Mezi hudbou a obrazem

Evropská hudba v zrcadle společenských a kulturních změn
s důrazem na region střední Evropy mezi lety 1526 až 1918

Josef Záruba-Pfeffermann

Praha 2021

1 Předmluva

Jdeme-li na jaře lesem a slyšíme zpěvy ptáků, říkáme si, zda i ptáci mají stejnou potěchu v jarním prozpěvování jako my. Najednou se ozve *ku-ku* – malá tercie kukačky. I když dnes není živá představa univerzální hudby jako vesmírné harmonie, my alespoň víme, že všechny živé bytosti mají do té míry podobný sluchový orgán, že slyší stejný interval. Kukačka i velryba mají slyšení postaveno na oktávové příbuznosti, platí pro ně stejné intervalové vztahy jako pro nás. Zvířata zpívají často jen tak, z potěšení, které přináší vyluzování zvuků buď v osamocení, nebo společně, jako třeba velryby, které se v jednom místě oddávají dlouhému, společnému sborovému zpěvu.[1] Tento moment potěšení z vyluzování zvuků i u zvířat patrně souvisí s tím, že má hudba má jakýsi emocionální prazáklad v dobách, kdy lidé ještě nemluvili. Naši předkové chtěli vedle výměny informací také manipulovat lidské emoce, což se stávalo stále důležitější ve větších tlupách.[2] I dnes jsme manipulováni třeba melodií z reklamy. Hraje celým naším tělem, musíme si ji zpívat ve výtahu i v koupelně, spláchneme a melodie se opět vrací na chodníku, když spěcháme do práce. Zvuky jsou totiž bezprostřednější a obecněji pochopitelné než jakékoli slovo.

Tato představa vývoje hudby ze zvířecích počátků se nesetkává s evropskou tradicí, kde člověk představoval nedokonalý obraz Boha. Lidství znamenalo takřka protiklad přírodního, zvířecího. „Člověk je definován kulturou“ – je jedna z okřídlených vět, které se stávají pravdou jen proto, že ji někdo dostatečně často opakuje, ale přesto je i na ní kus pravdy. Artificiální hudba obsahuje vedle živočišné potěchy a přirozené muzikality i složitý jazyk, a racionální postupy. Jejímu vývoji by měl hudebník porozumět v kontextu obecných kulturních souvislostí. To píši proto, že představa poučujícího teoretika je takřka protikladem múzického, velkými city nadaného umělce. Tento přístup ovšem vede k jednostrannosti. Dějiny hudby pomáhají hudebníkovi pochopit atmosféru doby do té míry, aby byl schopen vnímat původní smysl skladby, se kterým pak může naložit podle vlastního vkusu a uvážení. Otevřenost různým vlivům a kulturám neznamená, že vnímáme hudbu jako směs, o které nevíme, z čeho se skládá, která jen libě plyne a nenutí nás přemýšlet, propojovat neznámá zákoutí lidské mysli. Pokud se stane hudebník pouze dobrým řemeslníkem, může nabídnout jen velmi málo oproti své největší konkurenci, a tou je v dnešní době svět elektroniky.

---

1 Otázka vztahu kultury a přírody se v posledních dekádách rozvíjí ve zcela nové obory, jako je například zoomuzikologie, založená studií Françoise-Bernarda Mâche. – Mâche, François-Bernard, *Musique, mythe, nature, ou, Les dauphins d'Arion*, Paris 1983. – U nás jsou to především studie Stanislava Komárka a jeho žáků. Viz též: Stanislav Komárek, *Příroda a kultura. Svět jevů a svět interpretací,* Praha 2008.

2 Steven Mithen, *The Singing Neanderthals: the Origins of Music, Language, Mind and Body*, London 2005.

Dříve milovník hudby slyšel své oblíbené dílo třeba jen třikrát v životě a musel se za ním vypravit vlakem nebo na koni, a pak je slyšel v provedení, které většinou mělo k dokonalosti velmi daleko, ale bylo autentické. Dnes nejde milovník Beethovena na koncert ani jednou, ale kdykoli dostane chuť na některou z jeho slavných symfonií, zmáčkne tlačítko a hudba hraje v podání předního světového orchestru. Elektronika je pro dnešního hudebníka cosi ambivalentního, asi jako průmyslové stroje pro zaměstnance továrny v devatenáctém století. Na začátku průmyslové revoluce dělníci čas od času vzali výrobní haly útokem a rozbili kladivy všechny stroje, které jim „braly práci". Stroje ale zároveň zboží zlevňovaly a sériová výroba je zpřístupňovala všem. Elektronika ovlivňuje způsob komponování, ale přesto nás stále obklopují i zvuky staršího původu: rytmické variace provázející člověka od doby kamenné až po limonádovou hudbu hollywoodského velkofilmu, jehož hudební doprovod připomíná veristickou operu. V nejpopulárnějších písničkách hitparád radiostanic slyšíme znovupoužité melodie Mozarta nebo barokních mistrů, elektronický doprovod se mísí s nástroji odkudsi z rovníkové Afriky.

Stejně jako průmyslová výroba měnila výrobky, tak i současné technologie reprodukce a nahrávání zvuku nejen reprodukují, ale i ovlivňují způsob skladby. Její dnešní podoba by nebyla možná bez vstupu moderních technologií, ať již jde o techniky reprodukce, elektronicky generované zvuky, či skladbu pomocí počítačových programů. Ač to dnes tak nevypadá, umělá (artificiální) hudba v této oblasti experimentovala dříve než populární žánr (od prvních pokusů italských futuristů, přes *musique concrète* až k hudbě složené Karlheinzem Stockhausenem v roce 1953 výhradně z elektronických zvuků).[3] K jeho dílu se odvolávala i řada hvězd populární hudby.[4] Elektronická hudba, možnost nahrávání, skládání pomocí hudebních programů, automatická generace zvuků, to vše vstupuje do zvukového světa stejně jako fotografie, virtuální realita nebo počítačová grafika do výtvarného umění.

Dějiny hudby potřebuje praktický hudebník k i utřídění hudebních stylů, k pochopení jejich autentické tváře. A dnes se místa s autentickou tváří vytrácejí. Toužíme pít víno v malé italské vesnici a v jeho buketu hledat vůni senem z náhorních luk naplněného žebřiňáku, který zatočil po vozové cestě kolem vinice. K poslechu folkloru chceme pravou cikánskou kapelu. Zajímá nás původní Smetanův klavír, i když hraje jako řada jiných nenaladitelných nástrojů končících při vyklízení starých bytů někde na smetišti. Líbí se nám prošlapaná prkna, tmelíme je úzkostlivě včelím voskem, jen abychom je nemuseli vytrhat a nahradit průmyslově vyráběnou podlahou. A to jsou asi i pocity dnešního posluchače, který chce na koncertě získat víc než jen dobře provedenou skladbu. K tomuto rozpoznání autentičnosti bychom měli mít povědomí o kořenech hudby a nalézat v ní to, co může dnešního diváka oslovit. Je třeba publiku zprostředkovat autentický zážitek.

---

3 Thomas B. Holmes, *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and Culture*, London 2015.

4 Karlheinz Stockhausen, The Origins of Electronic Music, *The Musical Times* 112, 1971, č. 1541, s. 649–650. – Idem, *Texte zur Musik, 1970–1977*, Köln 1978.

Ale to není všechno, čím hudebníka trápí dnešní přelétavý posluchač. Kromě toho, že chce chroupat pravou biomrkev a poslouchat Bacha v interpretaci na barokní nástroje, je zároveň mimořádně netrpělivý a rychle cokoliv odloží. Doba románu a symfonie je pryč. Poslouchá během nakupování v obchodním centru, rychle chňapne zlevněný sýr a ještě při tom zareaguje na pracovní příležitost na internetu. Když necháme věci plynout a zamýšlíme se tak jako před sto lety, nastupuje strach, že budeme společností trestáni za prodlevu, za pauzu, kterou jsme si dopřáli v plavbě globálním mořem.

Výhodou vzdělaného hudebníka-experimentátora je možnost stále znovu a znovu zkoušet něco nového, aniž bychom způsobili trvalou škodu. Druhý den je případná ostuda za námi a my můžeme dobrodružství hledání opakovat. Zkusit třeba smíchat koktejl z nějaké populární hudby a Mozarta, ovšem s vědomím toho, co používáme, a dokázat oddělit jednotlivé složky zpět.

Dnešní hudebník by se neměl zajímat o dějiny hudby jen tak, aby se naučil životopisy několika geniálních skladatelů. Měl by nahlédnout do hudebních střev skladby, do její historie, do atmosféry doby. S dějinami hudby také člověk pochopí velmi proměnlivé postavení hudebníka a hudby ve společnosti. Od kruhových rituálů přírodních národů, přes velké renesanční a barokní skříně na hudebníky, kam se hudba zavírala, aby nerušila vybranou společnost, až po koncertní pódium, kde obecenstvo sleduje výhradně hudební produkci. Do hudebního života patří i naše ranní vstávání s budíkem naprogramovaným na oblíbenou skladbu nebo rozhlasovou stanici. Hudebník, který projde akademií, nejprve musí hledat svoje místo v říši tónů. A to nutně nemusí být na koncertním pódiu. Kdokoli si najde cestu k uchu někoho dalšího, uspěl.

Jak již bylo předesláno, hrát na nějaký nástroj můžeme i bez studia teorie a dějin hudby. Mnoho interpretů má dokonce strach si příliš pouštět teoretiky k tělu, k ideálnímu manželství to má velmi daleko. Složitý vztah teoretika a umělce již skřípal v prvních akademiích osmnáctého století. Tehdy možná ještě více ve výtvarném umění než v hudbě. Znalostmi a tříděním poznatků popisovali první historikové umění výtvarná díla a posuzovali jejich kvalitu. O totéž se snažili i první teoretici hudby. Zpravidla ovšem nezůstávali jen u čistého psaní dějin, formovali také estetické ideály své doby, ustavovali komise, hodnotili kvalitu děl.

Hudební věda má své kořeny stejně jako řada jiných humanitních oborů v kroužcích nadšených amatérů osmnáctého století. Milovníci hudby se snažili svou zálibu povýšit na vědecký obor, jedině tak mohli v osvícenské době získat uznání svých kolegů. Počátky všech humanitních věd jsou spjaty s encyklopedickou, osvícenskou tradicí a z těchto počátků stále ještě těžíme základní kategorie a terminologii.[5]

---

[5] Guido Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919.

2 Kořeny hudby

2.1 Shrnutí práce

Snahou autora bylo vyhnout se výkladu dějin hudby coby postupně představovaných životopisů skladatelů, protože o nich lze získat informace z jiných zdrojů. Předkládaná práce, která se zabývá vývojem evropské hudby od šestnáctého století až k počátku dvacátého století, je šířeji rozkročená jak časově, tak žánrově a uvádí příklady postavení hudby během společenských a názorových proměn. Všímá si vztahu hudby a jiných uměleckých disciplín, především výtvarného umění a architektury, a dotýká se proměn vztahů mezi hudebníkem, mecenášem a konzumentem hudby v průběhu sledovaného období.

Text na úkor celistvosti kontextualizuje dějiny hudby s výtvarným uměním, s každodenností, s intelektuálními dějinami či s daty velkých dějin tak, aby si čtenář utvořil širší obraz o prostředí, ve kterém hudební dílo vznikalo. Zatímco dějiny umění se stále více odpoutávají od autonomnosti uměleckého díla směrem k „vizuální vědě“ (*Bildwissenschaft*), na poli zvuku je stále výjimečné umělecké dílo základem hudebněteoretických prací.

V poslední dekádě dvacátého století prodělaly humanitní obory v západní Evropě odklon od pozitivistického myšlení. Od monografických studií o velkých umělcích se přecházelo k sociologickým a kontextualizačním přístupům. Dějiny umění začaly studovat dílo jako nástroj reprezentace velkých fundátorů, panovnických dvorů či společenských vrstev. Psaly se dějiny umění bez umělců, historie bez vladařů či dějiny hudby bez skladatelů, i když v tom třetím případě je to obzvlášť obtížné.[6] Na druhou stranu spojení hudby se širšími kulturními souvislostmi může být i přes následnou roztříštěnost přínosem. Umožňuje totiž nahlížet hudbu v mimohudebním rámci a spojovat tak efemérní a abstraktní povahu tohoto média s konkrétní situací doby, ve které vznikala.

O propojení obrazu a hudby v ucelené teorii se člověk pokoušel po staletí, počínaje antickou snahou o vyjádření optických i zvukových vztahů pomocí čísel. Hudba samotná je ale natolik odpojená od jevové stránky, že srovnávání formální stránky je obtížné. Propojovat lze především pomocí pochopení kontextu doby. Jednotlivá díla měla na sebe vliv nejen vzájemnou podobností, ale i tím, že odpovídala na stejné společenské jevy nebo navzájem reagovala v dialogu, třeba i naprostou odlišností, jak vysvětloval ve svých sociokulturních teoriích Theodor Adorno. A právě vnitřní logika

---

[6] K dějinám stylu se nejdůsledněji obrátil Heinrich Wölfflin.

(Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888.)

doby, reakce na ostatní díla, je tím, co nám může hudbu osvětlit a zasadit do širšího kulturněhistorického rámce.

Střední Evropa je pro dějiny hudby stěžejním regionem. Proto se v této práci budeme snažit zachytit různé kulturně společenské jevy, které k významu hudby přispívaly. Její těžiště záměrně odkloníme od základních dějin hudby odvíjejících se ze skladatelských osobností a budeme hudbu sledovat v širším, kulturněhistorickém rámci.

Podkapitola *Zrod teorie hudby* se věnuje zrození teoretického přístupu k hudbě v antice a jeho vývoji ovlivňovaném biblickou tradicí, ať již v judaismu, v různých formách křesťanství, či v islámských kulturách. Kapitola je širším rámcem společenských podmínek příznivých pro hudbu. Tyto podmínky nevznikaly v dějinách samozřejmě.

Oddíl *Zrod dějin hudby* sleduje rozvoj praktické literatury o hudbě, přechází od specializovaných hudebních cestopisů k prvním pokusům o shrnutí hudebního vývoje. V osvícenství je věnována pozornost pokusům ukotvit hudbu co nejblíže racionálnímu uvažování doby. Jsou zde zmiňovány různé experimenty, které vedly ke skutečným vědeckým objevům i k různým velmi neortodoxním pokusům směřujícím k propojení hudby s ostatními sférami poznání. Oddíl o devatenáctém století zdůrazňuje přístup německé filosofie k hudbě, která vystupuje ze své služebné role a stává se samostatnou kategorií poznání vedle vědy či filosofie.

V následujících kapitolách potom začíná výklad založením středoevropské habsburské moci a jejímu provázání se zeměmi České koruny. Je zde zdůrazněn mimořádný zájem o hudbu u jednotlivých panovníků, který ve své ojedinělé kontinuitě přispěl k rozvoji hudebnosti ve střední Evropě. Vedle toho se práce věnuje dopadům tridentského koncilu, které hudbu ovlivnily nejen přímo nařízeními o hudbě, ale i celkovým chápáním liturgie a nařízeními týkajícími se chrámového prostoru.

Vedle střední Evropy jsou v textu kapitoly věnované italskému a francouzskému baroku, neboť jde o klíčová centra evropské kultury, bez kterých nelze celkový vývoj pochopit.

Vývoj středoevropské kultury je pomocí příkladových studií veden přes osvícenství a klasicismus až k počátku dvacátého století, kde se z různých úhlů nahlíží na vznik modernismu ve střední Evropě. Výklad končí závěrem první světové války a rozvojem nahrávání s postupnou dominancí populární kultury. Tehdy hudba získala možnost globálního dosahu a celosvětového působení. Změnil ji i vznik nových médií a technologií. Region střední Evropy již nebyl jednotnou politickou a kulturní entitou. Války, železná opona a konečně i rozvoj globálních komunit ve virtuálním prostoru na konci století již obraz tohoto po staletí propojeného regionu střední Evropy rozostřil natolik, že ve stejném výkladovém rámci už nelze pokračovat.

