Alessandro) 45
 Stradivari (rodina) 111
 Strauss (Richard) 196—199, 231
 Svendsen 289
 Sweelinck (Jan Pieters) 115
 Swieten (Gerh. van) 142

 Tartini 112
 Tausig (Karl) 190
 Telemann 117
 Thibaut de Champagne 32
 Thomas (Ambroise) 244
 Thuille (Ludwig) 196
 Tinel (Edgar) 281
 Titov 284
 Toeschi 143
 Tomáš Aquinský 23
 Torelli 111
 Tournemire 282
 Trial 100

 Vacquerie 224
 Vadé 78 a n., 85
 Vanderberg (Maurice) 73
 Vanderbergová (Kateřina) 73
 Vecchi (Orazio) 39
 Veracini 112

Verdi 232, 236, 238—240

Verdier 53

Verlaine (Paul) 290

Vestris (Gaetano) 97

Vittori (Loreto) 44

Vittoria 33, 48

Verdelot 36

Viádana (Ludovico) 109

Viélé-Griffin (Francis) 290

Vitali 111

Vivaldi 112, 119, 249

Volkov 283

Voltaire 80

Vogler (abbé) 199

Vreuls 282

Wagenseil 144

Wagner (Richard) 42 a n., 103,

109, 155 a n., 168, 172,

190 a nn., 203—230, 255,

275, 286, 293

Wagnerová (Cosima) 225

Walther (Johann) 114

Wanhai 152

Weber (Carl Maria) 103, 156,

167, 199—203, 207, 241

Weberová (Konstance) 152,

199

Wegeler (doktor) 157, 159 a n.

Wesendoncková (Matylda) 223

Whistler 290

Wieck (Friedrich) 183

Wiecková (Klára) 184

Willaert 33, 36

Williams (Vaughan) 64

Wolf (Hugo) 193—195

Ysaye 282

Zarlino 66

Zelter 180

O B S A H.

Slovo k českému čtenáři	7
Připomenutí	9

Část první.

Hudba od starověku až po Renaissance. Opera v Itálii a ve Francii až do Revoluce a Císařství.

Kapitola I. Antická hudba a zpěv gregoriánský	13
— II. Středověk a renaissance	23
— III. Opera v XVII. století v Itálii	36
— IV. Počátky oratoria	46
— V. Opera ve Francii před Rameauem a opera v Anglii	52
— VI. Rameau	64
— VII. Komická opera v XVIII. století	73
— VIII. Gluck a Piccinni. — Francouzská opera za Revoluce a Císařství	83

Část druhá.

Instrumentální hudba až do začátku XVIII. století. Německá hudba od počátků až po naše dny.

Kapitola I. Instrumentální hudba až do začátku XVIII. století	104
— II. Počátky německé hudby. J. S. Bach a Haendel	113
— III. Haydn a Mozart	136
— IV. Beethoven	156
— V. Píseň, hudba komorní a symfonická v Německu v XIX. století	179
— VI. Hudební drama v Německu v XIX. století. Weber a Richard Wagner	199

[Část třetí.]

Hudba v Itálii, [ve Francii, v zemích slovanských a skandinávských, ve Španělsku a ve Švýcarsku v XIX. století.

Kapitola I. Italská hudba v XIX. století	232
— II. Vláda Auberova a Meyerbeerova	241
— III. Berlioz	248
— IV. Od Gounoda do Gustava Charpentiera	258
— V. César Franck a jeho škola	272
— VI. Slované a Skandinavci. Španělé a Švýcaři. Claude Debussy	282
Rejstřík jmen	297