2.2 Střední Evropa

Spíše než přehledem dějin hudby je tento text historickým zamyšlením, proč se střední Evropa stala během několika posledních staletí jádrem hudebních dějin, a nikoli jeho periferií. To se totiž nestalo v žádné jiné umělecké oblasti; pouze v hudbě – při vší úctě k velikánům středoevropského výtvarného umění a architektury. V trojúhelníku mezi Vídní, Mannheimem a Berlínem leží také Praha, Drážďany, Lipsko a desítky dalších hudebních center. Zhruba v těchto místech se odehrával příběh, na který se soustředíme především. Většina velikánů evropské hudby, a to doslova od Bacha po Vlacha, protože i Vlachové byli od sedmnáctého století ve Vídni i v Praze jako doma, prošla těmito místy. Kdybychom totéž učinili třeba s malířstvím, od Apella až k Picassovi, tak by ti nejslavnější skončili mimo středoevropskou síť někde v Madridu, Amsterodamu, Římě či v Paříži. Pro hudbu je ale střední Evropa důležité místo. To pochopíme, i když se budeme největším velikánům vyhýbat a soustředíme se na méně známé autory. Hudba totiž hovoří a spojuje i tehdy, když si lidé nerozumějí ani jazykem, ani ve víře, ani v politice, což byly situace, k nimž docházelo v našich končinách velmi často. Tato studie se proto bude snažit zdůraznit význam střední Evropy v nejzajímavějších uzlech jejího vývoje, zároveň se soustředí na historické a dobové souvislosti, které mají vztah k nejvýznamnější části koncertního repertoáru. Období, kdy české země zasahují do dějin světové hudby, počíná érou baroka.

Je to pouze zdánlivý paradox, že se tak stává v době ztráty suverénního postavení českých zemí. Provázanost s okolními regiony, opětovné zbohatnutí církevních institucí, rozvoj jezuitského školství i vytvoření šlechtických velkostatků přispěly k mnoha hudebním příležitostem a k propojení českých zemí s ostatními zeměmi střední Evropy. Adam Michna z Otradovic, Pavel Josef Vejvanovský i Heinrich Ignaz Franz Biber jsou již pevnou součástí dějin světové hudby, po nich můžeme pokračovat mistry vrcholného baroka v čele s Janem Dismasem Zelenkou a dále do devatenáctého století už můžeme sledovat řady velkých hudebníků, jejichž osudy často propojují hned několik regionů Evropy.

2.3 Česká hudebnost

Česká hudebnost je již dlouho jevem, na který jsou hrdí i ti, jimž hudba nic neříká. Česká národní identita je založena i *Mou vlastí* Bedřicha Smetany, Rybovou *Vánoční mší*, budovou Národního divadla a dalšími důležitými symboly souvisejícími s hudbou častěji, než si uvědomujeme.

V sebevědomí českého národa hraje hudba významnou roli dosud. O Čechách jako o hudební velmoci se Evropa dozvídala od osmnáctého století. Praha národního obrození pak usilovala o založení Pražské konzervatoře, Hlaholu či Národního divadla. Se stejnou intenzitou se zajímala i o rozvoj autonomní české hudby. Ten by ale nebyl možný bez těsného styku s německojazyčným prostředím, se kterým byly české země odjakživa propojeny a které většinou české hudebníky podporovalo.

Hrdost na původní hudební tradice byla svázaná také snahou o interpretaci vlastních, svébytných a nezávislých českých dějin hudby.

V této studii se ale budeme snažit hovořit o střední Evropě jako celku, ze kterého lze jen obtížně vydělovat národní kultury, aniž bychom okleštili bohatství vlivů, ke kterým v tomto tavicím kotli všech různých kultur docházelo. Zvláštní pozornost budeme věnovat habsburské dynastii, která spojovala národnostně složitý státní útvar střední Evropy a vlastním příkladem významně přispěla k významu hudby v celé společnosti. Habsburská říše využívala hudbu jako médium, které spojovalo její nesourodé části. Hudba zároveň působila jako prostředek k prosazení určitých myšlenek. V sedmnáctém století to byla konfesionalizace pomocí hudby, konec osmnáctého století spojoval hudbu s ideály osvícenství, devatenácté století hledalo v hudbě vlastní identitu. Soustátí využilo hudbu jako univerzální jazyk, jako spojovací článek tříd a národností.

2.4 Zrod teorie hudby

Hudba to mívala v evropské civilizaci snazší než výtvarné umění; nemusela tak často bojovat o svoji vážnost. Z židovských kořenů vyrůstající křesťanství i platonská nedůvěra v *mimésis* stále znovu probleskovaly evropskými dějinami jako obecná nedůvěra v lidskou nápodobu pravdy, která se u výtvarného díla nabízela nejzřetelněji.

Hudbu zahrnovali do svých úvah již antičtí filosofové, kde zvláštní místo zaujímali pythagorejci, kteří se s oblibou vztahovali k číselným poměrům. Pythagoras byl jak náboženským prorokem, tak se snažil svět vysvětlit pomocí čísel zobecňujících světový řád. K Pythagorovi zpět jde tradice, že nejjednodušší základní proporce definují harmonii. To lze aplikovat jak v geometrii (teorie proporcí v umění i architektuře), tak v hudbě, která mu teprve podala důkaz o souvislosti lidského vnímání a čísel. Z poměrů délek strun vztahoval číselné poměry k intervalům. Poměr 1 : 2 zněl jako oktáva, 2 : 3 kvinta a 3 : 4 kvarta.[7] Základní jednotkou byla oktáva. Pomocí intervalových kruhů, kvint i pomocí komplementárního intervalu kvarty získáváme celou diatonickou stupnici. Číselná řada 1 : 2 : 3 : 4, nazývaná tetraktys, představovala základní číselný princip světa. Tato čísla pak měla určovat nejen harmonii jako souzvuky tónů, ale i harmonii vesmírných sfér, řád celého světa. Tento starý příběh vlastně založil základy evropské hudby – a zároveň se stal východiskem pro pozorování a popisování fyzikálních jevů.[8]

---

7 Christoph Riedweg, *Pythagoras: His Life, Teaching, and Influence*, Ithaca 2008, s. 84–86.

8 Károly Simonyi, *Kulturgeschichte der Physik*, Frankfurt am Main 2001, s. 62.

Ještě oblíbenější než tento snad pravdivý příběh bylo několik legend zapsaných pythagorejcem Nikomachem z Gerasy.[9] Ten věřil, že k číselným vztahům Pythagoras dospěl nasloucháním zvuků čtyř kladiv v kovářské dílně, která měla výše zmíněné poměry a vydávala buď libý, nebo nelibý souzvuk. Historku přebírá mnoho dalších autorů jako legendický počátek hudební harmonie.[10]

Na tuto představu, že smysl světa je pochopitelný skrze vztahy různých čísel, která zároveň zaznívají v hudbě, navazuje i Platon a jeho myšlenky pak v různých interpretacích ovlivňují středověk a celý základ evropské hudební kultury.[11] Platon měl na křesťanské představy zprostředkovaně vliv i v tom smyslu, že na jednu stranu hudbu vysoce hodnotil, na druhou stranu věřil, že hudba ovlivňuje lidské chování a může být i nebezpečná. Platon napsal v *Ústavě*: „Zavádění nového druhu múzického vzdělávání je třeba se vystříhat, neboť nás to nanejvýš ohrožuje – nikde se totiž nedávají do pohybu formy múzického vzdělávání, aniž by se přitom neměnily nejdůležitější politické zákony.“ Požadoval, aby ten, kdo porušil dávné tradice a zaváděl nové zpěvy, byl potrestán pro bezbožnost vyloučením z obětí a slavností.[12] Platon odmítal některé hudební styly, nástroje a podobně. Hudbu chtěl používat k budování státního systému. Ani ve výtvarném umění nechtěl připouštět změny, v tomto pohledu považoval za ideál egyptské umění, které zůstává idealizované a neměnné.

Hudba ovšem získávala další souvislosti: s univerzální harmonií kosmu jí připoutávala k astronomii, měřitelností tónů k matematice, svým vlivem na lidskou mysl působila v duchovní sféře, věřilo se, že i léčí a působí výchovně skrze vhodné hudební vzdělání. Pythagorejci se pokoušeli působit různými nástroji a tóninami na lidskou mysl. Legendy rovněž připisovaly Pythagorovi léčbu společnosti různými typy hudby, svého druhu arteterapii.

Na základě těchto tezí rozvíjel úvahy o propojení slyšení a vidění i Aristoteles. Ve spisu *O vnímání a vnímatelném* vyjádřil souvislost číselných poměrů v barevném spektru rozděleném do sedmi částí podle tónové řady a ještě navíc související se sedmi planetami.[13] Tato teorie se oživila znovu i v renesanci v řadě různých pojednání o propojení hudby a obrazu.

Pythagorejsko-platonský základ přešel do Boëthiova spisu *De institutione musica*, středověké učebnice teorie hudby. Důležité pro evropskou hudební tradici bylo rozdělení hudby do slyšitelné

---

9 Nicomachus, *The manual of harmonics of Nicomachus the Pythagorean*, Grand Rapids 1994.

10 Boëthius, De institutione musica 1, in: Anja Heilmann, *Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium*, Göttingen 2007, s. 342–345. – Anitius Manlius Torquatus Severinus Boëthius – Václav Bahník – Anežka Vidmanová, *Boëthius – poslední Říman, výbor z díla* (Filozofie utěšitelkou – Philosophiae consolatio; Úvod do hudby – De institutione musica, úryvek; Pseudo-Boëthius; Školská výchova), přel. Václav Bahník, Praha 1982.

11 Bartel Leendert van der Waerden, *Die Pythagoreer*, Zürich 1979, s. 366–372.

12 Platón, *Ústava*, přel. František Novotný, Praha 2005, s. 39–58, 180–187 (cit. s. 179).

13 Aristoteles, O vnímání a vnímatelném, in: idem, *Člověk a příroda*, přel. Antonín Kříž, Praha 1984.

hudby a do „lidské“ hudby (*musica humana*) zabývající se vnitřní harmonií člověka. Poslední částí byla „*musica mundana*“ – zvuk planet a nebeských těles, neslyšitelná hudba sfér. Tyto tři oblasti hudby spolu souvisely právě číselnými vztahy, které definují obecnou harmonii člověka i světa. Právě legendě o kladivech přikládá Boëthius zvláštní význam, neboť zdůrazňuje roli pokroku a poznání. Byla mu ilustrací představy, že smyslový svět lze abstrahovat pomocí čísel, která vedou k poznání vyššímu, duchovnímu.

Snaha hudbu neměnit neměla jen negativní dopady, vedla k praxi hudebního zápisu, který se snažil o udržení kontinuity a jednotnosti, jak ji prosazovala středověká církev. Kodifikovala kanonickou hudbu a snažila se jí vtisknout trvalý a neměnný ráz. Tím zároveň budovala již v Platonovi obsažený rozpor mezi vysokou hudbou, vztahující se k poznání i k univerzu, a mezi hudbou, která je hříšná, svůdná a nízká.

Středověk hudbu neodsunul na okraj. „*Ars musica*“ byla vedle geometrie, astronomie či aritmetiky součástí kvadrivia a patřila do „sedmi svobodných umění“ pěstovaných na prvních univerzitách. Pojem *Ars* nebyl ve středověku ani uměním, ani vědou. Obsahoval obojí. Skrze antické myslitele byl systém hudby povýšen na učení, které obsahovalo jak Pythagorovu teorii sfér, tak platonské představy o vlivu hudby na člověka a na společnost. Oblast hudby tedy například obsahovala představy o harmonickém uspořádání vesmíru a společnosti, které bychom dnes k hudbě vůbec nevztáhli. Zároveň obsahovala tzv. *musica prattica*, neboť ve středověku vládlo přesvědčení, že teorii je důležité aplikovat v praxi.[14] Abstraktní povaha hudby působí ve své praktické stránce na člověka výchovně. Středověký dualismus tedy praktické užití hudby do nauky zahrnoval, teorii ale považoval za nadřízenou. Žádné jiné umění nemělo tuto oporu v nejvyšším vědění, v tom měla hudba zcela mimořádné postavení.

Dokonce i starozákonní tradice se stavěla k hudbě příznivě. Hudbě se věnovali i bibličtí králové. Král David je podle tradice dokonce autorem žalmů, mezi nimi i mnohokrát zhudebněného „Chvalte Boha silného“,[15] který jmenuje různé nástroje, jež Boha chválí svým zvukem. Dokonce je v bibli přímo zmiňovaná schopnost pomocí hudby léčit, když David dokáže pomocí své lyry uzdravit Saula posedlého duchy – některé žalmy se k tomuto účelu používaly.[16]

Naopak k výtvarnému umění se staví bible jasně a zamítavě: „Neučiníš sobě rytiny, ani jakého podobenství těch věcí, kteréž jsou na nebi svrchu, ani těch, kteréž na zemi dole, ani těch, kteréž

---

14 Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1* (encyklopedie), heslo *Ars musica*, Kassel 1986, s. 698.

15 Žalm 150 (*K*).

16 *1 Sam* 16:14–23. K vyhánění duchů se používají žalmy: 3, 10, 12, 21, 30, 34, 53, 67, 69, 90 a 117.

u vodách pod zemí.“[17] Zákon zakazující obrazy zahrnula do svých pravidel v nějaké formě všechna abrahamitská náboženství. Přikázání o totálním zákazu zobrazování se různě obcházelo. Znovu a znovu však přicházely ikonoklastické bouře ničící obrazy, jejichž hlavním argumentem byl Boží zákon. Tyto bouře byly zpravidla doprovázeny náboženským asketismem zakazujícím všechno, co by mohlo působit potěšení. Tehdy často i hudba následovala trpký konec obrazů. Proto se také v dobách ikonoklasmu a radikální reformace staly významné části Evropy, například Nizozemsko nebo Švýcarsko, hudební pustinou. Nelze však všechny reformátory házet do jednoho pytle. Reformace, zvláště luteránství, znamenalo pro hudbu důležitý podnět.

Ulrich Zwingli byl stejně jako Martin Luther obstojný hudebník, dokonce některé písně složil. Písně, které skládal, se ale neměly zpívat při mši, některé byly složeny do bitev s katolickými kantony. Starší výtky, že byl zcela proti hudbě, nejsou pravdivé. Bojoval pouze proti latinskému sborovému zpěvu a zpívané mši. Snažil se, aby veškeré konání v chrámu bylo maximálně pochopitelné a zjednodušené.[18] Proto také nechal odstranit velké varhany v curyšském farním kostele. Prameny hovoří o varhaníkově usedavém pláči během jejich ničení.[19]

Jan Kalvín byl méně přísný, jako většina reformátorů povoloval náboženský zpěv, podobně jako husité.

Naopak Martin Luther byl pro evropskou hudbu velkým impulzem. Sám praktikující zpěvák, loutnista a skladatel povýšil společný zpěv na jednu z hlavních částí liturgie. Prosazoval hudbu jako součást základního školního vzdělávání. Luther dokonce hudbě přisoudil léčebnou moc, věřil, že hudba přináší podobnou útěchu jako teologie. Takřka bychom mohli říci, že to byly myšlenky, které prosazuje moderní arteterapie. Navíc se hudba stala součástí vyššího poselství, ve kterém sehrál Martin Luther důležitou roli. Typickou oslavou hudby je úvodní chvála *Paní Hudbě* v luteránském zpěvníku z roku 1583.[20] Tato tradice hudby jako média hlubokých tajemství vrcholí ve zjevu Johanna Sebastiana Bacha.

V ostatních abrahamitských náboženstvích je chápání obrazů i hudby různé. Ve výtvarných projevech si celý muslimský svět i judaismus vystačily většinou pouze s ornamenty, které se za obraz nepovažovaly.

---

17 *Lev* 26:1.

18 Gottfried W. Locher, *Zwingli's Thought: New Perspectives*, Leiden 1981, s. 61.

19 Owen Chadwick, *The Reformation*, Harmondsworth 1990, s. 439.

20 „Hier kann nicht sein ein böser Mut, / wo da singen Gesellen gut. / Hie bleibt kein Zorn, Zank, Haß noch Neid / weichen muß alles Herzeleid. / Geiz, Sorg und was sonst hart anleiht / fährt hin mit aller Traurigkeit. […] Dem Teufel sie sein Werk zerstört / und verhindert viel böser Mörd.“

Proti hudbě nejzásadněji vystupují islámské kultury, které s různou důsledností následují odmítavé výroky Mohameda o hudbě. Tyto výroky se nikdy nevztahovaly na náboženský zpěv. Termín hudba (*musiqua*) v arabštině znamená používání nástrojů, nikoli již zpívané deklamace náboženských textů. Tradiční právo *šaría* povoluje i používání *dafu* – malého bubínku. Ten mohou užívat bojovníci během džihádu při zpěvu bojových písní. Bubínek a zpěv může také použít žena po setmění o svatbě, aby ohlásila legální svazek muže a ženy, a odlišila jej tak od cizoložství. Toto částečné povolení hudby v souvislosti s legálním sexuálním stykem se rozvinulo v bohatou hudební kulturu při harémech vládnoucích dvorů. Šíření islámu ale nepotlačilo místní hudební tradice, které jsou velice různé a bohaté. Od jihovýchodní Asie, přes Persii až k otomanskému dvoru a berberským tradicím západní Afriky se všechny tyto kultury prosadily i přes radikální odmítnutí hudby v koránu.

Stejně jako v dobách ikonoklastických bouří je tradiční hudební kultura dosud ohrožována přísnou aplikací práva šaría, kde jsou hudební produkce zakazovány na základě výroků jako například tento: „A pod tímto Ummah budou lidé pohlceni zemí, proměněni v prasata a opice. A jeden z věřících se zeptá – Ó, posle Alláhův, kdy to nastane? – Až začnou ženy zpívat, objeví se hudební nástroje a bude se pít víno.“[21] Zákaz hudby se zpravidla objevuje spolu s nelegální souloží, nošením hedvábí nebo pitím alkoholu.[22] Právo šaría je součástí zákonodárství v Saúdské Arábii či v Íránu a také v zemích, kde se udržují náboženské soudy a náboženská policie, kontrolující dodržování zásad podle přísnosti výkladu. Během vlády Tálibánu bylo trestáno žalářem i poslouchání hudby z rádia. Zákaz se dnes aplikuje především na západní, populární kultury, které se považují za zdroj hříchu. Dosud je v radikálním chápání Mohamedovy tradice zakázáno veřejně hrát.[23] Kdo tak činí, vystavuje se riziku postihu, s různou přísností. Zákon porušuje i ten, kdo sedí s muzikantem u stolu.

2.4.1 Ars musica a musica prattica

Již ve středověku obsahovalo *ars musica* nejen teoretickou část, ale i úzus neboli praktikování hudby.[24] Přesto tato praktická část byla jen velmi malá část univerzitního zájmu, a proto o *ars musica* v šestnáctém století opadal zájem. Praktická hudba si sice často ponechala zájem o spekulativní číselnou symboliku, ale hudba, jak ji chápeme dnes, se na univerzitách nevyvíjela. A přesto s nástupem humanismu začaly vznikat první školy soustřeďující se na výtvarné umění i hudbu, kde pochopitelně hrála hlavní roli praktická část. Tak se v Akademii sv. Cecilie v Římě od roku 1585

---

21 Abu'Isa Muhammad al-Tirmidhi, *Jami at-Tirmidhi*, English-Arabic, přel. z arab. Abu Khaliyi, Riyadh 2007, s. 2138.

22 Ameneh Youssefzadeh, The Situation of Music in Iran since the Revolution: The Role of Official Organizations, *British Journal of Ethnomusicology* 9, 2000, č. 2, s. 35–61.

23 Lois Ibsen al-Faruqi, Music, Musicians and Muslim Law, *Asian Music* 17, 1985, č. 1, s. 3–36; dostupné [on-line] na: https://www.jstor.org/stable/833739 [cit. 3. 11. 2019].

24 Leonard Ellinwood, Ars Musica. *Speculum* 20, 1945, č. 3, s. 290–299.

vyučuje hudba, slavná malířská akademie vznikla ve Florencii. Od sedmnáctého století se objevují akademie ve zbytku Evropy. Středověká *ars musica* byla postupně upozaďována, nebo částečně přecházela do jiných oborů: do spekulativní teologie, astronomie a oborů, které již nebyly považovány za hudbu.

Dnes má mnoho interpretů strach si příliš pouštět teoretiky k tělu, svár teorie s praxí bývá italským manželstvím – v jiných dobách se naopak snažili přinést teorii do svého spisu, aby byli považováni za vzdělance, a nikoli jen za obyčejné hudebníky. Hudebník i výtvarný umělec získali v renesanci společenský status, neboť se všeobecně uznávalo, že umění není pouhé řemeslo. K pozdvižení umělce nad řemeslníka byla nutná intelektuální opora, která ale velkého umělce zároveň svazovala, a proto ji porušoval. Takto umělec stále silněji pociťoval rozpor mezi vlastním citem a tím, co se považovalo za správné. Pravidla krásy a jejich zdůvodnění jsou dobrá četba, ale jakmile se příliš trvá na jejich uplatňování, umělci to moc neprospěje. Teoretik popsal výtvarné slohy, snažil se formulovat ideál krásy. Ale představme si, že tvoříme novogotický kostel pomocí přesných nákresů původních staveb či malujeme akademické plátno, kde jsou pozice účastníků modelovány na základě studia klasických mramorů ve vyvážené kompozici. Potom je nám ještě doporučen způsob práce: nejprve kresba, pečlivé vystínování, a pak opatrné nanášení barvy v různých stupních světlosti. Akademie tedy vytvářely jiný typ umělce než dílenská školení předchozích staletí.

V hudbě neměl tento předěl tak kontroverzní následky. Hudební věda má své kořeny, stejně jako řada jiných humanitních oborů, v kroužcích nadšených amatérů osmnáctého století. Milovníci hudby se snažili svou zálibu povýšit na vědecký obor, jedině tak mohli v osvícenské době získat uznání svých kolegů. Byly to různé skupiny autorů: jedni praktičtí hudebníci a skladatelé, druzí nadšení cestovatelé za hudebními zážitky, a pak to byli vědci zabývající se exaktním uchopením hudby v rámci vědeckého zkoumání. Hudba kupodivu každému receptáři správné hudby odolávala, možná s výjimkou francouzské opery sedmnáctého století. Bylo to možná i tím, že praktický hudebník věnoval teorii pramalou pozornost. Věcný, střízlivý přístup zřejmě opravdu víc škodí malířům než skladatelům. Z nárůstu počtu vzdělávacích institucí se od osmnáctého století vyvinula hudební pedagogika v moderním smyslu, která též upozorňovala na výchovný smysl, plodila řadu učebnic hudby, které se staly samostatným žánrem.

Hudební věda měla proti jiným historickým oborům další nevýhodu. Dějiny umění i historie samozřejmě popisovaly starověký Egypt, klasické památky antiky i evropskou renesanci. Hlavní díla byla všeobecně známa a oblíbena. Soubor hudebních děl, se kterými přišel posluchač do styku, byl proti ostatním uměleckým disciplínám omezen a neobsahoval dobu, která se považovala za vrchol civilizace, tedy díla klasického starověku.

Jak jsme již připomněli v úvodu, středověká univerzitní *ars musica* obsahovala kosmologii, spekulativní náboženské otázky i nauku o člověku. Praktická hudba byla jen malou součástí

univerzitního učení. Praktický hudebník začal získávat intelektuální prestiž až se zrodem polyfonie, která vyžadovala teoretickou přípravu k tomu, aby byl schopen dosáhnout kvalitního výsledku. Humanismus i reformace obrátily svoji pozornost k hudebně vzdělavatelské literatuře; novou vlnou zájmu o vzdělávání společnosti bylo osvícenství. Praktický hudebník či skladatel se snažili předávat svoje zkušenosti dalším generacím, chtěli ale také zvýšit svoji vážnost učenými spisy, kde stále častěji představovali hudbu nejen jako božský princip, ale také jako vědu. Ještě v roce 1739 píše bývalý hudební ředitel hamburské katedrály, zpěvák a skladatel Johann Mattheson v díle *Dokonalý kapelník*: „Hudba je věda i umění obratné a libé zvuky chytře sestaviti jeden k druhému a krásně je přednésti, aby jejich smysl vyjadřoval slávu Boží a aby podporoval všechny lidské ctnosti…“[25] O patnáct stran dále poučuje jako pravý osvícenec: „Slovo hudba označuje vědu neboli umění tónů. Hudba je vědou, kterak různé tóny sestaviti tak, aby přinesla sluchu libou harmonii.“[26] O rok později ovšem přináší myšlenku, která jeho raně osvícenské snažení pohřbívá, když nechá promluvit praktického hudebníka: „Hudba musí dojímat, jinak je k ničemu. Nikdo nesmí pochybovat o důstojnosti hudby jako takové, která působí a nechá se pociťovat. Neboť ona nemá jiného úmyslu než duše posluchačů dojímat, a tak jsou všechny krásy, které jen může mít, jen k tomuto účelu určeny… Jakmile hudba srdce zasáhne a rozumného člověka přivede k citu, tehdy je hodna obdivu a nepotřebuje žádné další zkoumání.“[27] To je názor, který by dodnes řada hudebníků přijala za svůj.

2.4.2 Zrod dějin hudby

Cestopisy jako žánr mají hlubokou tradici od Pausaniova popisu Řecka[28], přes středověké svaté pouti, či *Milion* od Marca Pola popisující Dálný východ. V našem prostředí je dobře známý cestopis Václava Šaška z Bířkova.[29] Tyto knihy stály často na pomezí s dobrodružnou literaturou, která zahrnovala smyšlené země a hrdinské příběhy tak, aby byla udržena čtenářova pozornost.

Teprve v sedmnáctém a osmnáctém století se zřetelněji dělí dobrodružný žánr (*Cesta na měsíc* Cyrana z Bergeracu, *Robinson Crusoe* od Daniela Defoe) a profesionální turistický průvodce zahrnující mapy,

---

25 Johann Mattheson – Margarete Reimann (ed.), *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739), Kassel 1987, s. 5.

26 Ibidem.

27 Silvie Schüllerová, *Afektová teorie a hudebně rétorické figury*, Brno 2006, pozn. 4: „Musik muss bewegen; sonst taugt sie nicht. Niemand darf zweifeln an der Würde einer solchen Musik, die da wircket und sich empfinden lässet. Denn da ihre Absicht au nichts anders heget, als die Seelen der Zuhörer zu bewegen, so sind alle Schönheiten, die si sonst haben kann, nur zu diesem Zweck bestimmet… So bald als eine Musik das Hertz rühret, und einem vernünfftugen Menschen ins Gemüth bringet, so bald ist sie Wundernswürdig, und es braucht weiter keiner Untersuchung.“

28 Pausaniás, *Cesta po Řecku*, přel. Helena Businská, Praha 1973.

29 Václav Šašek z Bířkova, *Deník o jízdě a putování pana Lva z Rožmitálu a z Blatné z Čech až na konec světa*, přel. Bohumil Mathesius, Praha 1974.

praktické rady a popisy pamětihodností.[30] Tato díla měla mladým šlechticům sloužit jako průvodce při jejich vzdělávací „*grand tour*“, ať již byli z Čech, nebo z Anglie. Mladý muž se zároveň učil jazyky, budoval obchodní vztahy, a dokonce si domlouval mezinárodní sňatky. „Grand tour“ byla nepsanou povinností každého mladého muže z vyšších kruhů, zejména v Anglii. Cesta měla takřka ustálený průběh. Přes Paříž do jižní Francie a po pobřeží do Florencie. Ti odvážnější jeli přes Alpy. Na zimu dojel mladý muž do Říma, někteří zajeli až do Neapole. Nazpět se jelo přes Benátky, Vídeň, české lázně do Německa, Holandska a zpět do Anglie. Po cestě obdivovali krajinu, různé budovy, domlouvali si kontakty a procvičovali se v jazycích. Z cest si dovezli kresby architektury, zážitky z nejrůznějších krajin, dojmy z návštěv muzeí a galerií, zpravidla také navštívili nějaké antické zříceniny. Ti movitější si samozřejmě volili doprovod odborných průvodců, kteří měli znalosti jazyků a organizační dovednosti. Nejbohatší cestovatelé měli s sebou i odborníky na umění, hudbu, malíře, lékaře i služebnictvo a samozřejmě rozšiřovali rodové sbírky obrazů, hudebnin, literatury a podobně.

Obr. 1 Doktor James Hay jako medvědí průvodce na cestách, rytina, Pier Leone Ghezzi, 1725	Obr. 2 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Johann Wolfgang Goethe jako obdivovatel antiky na římském předměstí

Když se vrátili domů, přáli si svoje vzpomínky z cest zhmotnit na svém panství stavbou nějaké antické zříceniny či jiné exotické budovy. Cestování k antickým zříceninám a zpět mělo charakter poznání evropské kultury, bylo tedy vzděláváním nadnárodním, panevropským. V tomto směru byly cesty osmnáctého století jiné než romantické poutě ke zříceninám a do krajiny, jejichž reflexe byla subjektivnější.

Zaslíbenou zemí cestovatelů se stala Anglie, především díky stále větším finančním možnostem. Londýn osmnáctého století byl po průmyslové stránce zdaleka nejrozvinutějším městem Evropy.

---

30 Edward Chaney, *The Evolution of the Grand Tour*, London 2000.

Rychlým tempem přibývaly nové čtvrti (Mayfair), severoamerické kolonie začaly prosperovat, slibně se rozvíjela hutní i textilní výroba v podnicích o stovkách zaměstnanců. Byla založena východoindická společnost. Průmyslová revoluce, nejstarší v Evropě, přinesla impériu trvalý hospodářský vzestup. Co Angličané získali rozvojem průmyslu a celosvětového obchodu, to chtěli také dosáhnout v umění.

Zájem o hudbu z evropského kontinentu byl stejný jako o umělecké skvosty, a přitom měli obyvatelé ostrovního království co dohánět. Královská sbírka Karla I. byla za revoluce rozprodána a Londýn neměl velké veřejné umělecké muzeum srovnatelné s těmi, která již v osmnáctém století na kontinentu existovala a kde byly velké královské sbírky zpřístupňovány veřejnosti. Čtyřiadvacet královských houslí, které měl král Karel ve sbírce po vzoru francouzského dvora, zmizelo během občanské války. Dvorská hudba kolem roku 1700 byla ve srovnání s kontinentem velmi prostá. I Královská akademie dostávala velmi skromnou státní podporu. K bohatému rozvoji hudebního života přispěl volný trh a dostatek volného času středních vrstev. Drtivá část hudebních aktivit vyrůstala na komerční bázi a na iniciativě bohatnoucích středních vrstev. Spolková činnost dala vzniknout i institucím jako například v roce 1753 Britskému muzeu. Vznikaly i další veřejné umělecké sbírky, pořádaly se promenádní koncerty („proms“), kultura byla důležitou součástí tehdejšího života.

Londýňané milovali Händelovu hudbu, chtěli ale získat širší představu o všech evropských skladatelích. Tohoto úkolu se ujal Charles Burney, muž mnoha nadání, který se rozhodl napsat přehled hudby na základě svých cest po evropských městech. Viděl jich mnoho, od Paříže po Neapol, poté Vídeň, řadu německých měst, a dokonce i Prahu nebo Čáslav.[31] České země byly tehdy v zuboženém stavu po pruských válkách, jeho líčení tedy nepůsobí právě optimisticky. Osobně se setkal s řadou skladatelů a vše velmi zábavně popsal. Není divu, že si již první díl, nazvaný *Současný stav hudby ve Francii a Itálii*, okamžitě vysloužil pozornost. O několik let později navázal knihou *Současný stav hudby v Německu, Nizozemí a ve Spojených provinciích*, kde často viděl kriticky poměry v místech, kde byl před tím vřele přijímán.[32] Kritický pohled měl nejen na politické poměry, ale i na německý vkus a chování, a to se samozřejmě německým hostitelům nelíbilo. Angličané si to naopak velmi rádi přečetli. Oba díly pak znovu zúročil v díle *Obecné dějiny hudby*, publikovaném v roce 1776.[33]

---

31 Charles Burney, *Hudební cestopis 18. věku*, přel. Jaroslava Pippichová, Praha 1966.

32 Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, London 1771. – Idem, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces*, London 1773. – Idem, *A General History of Music*, London 1776, 1782, 1789.

33 Charles Burney, *A General History of Music: From the earliest Ages to the Present Period*, *op. cit.*; dostupné [on-line] na: https://archive.org/details/generalhistoryof00burn2/page/26 [cit. 3. 11. 2019].

V tomtéž roce se objevila další anglická kniha, *Obecná historie hudební vědy a praxe* od Johna Hawkinse,[34] kterou Burney zčásti použil při dokončení svých dějin. Zároveň, za pomoci svých přátel, zavalil svého kolegu sérií hanlivých článků a špatných recenzí. Tyto útoky vrcholily v posměšné básni *Soud Midase II. neboli kongres hudebníků*. Tato báseň přirovnávala Johna Hawkinse k Midasovi z Apuleiova románu *Zlatý osel*, jemuž vyrostly oslí uši jako Apollonův trest za špatný hudební úsudek. Hawkinsova reputace tak byla úspěšně poničena, i když obě práce měly svůj nezpochybnitelný přínos.[35] Věcnou částí disputace byla otázka, zda stará hudba byla lepší, než je ta současná, nebo zdali se hudba od minulosti k současnosti neustále zlepšuje. Hawkins se zastával staré hudby, zatímco Burney si vážil především hudebníků současných. Nám se tato diskuse zdá úsměvná, ale v kontextu nastupujících historismů si musíme uvědomit, jak v některých oblastech umění získalo opakováním minulosti dominantní postavení. Zároveň je nutné připomenout obdobnou teoretickou disputaci mezi zastánci klasické literatury a literatury současné na francouzském dvoře, která otázku, zda můžeme překročit stín klasiků, zavedla do evropské kultury.

V celkové koncepci a odbornosti zastiňuje obě anglická díla německá práce, dějiny hudby Johanna Nikolause Forkela.[36] Forkel znal základní dějinné koncepty, četl Hegela, působil na univerzitě. Hudbu nepovažoval jen za potravu lidských smyslů jako Burney nebo za matematickou a mužnou kratochvíli jako Hawkins. Pro něj byla hudba nejhlubším vyjádřením lidských citů. Za vrchol německé hudby považoval dílo Johanna Sebastiana Bacha, o němž vydal cennou monografii, zvláště proto, že byl v písemném styku s jeho syny Carlem Philippem a Wilhelmem Friedemannovými a mohl od nich získat mnoho přímých svědectví.[37] Často opakovaný citát: „Buď na něj pyšná, otčino, buď na něj pyšná a buď jej hodna!“[38] – znamenal důležitý základ k vybudování představ národní hudby, jejího vymezení a probuzení všeobecné hrdosti na hudbu německou. Johann Nikolaus Forkel stojí v počátcích hudební vědy definované odborným přístupem k látce a prosazením univerzitních standardů. Působil ostatně také přes padesát let na univerzitě v Göttingenu. Jeho volání po úctě k dílu Johanna Sebastiana Bacha zůstalo nevyslyšeno až do slavných provedení Bachových *Matoušových pašijí* Felixem Mendelssohnem-Bartholdym v Berlíně roku 1829.

---

34 John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music 1776–1789*, London 1776; dostupné [on-line] na: https://archive.org/details/generalhistoryof04hawk/page/n6 [cit. 3. 11. 2019].

35 Robert Stevenson, „The Rivals“ – Hawkins, Burney, and Boswell, *The Musical Quarterly* 36, 1950, č. 1, s. 67–82.

36 Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788, 1801.

37 Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*, Leipzig 1802.

38 „…der grosste musikalische Dichter… war ein Deutscher. Sei stolz auf Ihn, Vaterland, sei auf ihn Stolz, aber sei auch seiner wert!“ Ibidem.

Tím hlavním úkolem teoretiků osmnáctého století ale nebylo vydávání životopisů významných skladatelů; šlo jim o propojování hudby s vědou, s historií a snažili se popsat racionálně její systém. Racionalita byla tím, co se stávalo ústřední myšlenkou doby. Hudba je najednou brána, alespoň v teorii, za striktní vědu, protože osvícenec chápal smysl světa v jeho racionálním uchopení. Měnil se nejen výklad smyslu hudby, ale i rozbor její struktury. Hudba získávala logickou stavbu, jasné harmonické funkce.

Traktáty o hudbě mají často nátěr pseudovědeckého poučování, členění do kategorií, které se dále dělí do podkategorií, pak se všechno změří a zapíše. Například Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795) píše ve své knize *Kritický hudebník na Sprévě*: „Slovo hudba je řecké a označuje vědu tónů: měření těchto tónů představuje teoretickou část, jejich spojení pak praktickou část. Praktickou hudbu pak lze rozděliti na část mechanickou a didaktickou…“[39]

2.4.3 Exaktní věda a hudba v osmnáctém století

V osmnáctém století se hudba s vědou mísila víc než kdykoli předtím. Byli zde skuteční exaktní vědci: Joseph Sauveur (1653–1716), Leonhard Euler (1707–1783) či Hans Ernst Chladni (1756–1827). Tito vědci jako by znovu navazovali na pythagorejskou tradici a pomocí akustických pokusů se snažili spojit hudbu s fyzikou.

Euler podal matematické vysvětlení tónového systému, jeho teorie odpovídá tzv. didymickému ladění.[40] Chladni pokryl měděné desky moukou a hrál na ně smyčcem. Pozoroval, jak chvění vytváří pravidelné obrazce. Tento pokus ohromil Goetha i Napoleona a stojí u kořene různých snah o vizualizaci hudby či hudební zdůvodnění abstraktní malby.[41] Pokus zároveň názorně předvedl reálnou existenci zvukových vln.[42]

Joseph Sauveur je považován za zakladatele akustiky. Ač velmi špatně slyšel a do sedmi let takřka nemluvil, dokázal pomocí měření zvukových vln na vibrujících strunách zachytit zvuk v objektivních definicích.[43] Tyto všechny přístupy zvýšily prestiž hudby odvíjející se od spojení s čistou vědou. Práce nebyly bezvýznamné ani vzhledem k vlastní tvorbě hudby. Vznikala představa hudby jako

---

39 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Critische Musicus and der Spree*, Berlin 1750, s. 12.

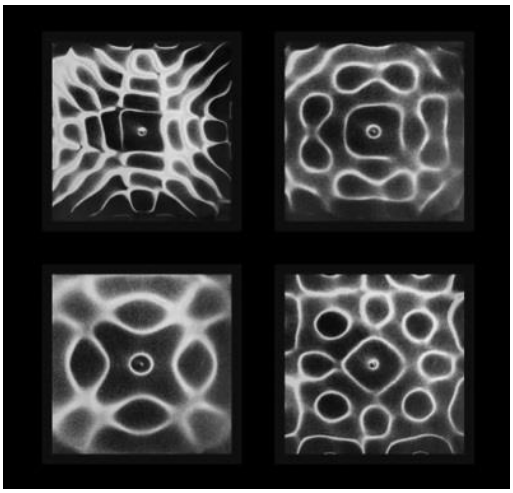
40 Leonhard Euler, *Tentamen Novae Theoriae Mvsicae: Ex Certissimis Harmoniae Principiis Dilvcide Expositae*, Petrohrad 1739; dostupné [on-line] na: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs2/object/display/bsb10527162_00001.html [cit. 26. 3. 2019].

41 Lada Hubatová-Vacková, Vidění hudby a slyšení obrazu. Vjemy na smyslovém rozhraní, *Vesmír* 85, 2006, č. 10, s. 590; dostupné [on-line] na: https://vesmir.cz/cz/casopis/archiv-casopisu/2006/cislo-10/videni-hudby-slyseni-obrazu.html [cit. 3. 10. 2019].

42 Ibidem.

43 Bernard le Bovier de Fontenelle, Éloge de Joseph Sauveur, in: *Histoire de l'Académie Royale des sciences*, Paris 1716, s. 76–87.

abstraktního systému, který se spojuje se samotným principem světa. Spolu s představami Herderovými se hudba stávala vznešenějším, vyšším jazykem.

	
Obr. 3 Chladniho obrazce – které vzniknou, hrajeme-li smyčcem na kovovou desku pokrytou moukou[44]	Obr. 4 H. E. Chladni ukazuje obrazce rodině knížete Thurn-Taxise v Řezně roku 1800, dobová kresba[45]

Francouzští osvícenci se vedle skutečných fyzikálních objevů zabývali i převodem hudby do mechanické podoby. Marie Dominique Engramelle se snažil matematicky přesně reprodukovat hudbu na mechanickém válci, včetně tempa, takže máme svého druhu dobový zvukový záznam francouzské interpretační praxe pozdního baroka. Někteří Francouzi přinesli spíše úsměvné vynálezy, které ale v umění znamenaly otevření horizontů až do dvacátého století. Mám na mysli barevné „oční cemballo“ (*clavecin oculaire*) Louise Bertranda Castela (1688–1757), které se pokoušel sestrojit kolem roku 1725.[46] Tento přístroj měl být sestaven z cembala napojeného na dva do sebe zapadající válce, které se otáčí podle zahraného tónu, a promítá skrze barevná skla světla svíček barvu odpovídající zahraným tónům. Badatel svým projektem, který nikdy úspěšně nezrealizoval, inspiroval řadu pozdějších tvůrců „barevných“ nástrojů, například barevný klavír Zdeňka Pešánka a Erwina Schulhoffa.

---

44 Ibidem.

45 Převzato z: Dirk Ullmann, Life and work of E. F. F. Chladni, *European Physical Journal Special Topics* 145, 2007, č. 1, s. 25–32; dostupné [on-line] na: https://monoskop.org/Ernst_Chladni [cit. 3. 11. 2019].

46 Edmé-Gilles Guyot, Musique Oculaire, in: idem, *Nouvelles récréations physiques et mathématiques*, Paris 1770, s. 234–240.

Obr. 5 Otec Castel hraje na barevné cemballo
– karikatura z 18. století od Charlese-Germaina de Saint-Aubina (1721–1786), královského návrháře tapiserií na francouzském dvoře[47]

Do osvícenských mechanických přístrojů patří i metronom od dvou německých vynálezců Dietricha Winkela a Jana Nepomuka Mälzela z roku 1812 (resp. 1815).[48] Na konci osmnáctého a počátku devatenáctého století získala hudba novou, celospolečenskou prestiž. Bylo to myšlení raného německého romantismu, kde takřka celá generace od Johanna Wolfganga Goetha, Herdera, Hegela až k Schopenhauerovi, všichni stavěli hudbu do mimořádně významného postavení ve svém vidění světa. Společnost toto chápání reflektovala, jak bylo vidět na úctě, které se slavným skladatelům dostávalo. Pohřby Haydna, Beethovena již byly státními událostmi srovnatelnými se smrtí monarchy. Význam získávaly texty o hudbě i u autorů, kteří se jinak hudbou nezabývali a obraceli se k obecnému publiku.

2.4.4 Devatenácté století

Počátkem devatenáctého století přinesl německý idealismus prudký rozvoj historických věd. Pod Hegelovým vlivem kvetlo studium všech oblastí lidského ducha. Rozvíjely se politické, filosofické, hospodářské i společenské dějiny. Ostatní historické vědy, včetně dějin umění, hudby a literatury se k tomuto proudu přidružily a začaly používat vědecké metody (práce s historickými prameny a jejich kritické čtení, využití poznatků pomocných historických věd). Začal se také používat německý termín „hudební věda“ – Musikwissenschaft. Hudba ale vybočovala. Neměla starobylé kořeny, které výtvarné umění mohlo sledovat až k úsvitu lidstva, déle než psané dějiny. Dějiny hudby to do určité míry nahradily sbíráním lidových písní, jejichž původ se často považoval za starší, než ve skutečnosti byl.

---

47 Dostupné [on-line] na: https://www.wikiwand.com/en/Color_organ [cit. 3. 11. 2019].

48 David Martin, An Early Metronome, *Early Music* 16, 1988, č. 1, s. 90–92. – Viz též Stanley Sadie – John Tyrrell (eds.), *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, heslo *Metronome*, London 2001.

Na druhou stranu filosofie dějin považovala jejich reflexi, pochopení a naplnění, čili jakýsi vektor do budoucna, za nedílnou součást historického bádání. Hegel to popisoval jako pokrok utvářený vědomím svobody. Hudba toto zpřítomnění a reflexi mohla při každém provedení velmi dobře naplňovat.

Arthur Schopenhauer byl myslitelem, který formuloval závažnost hudby pro německojazyčný kulturní prostor. Ve svém díle *Svět jako vůle a představa*[49] povýšil hudbu nad jiná umění, protože je podle něj přímo odrazem uměleckého chtění, a ne jen jednotlivých myšlenek: „Hudba tedy vůbec není, jako jiná umění, odrazem idejí, nýbrž odrazem vůle samé, jejíž objektivitou jsou i ideje: proto je působení hudby mnohem mocnější a naléhavější než u ostatních umění, neboť zatímco tato mluví jen o stínu, hudba o esenci.“[50] Tato představa o mimořádnosti hudby přesouvala hudebního skladatele do pozice samotného Boha, který všechno ostatní ovládá v jednotícím celku.

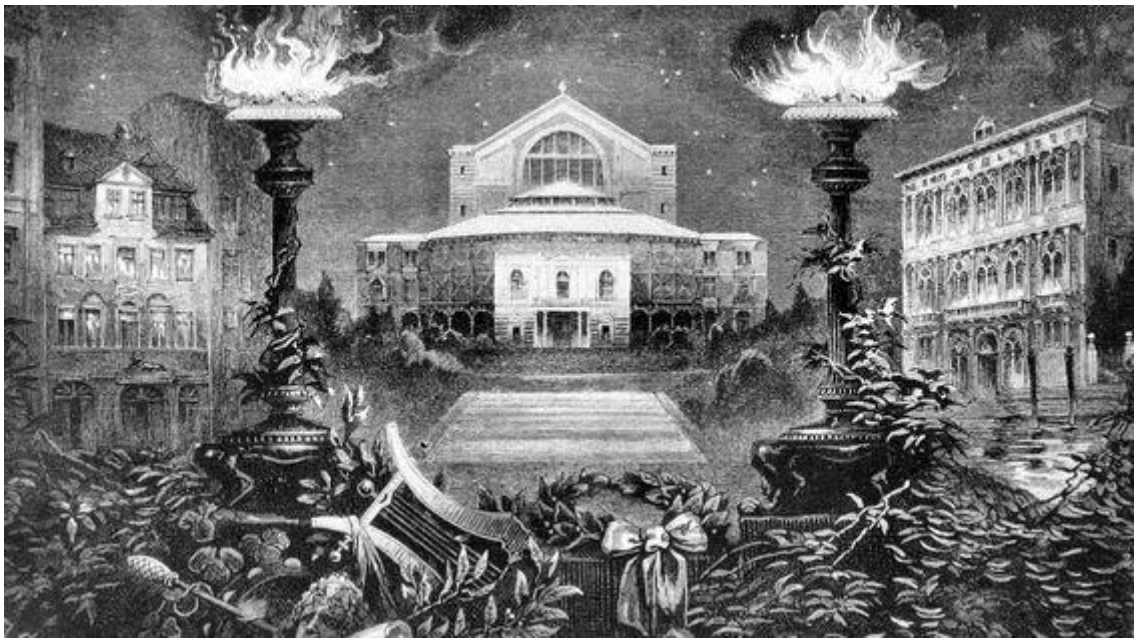
Richard Wagner tuto romantickou představu přejal a rozvinul ve svých teoretických spisech. Říká například: „Všeumělecké dílo, které musí zahrnovat všechny umělecké žánry, aby všechny sloužily ve prospěch společného záměru, totiž bezpodmínečné a bezprostřední expozice dokonalé lidské přirozenosti – toto skvělé umělecké dílo nejsou svévolné činy jednotlivců, ale je nutně společnou prací mužů budoucnosti.“[51] Toto Wagnerovo poněkud nadnesené stanovisko s množstvím superlativů a kontrastních efektů nezní tak ohromujícím způsobem literární podobě, jako té hudební. Toto extrémní vyjadřování bylo součástí jeho osobnosti a snad ani nemělo být bráno doslovně.

---

49 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig 1819.

50 Arthur Schopenauer, *Svět jako vůle a představa II*, přel. Milan Váňa, Pelhřimov 1998, s. 306–307.

51 Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850; dostupné [on-line] na: http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/wagner_zukunft_1850 [cit. 3. 11. 2019].



Obr. 6 Rudolph Cronau, *V upomínku na Richarda Wagnera* (*Zur Erinnerung an Richard Wagner*) – votivní pohled oltáře umění s Wagnerovým divadlem v Bayreuthu v pozadí; vlevo rodný dům Wagnerův v Lipsku, vpravo benátský dům, kde Wagner zemřel (kresba z roku 1883)[52]

Wagnerova teoretická díla získala popularitu nejen proto, že byla napsána slavným skladatelem, ale také proto, že skladatel nabídl umění jako radikální filosofický a politický světonázor. Hudbu posunul do postavení prorockého média, zatímco komerční podbízivost spojil s negací národa a s židovstvím. Tento boj s komercialismem postavil obdobně jako třeba Nietzsche na protikladu dvou sil, jež spolu zápasí, ovšem židovství přisoudil úlohu negace, antiteze. Wagner dokázal spojit věcnou – i oprávněnou – kritiku jednotlivých skladeb s mytologií. Jako katarzi již Wagner nemá Nietzscheho boj apollonského a dionýského, který má uzavřít ateistické drama, ale závěr vidí jako alegorický zánik a vzkříšení skrze oběť (schéma které například použil v opeře *Parsifal*). Tato kniha ale nebyla vnímána jako text alegorický ani jako umělecká kritika, ale jako reálný návod, jak pochopit světový řád. Wagnerova díla obsahovala mnoho myšlenek a zároveň i jejich opak. Působila tím velkolepě a získala celospolečenský vliv, který byl znetvořen až do reálné všelidské zkázy.

2.5 Hudební věda

Mezi velkolepými koncepty a myšlenkami slavných filosofů, literátů a skladatelů se rozvíjela skutečně specializovaná hudební věda, která vyžadovala intenzivní zájem a obrovský objem archivní práce, protože musela znovuobjevovat množství zcela zapomenutých hudebních památek a neměla tak široký

[52] Ernst Keil (ed.), *Die Gartenlaube: Illustriertes Familienblatt II*, Leipzig 1883, s. 221.

okruh čtenářů jako třeba průvodce po italských památkách či univerzální úvahy velkých duchů německé filosofie. Byla tedy proto často napadána jako nepotřebná, zapouzdřená ve svém akademickém prostředí. Hudební vědec se dostával do různých tlaků, byl nucen neustále dokazovat svoji potřebnost. Musel stále demonstrovat, že jeho práce má společenskou relevanci. To se ostatně děje doposud.

Přes nezpochybnitelné postavení hudby získávala v devatenáctém století hudební věda jako etablovaný obor na důležitosti mnohem později než dějiny výtvarných umění, jejichž vědecké základy se formovaly s osobností Johanna Joachima Winckelmanna takřka o celé století dříve. Jako univerzitní obor byla uznána již o půl století dříve a oproti hudbě mělo výtvarné umění výhodu v rozvoji sběratelství, tvorbě sbírek, které vyžadovaly odborný dohled a znalecký úsudek. Řada problémů se proto tříbila nad znaleckými soudy, detailními popisy jednotlivých děl. Dospělo se také dříve k pokusům o dějiny umění jako dějiny stylu, neboť z velkých časových úseků dějin se zachovala díla, aniž by byl znám jejich autor. Všechny tyto pokusy se později aplikovaly i na dějiny hudby. Jejich empiricko-pozitivistický základ tedy vznikal mimo rámec oboru, byl na něj později aplikován.

2.5.1 Rakousko versus Německo, spor filosofických konceptů

Napoleonské války zrodily německé císařství a s ním i nové politické i myšlenkové centrum v Berlíně, které stále silněji mocensky dominovalo střední Evropě a vytvářelo si k tomu i novou státní ideologii, reprezentovanou především filosofem Georgem Friedrichem Hegelem. Rakousko záhy zjistilo, že německý idealismus a především hegeliánství se staví proti jeho zájmům. Hegel považoval národní stát za sílu definovanou národním jazykem a kulturou, věřil tedy v přirozené, organické tíhnutí všech německojazyčných obyvatel ke sjednocení v německém státě. Později také deklaroval tzv. princip národností. Každá, i sebemenší jazyková skupina má právo, dokonce je její povinností a osudem vytvořit stát. Jakoukoli dynastickou či zemskou legitimaci neviděl Hegel jako podstatnou. Stát byl pro Hegela intelektuální, kulturní koncept. To ohrožovalo jak Rakousko, tak i historickou celistvost českých zemí, která byla z velké části německojazyčná. Čím víc se prosazoval jazykový princip národního hnutí, tím více německojazyčné obyvatelstvo tíhlo k německému císařství. Celý český nacionalismus tedy skrýval německou inspiraci nejen vůči rakouským úřadům, ale kvůli své vlastní oprávněné obavě z důsledků Hegelových konceptů.[53]

V Rakousku se státní zásahy snažily vliv německého idealismu potlačit. Na univerzitách byly tedy rušeny celé soubory přednášek ovlivněných Hegelem. Univerzity také pěstovaly filosofii jen jako jeden z oborů, nikoli jako rámec a korunu humanitních disciplín. Obory měly dostávat praktický, realistický rámec po vzoru přírodních věd. Filosofie se potom snažila vytvořit alternativu a kritický

---

[53] James M. Blaut, Nationalism as an Autonomous Force, *Science & Society* 46, 1982, č. 1, s. 1–23.

hlas k hlavnímu proudu německé filosofie. V této atmosféře budování státu na občanském principu s důrazem na loajalitu k panovníkovi se rodily teoretické spisy zaštiťované státními institucemi.

V rakouském školství a filosofii sehrál důležitou úlohu Johann Friedrich Herbart (1776–1841), který se jako filosof zajímal zejména o pedagogiku a psychologii. Usiloval o všeobecné probuzení člověka prostřednictvím vzdělávání. Za základní psychologickou činnost člověka považoval představy, které měly být co nejdokonalejší. Představa měla vyvolat v žákovi zanícení, které bylo regulováno pomocí trestů a lásky. Jeho teorie zakládaly pedagogiku devatenáctého století a byly později kritizovány, že neberou dostatečně v potaz vlastní vůli žáka. Herbart byl typem osvícence, který se upřímně snažil o povznesení lidstva. Jeho dílo bylo obdivuhodně všeobsažné, od filosofie, přes psychologii k pedagogice i matematice, a tyto obory viděl jako sobě rovné, vzájemně si přinášející poznání. Roku 1833 získal místo po zemřelém Hegelovi a měl vliv na reformu pruského školství. Vytvořil systematiku vyučování, kde věda i kultura měly pomáhat k lepšímu životu člověka. Věřil, že pedagog má poskytnout estetickou představu světa, kterou se člověk sám snaží naplňovat.[54] Tento ideál má pedagog usměrňovat pomocí vedení, trestů a neustálého přísunu duchovní potravy. Herbart pochopil význam psychologie, vlastní vůle člověka, na druhou stranu byl systém založen na respektu vůči autoritám.[55] V Prusku se takřka státní filosofií stal německý idealismus a hegelianismus. Pro Rakousko to nebyl vhodný model, zde se státně podporovaným systémem stal herbartianismus, k němuž se hlásili všichni, kteří toužili po akademické dráze, od ekonomů po psychology.

Typickým znakem Herbartovy estetiky bylo spojování různých forem umění podle žánru, snad vycházející z jeho pedagogické činnosti založené na seskupování znalostí podle asociace. Herbart sledoval čistotu slohu, vše mělo odpovídat jednomu stylu. Věřil, že je možné jednotlivé formy umění spojovat a tyto se pak mohou „vzájemně osvětlovat“. Z Herbartovy teorie poté vycházel názor na jednotu uměleckého díla u Otakara Hostinského, která byla jen modifikací: operu považoval za spolupráci uměn, nikoli za dílo jediného uměleckého druhu.

2.6 Dějiny hudby na univerzitě

Ke konci devatenáctého století přibývalo univerzitních stolic vypsaných výhradně pro dějiny hudby. Ty byly ovlivněné národními výklady dějin, přičemž se pokoušely o vystižení národního charakteru hudby prostřednictvím studia lidové hudby v tradicích Herdera a Rousseaua. Výše popsané výdobytky ještě ovšem nebyly systematické dějiny hudby jako univerzitní disciplíny zabývající se vývojem

---

54 Johann Friedrich Herbart, Über die ästhetische Darstellung der Welt als das Hauptgeschäft der Erziehung, in: Dietrich Benner, *Johann Friedrich Herbart: Systematische Pädagogik*, Weinheim 1997, s. 49.

55 Alexandra Schotte (ed.), *Herbarts Ästhetik. Studien zu Herbarts Charakterbildung*, Jena 2010. – Ivo Tretera, *J. F. Herbart a jeho stoupenci na pražské univerzitě*, Praha 1989.

hudby v historickém rámci, která je většinou spojená s výzkumem pramenů a s interpretací vývoje. Její vznik se váže takřka výhradně k německojazyčnému prostředí střední Evropy, přesněji řečeno k jejím univerzitám. Praha byla spolu se Štrasburkem, Berlínem a Vídní jednou z prvních univerzit, kde se dějiny hudby přednášely.

Důležitým zjevem, takřka ztělesněním rakouského státního pohledu na kulturu, byl Eduard Hanslick.[56] Na zakladatele vídeňské školy dějin umění Rudolfa Eitelbergera i na hudebního teoretika Eduarda Hanslicka měli značný vliv pražský filosof Bernard Bolzano a německý filosof Johann Friedrich Herbart.[57] Ač byl do roku 1839 Bolzano zakázán, později byly empirické myšlení a formální analýza problémů považovány za lepší základ humanitních věd než německý idealismus. Na tomto teoretickém základě také vznikala řada nových univerzitních oborů. Hanslick se stejně jako Eitelberger přihlásil k herbartianismu. Byl to tehdy výhodný tah, který zaručil kariérní postup na rakouských univerzitách. Tradicionalismus gründerské doby byl jako stvořený pro Hanslickův odpor proti novotám. Hanslick považoval, stejně jako podstatná část veřejnosti, za naprostý vrchol umění hudbu vídeňských klasiků. Za následovníky rozvíjející jejich odkaz uznával Roberta Schumanna a Johannese Brahmse.

Jedním z těchto počinů snažících se stavět na co možná nejvědečtějším základě byla kniha *O hudebním krásnu*.[58] Tato studie vynesla pisateli profesuru z estetiky a v roce 1861 i stolici dějin hudby na vídeňské univerzitě. Autor této knihy znovu nastolil otázku, zda hudba umí vyjadřovat mimohudební myšlenky. Debata byla původně vedena mezi skladateli Brahmsem a Wagnerem, Hanslick se ale soustředil jen na několik důležitých bodů. Nesouhlasil s tvrzením, že cílem hudby je vtělování emocí. Pro Hanslicka byla hudba znějící forma, která nemá vyjadřovat emoci, ale má mít racionální základ. Třetí, nejdůležitější kapitola knihy se zabývá podstatou hudební krásy, která je čistě a výhradně hudební, skládá se z umělecky složených zvuků, jejich souzvuku a kontrastu a jejich dynamického odstupňování, melodie, rytmu, složených v symetrické struktuře. To se promítá do naší mentální představy. Na otázku, co je tedy obsahem hudby, Hanslick odpovídá: hudební myšlenky. Základem hudby jsou zvuk a pohyb.[59]

---

56 Jitka Ludvová (ed.), *Dokonalý antiwagnerián: paměti, fejetony, kritiky: výbor z díla Eduarda Hanslicka*, Praha 1992.

57 Christoph Landerer, *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano. Ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, St. Augustin 2003.

58 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision derAesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1854 a pozdější vydání.

59 Felix Wörner, Otakar Hostinský, the Beautiful, and the Gesamtkunstwerk, in: Nicole Grimes – Siobhán Donovan – Wolfgang Marx (eds.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Woodbridge 2013, s. 70–88.

Obr. 7 Eduard Hanslick v barokním kostýmu ministruje
– Eduard Hanslick v barokním kostýmu ministruje s kadidlem kolem sochy sv. Jana Nepomuckého – Johannese Brahmse; karikatura poukazuje na hudební i politický konzervativismus tohoto významného teoretika[60]

Přestože Hanslick souvislost s výtvarným uměním či literaturou odmítá, používá často vizuální srovnání. Přirovnává hudbu ke kaleidoskopu, kde se mění proporce různých barevných skvrn. Hudba je podle Hanslicka něco podobného, pouze vyžaduje mnohem složitější myšlenky. Hudba přináší průnik krásných barev a forem, ostře kontrastních a různě gradovaných, logicky spolu pospojovaných, oddělených od jakýchkoli cizích příměsí. Rozdíl mezi kaleidoskopem a hudbou je ten, že hudební kaleidoskop je výsledkem lidské tvořivosti, zatímco kaleidoskop skutečný je umně sestrojená mechanická hračka. Hlubší analogie s výtvarným uměním ale Hanslick odmítá. Tvrdí, že pokud bychom šli dále v této analogii a prostředky jednoho umění bychom vtlačovali do druhého umění, skončili bychom v dětinských pošetilostech, jako je barevné piano. Neboť hudba nemá svůj kořen v přírodě. O hudbě musíme hovořit buď v technickém jazyce, nebo v jazyce alegorické fikce. Fikci buď vnímáme jako metaforu, anebo ji vnímáme chybně. Hanslick také přirovnává hudbu k jazyku, který musí být uspořádán do vět, aby dával smysl. Důraz na hudební krásno nesmí vyloučit intelektuální princip.

Hanslick často hudbu srovnává s arabeskou, kterou nemůžeme vyjádřit slovy, nemůžeme ji přiřadit k jiné kategorii myšlenek. Hudbu srovnává s lahvemi od šampaňského, skladatele k sochaři, který

[60] Nakreslil Theo Zasche (1862–1922) pro vídeňský časopis *Figaro*, 15. 3. 1890, č. 7.

tvoří z bloku mramoru hotové dílo. Ale tato přirovnání podle autora nesouvisí s hudbou. Hanslick s nelibostí pozoroval interdisciplinaritu: „…historik může objevit ve Spontinim výraz francouzského imperialismu, v Rossinim politickou restauraci.“[61] Hanslickova kategorie hudebního krásna odděluje krásu hudby od ostatních typů umění.

I když tedy sám Hanslick odmítal existenci jakékoli přímé souvislosti mezi druhy umění, jeho dílo bylo čteno i mimo okruh hudební vědy a ovlivnilo vztahy hudby a vizuality. Mělo velmi důležité přesahy do dvacátého století. Hanslick ovlivnil Paula Kleea a zprostředkovaně také Vasila Kandinského či antroposofické učení Rudolfa Steinera.[62] Výtvarné modernisty totiž vysoce oslovovala jeho teze o estetických formách, které nesouvisejí s vnějškovým světem. Teorii jedinečnosti jednotlivých médií převzal od Hanslicka ve dvacátém století také Theodor Adorno.[63] Kupodivu tedy nebyly Hanslickovy představy zdaleka tak zpátečnické, jak se tehdy jevily novoněmecké škole. Jeho kniha snad měla určitý vliv i na Rudolfa Eitelbergera a vídeňskou školu dějin umění.[64] Ta se zabývala přísnou formální analýzou výtvarného díla odpoutanou od tématu, které považovala za podružné ve smyslu umělecké kvality.[65]

2.6.1 Formalismus v umění a v hudbě

Dějiny umění se již od svého vzniku zabývaly hlouběji stylem výtvarných děl, neboť znalectví bylo tou nejvíce oceňovanou schopností, jež mohla historikovi umění vynést post správce sbírky, ředitele muzea a podobně. Schopnosti formální analýzy díla se v druhé polovině devatenáctého století staly i základní metodou dějin umění – tzv. formalismu –, jež se rozvíjela především ve vídeňské škole. Od druhé poloviny devatenáctého století se dějiny umění snažily zabývat vývojem slohu, nezávislém na jednotlivých umělcích, a soustředily se i na méně významná díla či na období „uměleckého úpadku“. Ústředním termínem se stalo „umělecké chtění“ (*Kunstwollen*), které formovalo vývoj umění. Stylově kritická metoda se stala základní kostrou dějin umění jako univerzitního oboru. Úspěch a vedoucí postavení vídeňské školy dějin umění byl příkladem pro ostatní obory. Pomocí vývoje slohu bylo možné uchopit dějiny v jedné linii.

---

61 E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen…*, *op. cit.*; nové vydání Berlin 2017, s. 56.

62 Jitka Hlaváčková, *Grafické partitury jako cesta ke skutečnosti. Ukázka „komplexního realismu“ v tvorbě československých umělců 60. a 70. let 20. století v kontextu mezinárodního hnutí experimentální tvorby*, Praha 2015, s. 69.

63 Ibidem.

64 Christoph Landerer, Ästhetik von Oben? Ästhetik von Unten? Objektivität und „Naturwissenschaftliche“ Methode in Eduard Hanslicks Musikästhetik, *Archiv für Musikwissenschaft* 61, 2004, s. 38–53.

65 Martin Seiler – Friedrich Stadler, Empiristische Motive im Denken und Forschen der Wiener Schule der Kunstgeschichte, in: Martin Seiler – Kurt Blaukopf, *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs*, Wien 2000, s. 65.

Pro obor dějin hudby má stěžejní význam český rodák Guido Adler (1855–1941), který se narodil do rodiny židovského lékaře v Ivančicích. Studoval a pak působil v letech 1885–1898 na univerzitě v Praze, kde získal profesuru. Poté pracoval třicet let na vídeňské univerzitě, kde založil muzikologický ústav. Spolupracoval s dalšími osobnostmi vztahujícími se k německo-židovskému prostředí v českých zemích. Mezi ně patřil i Eduard Hanslick, který jej ovlivnil přednáškami a též jako vedoucí jeho habilitační práce *Studie k dějinám harmonie*. Jeho blízkým přítelem byl i Gustav Mahler, o němž napsal roku 1916 monografii.[66] Dožil se druhé světové války, kdy měl zákaz publikování. Pro vysoký věk byl ušetřen koncentračního tábora a zemřel ve Vídni. Považuje se za zakladatele oboru muzikologie. Rozdělil obor na dvě části: historickou a systematickou; toto dělení stále používáme, až dodnes je Adler jakousi pomyslnou autoritou pro historické směry. Jeho kniha *Methode der Musikgeschichte* (1919) je jakousi biblí oboru. Zaměřuje se především na notaci, seskupení hudebních forem či hudebních teorií.

Jeho metoda nezávisela na řazení životopisů umělců, ale základním hybatelem příběhu dějin hudby byl slohový vývoj. V knize *Styl v hudbě* aplikoval vídeňskou školu dějin umění do hudby, zejména pak myšlenky Aloise Riegla.[67] Důležitý vliv měly také myšlenky architekta Gottfrieda Sempera, který se jednak snažil analyzovat sloh architektury a zachytit její vývoj.[68] Umění bylo kategorizováno na epochy, skupiny, až k individuálnímu slohu jednotlivých umělců. Systematické hudební historii se Guido Adler věnoval ve svém slavném článku z roku 1885, kde popsal základní cíle a metody oboru, později znovu shrnuté v jeho knize *Metoda dějin hudby*.[69] S encyklopedickou pečlivostí rozdělil hudební vědu do kategorií různých nauk od dějin hudby, harmonie až po estetiku či hudební pedagogiku. Ve výčtu směrů hudebního bádání, které jsou s pečlivou důsledností dovedena do nejpodrobnějších oborů, podoborů, pomocných věd (včetně historie tance a pantomimy, nebo i statistiky, akustiky či matematiky), je uveden i výčet pramenů, kterých má hudební vědec využívat. Adlerův výčet přesto nebyl jen suchým vyjmenováváním pisatele nějakého lexikonu. Do hudební vědy zahrnul otázky zcela ahistorické, například estetické či psychologické, které se zajímaly o hudbu jako o nástroj lidského chápání.

---

66 Guido Adler, *Gustav Mahler*, Leipzig 1916.

67 Guido Adler, *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911.

68 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, München 1878.

69 Guido Adler, Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1, 1885, s. 5–20; znovu publikováno in: Guido Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919, s. 7.

2.6.2 Pražská univerzita

Prvním mimořádným profesorem hudební vědy na pražské univerzitě byl jmenován August Wilhelm Ambros (1816–1876), rodák z Mýta u Rokycan, který se spolu s několika pražskými hudebními nadšenci podílel na zprostředkování hudebních novinek z Lipska či Vídně. Protože byl znalý češtiny, přispíval také aktivně k českému spolkovému životu. Ač publikoval převážně německy, měl myšlenkově blízko k Otakaru Hostinskému. Věřil, že hudba je architektonicky formální, ale obsahuje i poetické myšlenky. Tyto dvě složky musí dílo prostupovat. Snažil se tedy přiznat dílu hudební ukázněnost formy i možnost poezie, což na rozdíl od Hanslicka přiznává hudbě schopnost asociace s mimohudební myšlenkou. Tyto myšlenky formuloval především spisem *Hranice hudby a poezie: Studie k estetice hudebního umění* (Praha 1856)[70], která měla být odpovědí na spis pražsko-vídeňského teoretika Eduarda Hanslicka *O hudebním krásnu* (*Vom Musikalisch-Schönen*).[71] Jejich stanoviska však byla velmi blízká. Oba vycházeli z osvícenských pozitivistických tradic. Ambros parafrázoval slavný uměleckohistorický spis Lessingův,[72] který srovnával slavnou sochu *Láokoón* ve Vatikánu s básní, a došel k závěru, že Horatiův výrok „*ut pictura poesis*“ (báseň je jako obraz) není pravdivý. Zatímco si sochař musel vybrat jen jeden moment a v prostoru představit vedle sebe detaily, báseň může vyprávět příběhy. Srovnávání žánrů, které bylo tradičně v umění nazýváno „paragone“, se přeneslo i do hudební literatury.

Počátky české hudební vědy představoval především Otakar Hostinský,[73] jehož záběr byl velmi široký.[74] Lze říci, že již od počátku měl nakročeno k syntetickému propojování vizuální a hudební estetiky. Přednášel totiž jak na univerzitě, tak na konzervatoři i na výtvarné akademii. Habilitoval se spisem *Die Lehre von den musikalischen Klängen* (*Nauka o hudebních zvucích*).[75]

Za důležitý mezník jeho názorů na českou hudbu se dá označit návštěva premiéry Wagnerových *Mistrů pěvců norimberských* v Mnichově v roce 1868, kde se seznámil s Bedřichem Smetanou. Tento vztah teoretika a skladatele na pozadí wagnerovské tradice byl pro rozvoj české hudby určující.

---

70 August Wilhelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie: eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1872.

71 E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen…*, *op. cit.*

72 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*, přel. Alois Otoupalík, Praha 1960; německy: *Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte* (1766), Stuttgart 1994; dostupné [on-line] na: https://gutenberg.spiegel.de/buch/laokoon-1176/1 [cit. 5. 11. 2019].

73 Jiří Vysloužil, Der tschechische Ästhetiker und Musikwissenschaftler Otakar Hostinský, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity H, řada hudebněvědná* 27–28, 1978–1979, č. 13–14, s. 27–42; dostupné [on-line] na: http://hdl.handle.net/11222.digilib/112422 [cit. 5. 11. 2019].

74 N. Grimes – S. Donovan – W. Marx (eds.), *Rethinking Hanslick…*, *op. cit.*

75 Otakar Hostinský, *Die Lehre von den musikalischen Klängen*, Prag 1879. – Zdeněk Nejedlý (ed.), *Otakara Hostinského Esthetika I*, Praha 1921, s. 77.

Hostinský se snažil vytvořit estetický systém aplikovatelný na Smetanovo dílo analogicky k Wagnerovi.

Hostinského nejdůležitější práce, která vyvolala ohlas na ostatních univerzitách, byl spis *Hudební krásno a všeumělecké dílo z hlediska formální estetiky*, který vydal v Lipsku roku 1877. Práce byla seriózním pokusem o zpracování myšlenek Eduarda Hanslicka.[76]

Ostatní autoři jej buď velebili, nebo odsuzovali. Hostinský se pokusil o syntézu pojmů hudebního krásna a gesamtkunstwerku, ale ani jeden z táborů o nějaké smiřování neměl zájem. Rozporuplné hodnocení jeho díla trvalo i ve dvacátém století, kdy byla studie brána jako problematický pokus syntetizovat zcela odlišná estetická stanoviska (Carl Dahlhaus). Základní argument Hostinského spočíval v herbartovské (původně aristotelské) myšlence, že každý estetický objekt se skládá z mnoha různých prvků. Náš estetický soud potom nevzniká na základě jednotlivých prvků, ale na bázi vztahu mezi nimi. Za hudbu pak Hostinský považuje její znějící podobu, vyjadřující skladatelovu osobnost ideálně spojenou v jeden celek s vlastní autorskou interpretací, která je často doprovázená slovem zpívaného textu a dalšími druhy umění. Tak získává Hostinský pole pro styk jednotlivých disciplín. Dále upozorňuje, že umělecké cíle, které Hanslick ve své práci odmítá, nejsou ve formální estetice přítomny. Emoce jsou podle Hostinského otázkou psychologického působení, a nikoli estetiky. Formální estetika má hodnotit dílo v rámci vztahu jeho částí, nebere v úvahu ani věcný obsah, ani emoce. Ve výsledku proto Hostinský hodnotí Hanslicka a Wagnera jako dva nevylučující se principy hodnocení hudby.

Hostinský v rozboru tedy postupoval trochu jako chytrá horákyně. Hanslickovy teze označil za platné, ale pouze v čistě instrumentální formě. Tam nedochází k vzájemnému vlivu uměn, proto jsou pro její estetické hodnocení nálady nepodstatné. Ale jakmile se již k hudbě druží text, je jím naše chápání hudby ovlivněno. Hostinský tedy věřil, že Hanslickovy principy mohou za jistých podmínek působit i jako součást gesamtkunstwerku. Tím v podstatě užívá myšlenku absolutní hudby zcela stejně jako Richard Wagner ve svých spisech z let 1848–1852. O žádný kompromis tedy ve skutečnosti nejde. Řeší-li Hostinský závěrečnou formu uměleckého díla, vychází z kontemplace celkového tvaru, celkové organické propojenosti všeuměleckého díla.[77]

---

76 Ottokar Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne und das Gesammtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik*, Leipzig 1877; dostupné [on-line] na: https://books.google.cz/books?hl=cs&lr=&id=dUfvXJ_4wo8C&oi=fnd&pg=PA32&dq=Ottokar+Hostinsk%C3%BD,+Das+Musikalisch-Sch%C3%B6ne+und+das+Gesammtkunstwerk+&ots=xf3EcpNEVF&sig=gb4zWjozeoMq17BRcBrrZYN8_L0&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [cit. 5. 11. 2019].

77 Mark Evan Bonds, *Absolute music: The history of an idea*, Oxford University Press, 2014.

Hostinský viděl rozdíl mezi instrumentální hudbou a operou obdobně, jako architektonickou strukturu bez soch, která získává reprezentaci a obsah skrze sochy a obrazy. V tomto byl ovlivněn názory stavitele Gottfrieda Sempera, který považoval architekturu za soubor všech výtvarných umění.[78] Tato představa se uplatnila i v utváření českého slohu, například i při budování Národního divadla, kde se do klasických stavebních článků vkládaly slovanské, mánesovské typy postav; figury české mytologie odkazující na odhodlání a boj se střídaly s oslavou monarchie a s tradiční divadelní výzdobou. V duchu tohoto „architektonického paralelismu" také Hostinský požadoval přísnou hudební formu, která je naplněna ideovým obsahem.

Myšlenku gesamtkunstwerku, který by obsahoval i jeho vlastní dílo, nemohl samozřejmě Hanslick přijmout. V poznámkách k dalším vydáním se k Hostinskému vrací jako k paradoxní výjimce v kritice své knihy. Podivuje se nad tím, že autor zcela souhlasí s předpoklady, ale pak je omezí či otočí jeho vlastní vývody a vykládá je zcela opačně. K Hostinského poznámce, že je ovlivněn Hegelem, se nevyjádřil, ale reagoval na ni revizí textu. Byl to trochu podpásový úder, jež mohl Hanslicka poškodit, neboť hegeliánství v univerzitním prostředí Rakouska bylo znakem protistátně smýšlejících jedinců.

Hostinského text již v devatenáctém století zapadl. Uvést v jednotu Habarta s Wagnerem i s Hanslickem bylo typicky české kompromisní stanovisko té doby, o které neměl nikdo zájem. Na druhou stranu byl tento zvláštní hybrid pochopitelný. České eklektické stanovisko vycházelo z nechuti pro radikální konfliktní situaci a strachu z velkoněmeckého vlastenectví, které ale chtěli Češi v rámci rakouského soustátí napodobovat. Carl Dahlhaus a další viděli v Hostinském spíše trochu rozpačitý a eklektický pokus o smíšení neslučitelných teorií, jiní zase proroka, který se zabývá psychologií v rámci estetické práce.[79]

Největší kritiku ale směřoval Hostinský na Hanslicka později, kvůli jeho názorům na vztah textu a hudby v opeře. Hanslick totiž postuloval primát instrumentální hudby nad operou. Věřil, že co nemůže vyjádřit instrumentální hudba, není hudbou. Hostinský nesouhlasil s představou konfliktu estetických forem, ale souhlasil s Hanslickem v tom smyslu, že ve výsledku je nutno hodnotit hudbu jako vedoucí princip, který je rozhodující pro kvalitu díla. Jeho série příspěvků v češtině se stala hudebněteoretickým základem pro generaci jeho žáků.

Otakar Hostinský i Guido Adler působili na pražské univerzitě a oba se shodovali na mimořádné roli hudby při formování národních identit. Hostinský se výrazně angažoval pro národní myšlenku. K tomu publikoval několik textů, ve kterých postupně dozrávalo jeho přesvědčení, že národního ducha

---

78 Otakar Hostinský, Esthetické názory Gottfrieda Sempera, *Česká mysl* VI, 1905, č. 4, s. 240–254. – Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig 1851, s. 52; dostupné [on-line] na: http://ebooks.ethbib.ethz.ch/fulltext/Rara/Rar6726.pdf [cit. 5. 11. 2019].

79 Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, přel. Roger Lustig, Chicago 1989, s. 40.

lze vyvolat pouze tehdy, když skladatel zvolí nějaký narativ. Jeho ideál národní hudby se tedy blížil novoromantikům (hudba musí být národní, pokroková, dramatická, realistická, pravdivá atd.).

Od jmenování řádným profesorem české části univerzity se Hostinský zaměřil na publikování v češtině, zabývající se utvořením české národní hudby nezastírající kořeny myšlení ve Wagnerovi.[80] Hostinského dalším cílem bylo zformovat estetickou teorii, která by byla vhodným rámcem ke Smetanovým operám. Analogicky k Wagnerovi měla být provedena svébytná syntéza národního ducha. Ta ale ve výsledku působí značně eklekticky. Hanslick si Smetany cenil, ale spíše jako dalšího hudebního zjevu, který se podílel na pestrosti hudebního života. Neuznával koncept vytvoření národní hudby jako ideové konstrukce.

V české části univerzity suplovala katedru hudební vědy především katedra estetiky pod vedením Otakara Hostinského. Předmětem hudební vědy byla od počátku hudební historie interpretující prameny v co možná nejfaktičtějším rámci. Moderní hudební věda měla vedle empirického poznávání i snahu o slohovou periodizaci či o zařazení do širšího kulturněhistorického rámce. Rakouské země se od počátku zabývaly více lokálními dějinami i dějinami slohu, což bylo také ovlivněno vídeňskou školou dějin umění. Teprve hlouběji v devatenáctém století s rostoucím významem Německa byl kanonizován německý výklad dějin hudby, kde se jaksi samozřejmě psalo o německé hudbě, a to i v kontextu rakouském a českém. Habsburské soustátí nikdy nebudovalo národní hudbu. Společnost habsburského soustátí s centrem ve Vídni, které bylo se svou hudební kulturou mnohem složitějším systémem, budovaným takřka programově univerzalisticky, nebylo tou myšlenkou, která by mohla v Berlíně rezonovat. Každé pole státního znaku habsburské říše představovalo jinou národnost a jiný folklorní náboj. Císařův význam byl vyzdvižen množstvím národů, kterým vládl, podepřen pestrostí a bohatstvím hudby, která nepotřebovala jednotný jazyk, avšak souzněla s ozdobností císařského stylu, který musel být velkolepě uplatněn ve výzdobě paláců a chrámů střední Evropy. Narativ národních škol vypreparoval dějiny české hudby z habsburského soustátí a Vídeň, která hrála zcela dominantní roli v rozvoji evropské hudby, byla začleněna do vývoje hudby v německých oblastech i přesto, že vídeňští klasikové měli blíže do Prahy než do Berlína. Naopak vydělovat české mistry do samostatné kapitoly je pošetilé, neboť běžně stejný hudebník působil přes zimu ve Vídni, v lovecké sezoně na panství v Čechách a mezi tím různě cestoval do Prahy či do Prešpurku, tedy do hlavních měst korunních zemí.

Únorová ústava císaře Františka Josefa I. byla pro Čechy zklamáním kvůli nenaplněné touze po samostatnosti, přesto zůstaly národní projekty kompromisem. Revoluce vyvolala dramatické změny

---

80 Otakar Hostinský, Umění a národnost, *Dalibor, časopis pro hudbu* 8, 1869, č. 3, s. 1. – Idem, Wagnerianismus a česká národní opera, *Hudební listy* 1, 1870, s. 34, 51, 60, 83, 89. – Idem, O hudbě programní, *Dalibor, orgán Matice hudební* 1, 1873. – Též idem, O hudbě programní, *Hudební rozhledy* X, 1957, s. 53, 98, 142, 186, 239, 275.

a přinesla touhu po velkoněmeckém sjednocení, deklarovanou frankfurtským sněmem. Kulturní výdobytky byly všechny rázem monumentálnější. Umění začalo opouštět drobný formát, komorní hudba také přestala být tak důležitá jako v první polovině století. Budovu kostela, upravenou na sněm, vyzdobil Philipp Veit velkým obrazem *Germanie*, s alegorickou postavou držící meč a národní vlajku. Tento vývoj směřující k nacionalismu byl Čechy sledován s obavami, František Palacký účast na sněmu odmítl. Český národ věřil, že nejvíce dosáhne loajalitou k císaři a federalizací habsburské monarchie. České stanovisko se pak snažilo kombinovat historickou, zemskou legitimaci s národním českým důrazem. Eklektické stanovisko v politice se odráželo i zvýšenou snahou nejen jazykovou, ale i kulturní snahou o odněmčení.

V Čechách se rozpor mezi pokrokovým názorem a reálnou politikou prohloubil s revolučním rokem 1848. Jiří Rak uvádí, že Pražané dokonce zdobili revoluční barikády portrétem císaře, aby bylo zřejmé, že protestují pouze proti jeho špatným rádcům.[81] Konzervativní vrstvy dokonce vítaly konec revoluce. Sedmašedesát pražských měšťanů poděkovalo generálu Windischgrätzovi za potlačení bouří, což samozřejmě liberálněji naladění Češi vnímali jako vlastizradu. Zkušenost s revolucí a později neúspěch staročeské strany s umírněným stanoviskem odkláněl mladé české intelektuály stále více od konzervativních představ.

Čeští milovníci hudby se dělili na příznivce Dvořáka, podporované staročechy, a na smetanovce, podporované mladočechy. Diskuse k samotné povaze hudby ovšem vůbec nebyla tak vyhraněná díky tomu, že v pražském prostředí existoval kulturní duel česko-německý, navíc dva stěžejní skladatelé, Dvořák a Smetana, stáli slohově natolik blízko, že nebylo možné stanovit jasné estetické hranice.

2.6.3 Revoluční rok 1848

Revoluční rok 1848 měl pro vývoj hudby důležité místo. Oba prominentní skladatelé, Verdi a Wagner, se stali ztělesněním revoluce. Verdi se stal zosobněním italského národního hnutí, Italové mu přezdívali *maestro della rivoluzione* a jeho opera *Bitva u Legnana* (1849) se stala revolučním, nacionalistickým dílem.

Wagner se přímo aktivně účastnil revoluce v roce 1848 a během svého vyhnanství ve Švýcarsku napsal teoretické práce z let 1849–1852 (*Umění a revoluce*, *Umělecké dílo budoucnosti*, *Opera a drama*). Zde se objevuje klíčový pojem gesamtkunstwerk. Wagner chtěl představit koncept „pravého socialismu“ jako boj lidství s mocí zla. Pod vlivem Schopenhauera získávaly jeho vize apokalyptické rozměry, které jeho dílu dávaly stále temnější, mytologičtější ráz.

---

81 Jiří Rak, *Zachovej nám, Hospodine*, Praha 2013, s. 74–76.

Chtěl vytvořit dílo, které by německý lid pozdvihlo stejně jako kdysi Athéňany řecká tragédie, aby se mohli představit jako obec svobodných, jimž všeumělecké dílo zjeví mýtus, který v divákovi propojí minulost a osvobozenou budoucnost. Tento spis tedy kladl v Herderově duchu vedle uměleckých cílů i politické cíle. Chápal význam národní slavnosti jako iniciačního momentu a věřil v celkovou jednotu ducha ve všech oblastech.

Obr. 8 Philipp Veit, *Germania* s puklými okovy u nohou z roku 1848, výzdoba frankfurtského sněmu	Obr. 9 Wiliam Turner, *Déšť, pára, rychlost na velké západní dráze* – slavný obraz Williama Turnera z roku 1844, zahajující vítězné tažení železniční dopravy po evropském kontinentu; průmyslový pokrok se stal analogií k potřebě kulturního pokroku – zde vidíme jako hlavní téma pouze atmosférický jev, který je nový i z uměleckého hlediska, hudebně snad srovnatelný s vichřicí z předehry k Wagnerově *Valkýře*

Wagnerova dominantní osobnost přitahovala okruh skladatelů, kteří se pokoušeli sdružovat; egocentrický Wagner k tomu ale nemohl posloužit. Franz Liszt se několikrát pokusil ustavit trvalé sdružení pokrokových skladatelů (Neu-Weimar-Verein nebo Tonkünstler-Versammlung). Nakonec to vedlo k založení skupiny Allgemeine Deutsche Musikverein (ADM, zal. 1861), která již měla trvalý charakter. Organizátory byli Liszt a Brendel, bylo zde něco přes dvě stě členů s řadou zahraničních účastníků. K této skupině byl volně přidružován i Anton Bruckner, především kvůli jeho obdivu k Wagnerovu dílu a jeho stylovému směřování.[82] Dále ji podporoval Hans von Bülow, ale jen do té doby než jeho manželka, Lisztova dcera, odešla s Richardem Wagnerem. Poté začal z těchto pochopitelných osobních důvodů podporovat Brahmse. Allgemeine Deutsche Musikverein se vyvinula ve volné a umělecky otevřené sdružení. Na jejích koncertech se nejčastěji hrál Bach, Brahms, Berlioz a Wagner, interpretovali se často i ruští a francouzští skladatelé. Vidíme tedy, že nešlo o seskupení prosazující pouze jeden styl.

---

82 Alan Walker, *The War of the Romantics*, in: idem, *Franz Liszt 2: The Weimar Years*, Ithaca 1993, s. 338–367.

Na tomto místě je nutno zmínit základní spor devatenáctého století v hudbě, který se odehrával mezi novoromantiky a tradicionalisty. Veřejnost tento spor vnímala především jako boj tradice a řádných skladatelů proti avantgardě. Obdobné dělení vznikalo v celé Evropě a ve všech uměleckých formách. Jádrem konzervativního tábora byly osobnosti okolo konzervatoře v Lipsku založené Felixem Mendelssohnem-Bartholdym. K nim se přidružovala Clara Schumannová a Johannes Brahms jako nejprominentnější osobnosti lipského okruhu. Jejich odpůrci byli členové tzv. novoněmecké školy, reprezentované především Franzem Lisztem a Richardem Wagnerem. Tato polarizace se neuskutečnila naráz. Všichni skladatelé si udržovali vysokou míru individualismu. Jádrem sporu těchto dvou skupin bylo užívání hudebních forem, především symfonie, která v klasicismu vyrostla z dvacetiminutových Stamicových orchestrálních děl až do závažných symfonií zralé Beethovenovy tvorby. Lipská škola a vídeňské konzervativní kruhy trvaly na dodržování klasických hudebních forem kodifikovaných hudební vědou na počátku devatenáctého století. Novoromantici věřili, že je třeba jít ještě dále, jak ukazovala Berliozova *Fantastická symfonie*. Přijali Schumannovu recenzi této skladby, která zdůvodňovala oprávněnost nové formy. A další významy se postupně nabalovaly. Hudba měla na sebe poutat i různá sociální, morální a celospolečenská stanoviska.[83]

Hlavním teoretikem konzervativního tábora se stal Eduard Hanslick, který odmítal programní hudbu a věřil v čistě abstraktní hudební estetiku, i když toto radikální stanovisko upravoval. Skladatelé z Itálie, Francie či Ruska do diskuse, která byla středoevropského rázu, příliš nezasahovali.

Práce Eduarda Hanslicka se dočkala během několika let devíti vydání. Liszt v té době pilně psal symfonické básně, jejichž kritické hodnocení zařadil Hanslick do své knihy. Po vydání Hanslickovy statě bylo dalším významným počinem konzervativního tábora Brahmsovo kritické stanovisko k neobjektivnosti časopisu *Neue Zeitschrift für Musik,* který text parodoval v květnovém vydání roku 1860. Prohlášení odsuzovalo a zavrhovalo Brendelův *Zeitschrift für Musik* za to, že prosazuje novoněmeckou školu, která stojí proti nejzákladnějšímu smyslu hudby. Je pozoruhodné, že Brahms osobně více respektoval Wagnera než Franze Liszta, protože projevoval větší skladatelskou ukázněnost.

Boje se rychle přenesly do deníků a na veřejnost a byly provázeny zvýšeným zájmem o premiéry nových skladeb, kdy se především Liszt snažil o vytvoření hudebních argumentů pro svoji stranu.[84]

V této hudební debatě docházelo k nečekaným zvratům. Brahmsova premiéra klavírního koncertu byla jeho prvním orchestrálním kusem předvedeným na veřejnosti. Konzervativní tábor, který zprvu stranil Brahmsovi, dílo odsoudil, zatímco stoupenci novoněmecké školy dílo vítali s nadšením.

---

83 Ibidem, s. 345–351.

84 Ibidem.

Novoněmecká škola pořádala i provokativní akce, například setkání k Schumannovu výročí, na něž nepozvali Claru Schumannovou. Novoněmecká škola nebyla jednotná. Liszt s oblibou využíval Meyerbeerovy melodie k transkripcím pro klavírní virtuózní kusy, ač byl tento napadán Wagnerem ve spisu *Židovství v hudbě*[85], nebo se v roce 1859 rozhodl skládat církevní hudbu pro katolický obřad, ač program novoněmecké školy nebyl katolické církvi nakloněn.

Že se souboj nerozvinul do militantnější formy, bylo především díky vůdčím osobnostem Brahmsovi a Lisztovi, již netrpěli urputností ostatních stoupenců. Proto i základní teoretické spisy, jako například Wagnerovo *Umělecké dílo budoucnosti*, nebyly v souladu s Lisztovou představou o symfonické básni.

2.7 Obdiv k minulosti

V německém romantismu probíhal ještě jeden proud, a tím bylo spojení čistého duchovna středověku s luteránskou obrodou a snaha o oživení umění prostřednictvím obdivu k původním vzorům. Nejasná byla základní otázka vývoje, co jsou vzory současné hudby, tedy co bylo lepší, jestli staré, či nové – zvláště když si uvědomíme, jak bylo i výtvarné umění závislé na starých slozích (neogotika, neorenesance). Obdiv k nejstarší hudbě byl ale na rozdíl od výtvarného umění omezený. Pokusy napsat dějiny rané hudby byly časově náročné, znamenaly obrovskou archivní práci, neboť jen část původní tvorby byla vůbec dostupná. Životopisy slavných skladatelů mapovaly jen nedávnou minulost, nejednalo se tedy o velký dějinný rámec jako v ostatních uměleckých oborech. Vlivem impulzů dějin hudby se již v počátcích devatenáctého století začala sporadicky uvádět díla staré hudby. Dílo Johanna Sebastiana Bacha ale muselo počkat.

V české tradici je tato větev reflektována v husitství a v jeho vlivu na českou hudbu. V katolickém prostředí vznikl cecilianismus, širší církevní snaha po očištění náboženského umění a jeho návratu k původním vzorům, zejména ke staré vokální polyfonii. Toto hnutí založilo roku 1868 v Bamberku církevní organizaci sdružující sbory a našlo podporu u papeže. Vliv záhy přešel i do protestantských církví. V Čechách bylo hnutí založeno roku 1873 (od roku 1879 Cyrilská jednota). Na poli dějin cecilského hnutí se v poslední době rozvíjí intenzivní výzkum přerušený minulým režimem.[86]

Německé bádání poměrně brzy proniklo i do starší hudby, například ve studii Carla Winterfelda *Heilige Tonkunst* (Svaté umění tónů), které vedlo k vydání monografie o Giovannim Gabrielim.[87] Vedle staré hudby byl jako původní zdroj hudby viděn v lidové písni, která byla nazírána jako původní

---

85 Richard Wagner – Tibor Kneif (ed.), *Die Kunst und die Revolution. Das Judentum in der Musik. Was ist deutsch?*, München 1975.

86 Tomáš Slavický, Emilián Trolda a Obecná Jednota Cyrilská, *Hudební věda* 37, 2000, č. 3–4, s. 248–278.

87 Carl von Johannes Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin 1834.

kořen národní identity. Na počátku devatenáctého století také vznikl směr čerpající z novoklasicismu a novogotiky, který byl výtvarnou obdobou cecilské obrody v hudbě. Nazarenismus se soustředil na církevní témata a jednotný náboženský styl vycházející ze starého umění.

Obr. 10 Valhala u Řezna a Slavín u Tupadel
– v roce 1840, když ještě nebyla dostavěná německá Valhala, rozhodl se mecenáš a zemský vlastenec Antonín Veith na svém panství vystavět českou obdobu této síně se čtyřiadvaceti postavami „výtečníků“ z národní historie, k české síni slávy vybral Veith novorománsko-maurský sloh; v německé Valhale převažoval jazykový princip, mezi Němce se dostal třeba i maršál Radecký, Mikuláš Koperník nebo malíř Peter Paul Rubens – Slavín v Tupadlech zůstal nedostavěn, hotové sochy byly převezeny do Panteonu Národního muzea

2.7.1 Periodizace dějin hudby a výtvarného umění

Jelikož hudební věda byla dlouho ve vleku dějin umění a obecné historie, často se snažila výtvarné stylové epochy promítnout do dějin hudby, eventuálně aplikovat obecně historické koncepce. Původně převažovalo dělení obecně historické, tedy dělení na epochu starověku, středověku a novověku, což také prosazoval muzikolog Guido Adler, který ovšem dělil novověkou hudbu na styl polymelodický (14.–16. století) a melodicko-harmonický (17.–20. století), přičemž ale užívá termínů *Klassik* a *Vorklassik* – jako zvláštní mezistupeň. Mezitím ale nabýval na síle uměleckohistorický termín Aloise Riegla *Kunstwollen*, který převzala historická hudební věda a snažila se dělit stylové epochy podle dějin umění, respektive podle obecných kulturněhistorických schémat. Důležitý byl článek Curta Sachse z roku 1918, který přímo k tomuto kulturněhistorickému přístupu vyzývá.[88] Kompromisní, syntetické stanovisko zaujal Vladimír Helfert, který zdůraznil názor Josefa Pekaře, že historickou

[88] Curt Sachs, Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft, *Archiv für Musikwissenschaft* 1, 1918, s. 451–464.

periodizaci je nutné naopak přejímat z literatury či umění.[89] Nesouhlasil tedy s tím, aby dějiny hudby slepě přejímaly základní historické členění, jejichž reálné zdůvodnění je málo zřetelné i v historii samotné, ani aby se přistupovalo k jinému členění bez opodstatnění „faktů hudebně vývojových". Má za to, že okolnosti, které mění vývoj, jsou jak materiálního, tak duchovního rázu, a trval na jejich vzájemné synergii. Místo „uměleckého chtění" (*Kunstwollen*) používá termín „životní styl". Tímto stylem také zdůvodňuje nástup modernismu, za jehož „nikoli poslední projev" považuje i světovou válku a ruskou revoluci. Přesto dospěl ke stejné periodizaci, jakou používá dějepis umění Antonína Matějčka, a snaží se tuto souvztažnost demonstrovat vzájemnou paralelizací.[90] V souladu s výtvarnou periodizací tedy navrhuje stupně: románské umění jako dobu gregoriánského chorálu, gotiku jako období trubadúrů meistersingerů, renesanci přiřazuje k polymelodickému období, baroko chápe jako harmonicko-melodický barokní styl, klasicismus označuje za klasický harmonicko-melodický sloh, romantismus a impresionismus sdružuje ve shodě s Matějčkem do jedné epochy jako harmonicko-melodický romantický styl a ve shodě s dějinami umění prosazuje termín moderna pro současné trendy, které velmi oceňuje ve zvláštních studiích, včetně tvorby Leoše Janáčka či Aloise Háby, čímž si znepřátelil svého učitele Zdeňka Nejedlého.

Helfertova koncepce v podstatě převážila. Současný výklad více reflektuje dělení podle dějin výtvarného umění. Ovšem konec epochy uzavírá „slohovými syntézami". Na rozdíl od výtvarného umění se v hudbě stěžejní osobnosti objevují v závěrech slohových období (Bach, vídeňští klasikové).

V umění se teorie stylových epoch rozvíjela mnohem dříve, neboť nejvíce obdivovaná díla starověku byla anonymní. Teorii stylů použil již Johann Joachim Winckelmann v *Historii starověkého umění* z roku 1764. Tímto dílem v podstatě založil dějiny umění i archeologii jako vědní obor, pro který byla stylová periodizace jedním z hlavních úkolů.[91] Styl byl později spojen s myšlenkami německého idealismu. *Zeitgeist* (duch doby) byl hlavním klíčem k pochopení dějin a kultury. Periodizace umění vyšla z forem architektury, podle níž bylo možné přesně odlišit období v románském, gotickém či renesančním tvarosloví. Styl výtvarného díla byl dlouhou dobu velmi nejasně začleněn. Například Giotto se díky Vasarimu přiřazoval k italské renesanci, ač je malířem z přelomu třináctého a čtrnáctého století. Obrazy byly převážně hodnoceny z formálního hlediska, stylový rozbor byl hlavní otázkou doby. Architektonická pojmenování slohů se pak dostávala od ryze výtvarných děl k literatuře, hudbě i k obecné kultuře. Tato kategorizace má chronologické rozpory i uvnitř dějin umění.

---

89 Vladimír Helfert, Periodisace dějin hudby. Příspěvek k otázce logiky hudebního vývoje, *Musikologie* I, 1938, s. 7–26.

90 Antonín Matějček, *Dějepis uměníI I–VI*, Praha 1924–1936.

91 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums 1*, Dresden 1764; dostupné [on-line] na: https://digi.ub.uniheidelberg.de/diglit/winckelmann1764 [cit. 5. 11. 2019].

Periodizace jednotlivých částí kultury často užívají jako důležité mezníky technické inovace, které se samozřejmě neobjevují ve všech odvětvích současně: žebrová klenba, armovaný beton, olejomalba, perspektiva, generálbas, dvanáctitónová technika. Tyto výdobytky přispěly k tak radikálním změnám v jednotlivých oborech, že nelze trvat na stejném časovém členění.

2.7.2 Postavení hudebníka

S nástupem devatenáctého století stál před historickými vědami úkol vytvořit vedle národního historického narativu i národní dějiny literatury, výtvarného umění a hudby. Česká hudba hraje ve světovém měřítku důležitější roli než literatura či výtvarné umění a zároveň se do národního příběhu či alespoň zemského ohraničení uzavírá nejhůře. Její dějiny jsou těsněji spjaty s událostmi mimo hranice českých zemí. Hudba je jazykem, který se šíří napříč kontinentem, není to literatura. Je tedy mnohem obtížnější uzavřít její příběh do jednoho království, které patřilo do rámce podunajské monarchie. Úspěšný architekt byl často také stavitelem, malíř si založil dílnu s několika žáky a pomocníky, úspěšný sochař zcela samostatně a bez pomocníků také pracoval zřídka. Profese se v řadě případů předávala z otce na syna, jako řeznický krám. Bylo to důstojné měšťanské povolání, ač samozřejmě existovali i cestující umělci bez ukotvení. Nadaný hudebník mohl získat vysokou prestiž, i když by byl z poddanských poměrů. Jeho status mohl ale ze dne na den poklesnout na úroveň vandráka či nejposlednějšího sluhy. Hudba byla nejvíce postihována finančním nedostatkem. Nezaplatit hudebníkovi bylo jednoduché. Smrt mecenáše znamenala velmi často konec zaměstnání. Význam české hudební školy byl dán také tím, že po Bílé hoře přece jen zůstával českojazyčný živel omezen spíše na poddanský stav. O překvapivě drsném zacházení s hudebníky existuje mnoho dokladů. U starší hudby je tento fakt třeba zdůraznit, neboť podřízené postavení umělce samozřejmě zvyšuje historickou úlohu mecenáše. Vyhovění jeho vkusu bylo pro umělce podstatné.

Václav Stich Punto zběhl ze služby poté, co jeho pán investoval do jeho mistrovského školení. Jako odplatu na něj vyslal pacholky, kteří mu měli vyrazit zuby. Johann Sebastian Bach dokonce skončil ve vězení. Sláva hudebníků často zastiňovala jejich obtíže, o kterých se nikdo nešířil. Tak zdobí vídeňskou dvorní operu freska Marie Terezie s malým Mozartem na klíně, scénu reprodukují nesčetné pohlednice, dokonce i míšeňské porcelánové sošky devatenáctého století.[92] Tato historka se opakuje častěji než císařovnin káravý dopis synovi, mladému Josefu II., z roku 1771, kde doporučuje, aby nezaměstnával patnáctiletého Mozarta:

„Žádáte mě, abyste si mohl vzít toho mladého Salcburčana do služby. Nevím jako co, protože nevěřím, že potřebujete skladatele nebo jiné neužitečné lidi. Otevřeně, jestli Vám to činí potěchu, nechci být překážkou. Co říkám, je, neobtěžkávejte se s neužitečnými lidmi a nikdy jim nepropůjčujte

---

92 „Der Wolferl ist der Kaiserin auf den Schoß gesprungen, hat sie um den Hals bekommen und rechtschaffen abgeküsst.“ Leopold Mozart v dopise rodině o návštěvě u císařovny, 1762.

titul, jako by stáli ve Vašich službách. To potom službu (u dvora) znevažuje, když takovíto lidé cestují světem jako žebráci, navíc tento má velkou rodinu.“[93]

Obr. 11 Pohlednice s reklamou na bujon z devatenáctého století
– malý Mozart na klíně císařovny Marie Terezie; v pozadí malá Marie Antonietta hovoří s Mozartovou sestrou Mariannou, vpravo Leopold Mozart, vlevo budoucí císař Josef II.

Marie Terezie nenechala při výchově dětí nic náhodě a snažila se jim vštípit společenský řád.
V učebnici syna Ferdinanda byly tabulky významnosti osob u dvora, kde vedle žebráků a herců byli na posledním místě také hudebníci.

Jakkoli byla hudba vznešená, osud hudebníka závisel na dobré vůli chlebodárce, s nímž také často cestoval z místa na místo. Byl odkázán i na přízeň publika a momentální úspěch. Hudba tmelila nesourodé části rakouského mocnářství. Latina, umocněna hudbou, měla funkci výplně slavnostního obřadu, ve kterém hrál jazyk podružnou roli. Člověk sledoval barvy a zvuky, které tvořily pocit sounáležitosti. Stát byl mocným souborem všeho a hudba byla vírou ve vyšší smysl.

93 Poznámka k dopisu arcivévodovi Ferdinandovi z 12. prosince 1771.

3 Hudba a reprezentace moci

3.1 Definice střední Evropy

V následující části se zabývám především kulturněhistorickým kontextem hudby ve středoevropském prostoru. Tento prostor byl od středověku určován soustátím Svaté říše římské, jehož nejvyšší hlava, císař, sice reprezentoval celý útvar, ale nebyl v žádném případě jeho absolutním vládcem. Císařskou moc omezovala pravidelná volba říšskými kurfiřty, již svůj hlas přislíbili za záruku vlastních mocenských pozic. Římský císař byl vedle světských kurfiřtů volen i kurfiřty církevními, na jejichž rozhodnutí měl vliv papež. Císař měl vliv na obsazování uprázdněných říšských lén. Moc ostatních kurfiřtů ale nebyla v pravém slova smyslu podřízená, císař byl často označován latinským „*primus inter pares*“, tedy první mezi rovnými. Kurfiřti se mohli na rozhodování podílet prostřednictvím říšského sněmu. Moc kurfiřtů se snažil císař vyvažovat podporou říšských měst, která si zavazoval privilegii, zaručujícími jejich výsadní postavení. A nakonec zde byla papežská moc, se kterou císařové většinou spolupracovali, ale někdy se s ní i střetli buď ve sporech o investituru, či později přímo při dobytí Říma Karlem V. Z opačné strany působily ve středoevropském prostoru reformační proudy, které nahlodávaly posvátnou autoritu moci z teologických pozic.

S Lucemburky a Habsburky se centrum moci přesunulo dále od jádra říšských území do oblastí, které bývaly spíše kulturní periferií latinské Evropy. To obohatilo kulturu císařského dvora o kontakty s východním křesťanstvím i s mocí osmanské říše. Až do dvacátého století byl region střední Evropy mimořádně komplikovaný. Každý moudrý vladař kombinoval všechny možnosti, které zvyšovaly jeho prestiž. Vedle dynastických a vojenských zájmů hrály důležitou roli kulturní a náboženské vazby, určující složitý chod celého systému. Ve středověku se sakrální reprezentace panovníka realizovala pomocí náboženských fundací, sbíráním ostatků svatých. Podobnou roli v novověku stále více přebírala kulturní reprezentace vládnoucích dvorů. Dvorní malíři, hudebníci, umělecké sbírky i hudební události vytvářeli kulisy velkých dějin, protože skvělost a kulturní úroveň určovaly také politickou prestiž. Mocenská reprezentace samozřejmě není jediný aspekt uměleckého díla, vedle ní zůstává umělecké dílo individuálním plodem člověka, nelze jej popsat pouze v sociologickém rámci.

3.2 Předpoklady nástupu habsburské moci. Maxmilián I., Karel V. a Ferdinand I.

Habsburkové sehráli v kultuře důležitou roli z několika důvodů. Vedle peněz to byla jejich univerzalistická představa mocenských nároků, proto pro jeden společenský podnik využili třeba vlámské malíře, italské architekty i české hudebníky. Naproti tomu se například francouzský dvůr snažil vytvořit jednotný, francouzský styl, ač někteří umělci nepocházeli z Francie. Druhým důvodem byla společnost, která nebyla zcela svobodná a nebyla soustředěná na zisk.

Anglii či Holandsko sedmnáctého století již ovládal duch kapitalismu. Lidé se soustředili na vydělávání peněz buď výrobou, nebo obchodem, hudební umění hospodářsky nic pozitivního člověku nepřineslo. Ve střední Evropě však hudba přinesla přízeň mocnějších, a tím lepší životní perspektivu.

Habsburkové zaznamenali v šestnáctém století ohromující vzestup. Smlouvy uzavřené Maxmiliánem I. připravily vrchol habsburské moci během vlády Karla V., kdy se již jevilo takřka nezadržitelné ovládnutí celého kontinentu. V této době dvůr cestoval po Evropě z místa na místo. Kosmopolitně se vyvíjela i jejich kultura.

I v podpoře výtvarného umění je vidět celosvětová rozkročenost habsburského rodu. Karel V. byl císařem Svaté říše římské i španělským králem. Pod jeho korunu patřily zámořské kolonie i bohaté Nizozemí. Svůj slavný jezdecký portrét nechal vymalovat v Benátkách Tizianem. Mistr zde použil starověkou tradici císařských portrétů. Karel je usazen v purpurovém sedle, pozadí tvoří monumentální krajina s bouřkovým nebem, která symbolizuje vládu Jupitera nad celým světem. Samozřejmě byly v jeho sbírkách i obrazy z druhého kouta Evropy, například obrazy slavného Hieronyma Bosche. I Rudolf II. se snažil svou sbírkou umění vyjádřit světovládu. Arcimboldovy komponované hlavy soustředily ovoce, květy a zvířata všech moří a světadílů, jeho bratranec Filip II. mu ze Španěl zasílal díla Velázquezova. Jeho kabinety kuriozit předváděly samurajská brnění i aztécké rituální předměty. Tento veliký bleší trh císařských sbírek s mnoha ozdobami, symboly a s předměty plnými složitostí i záhadností byl součástí reprezentace.

3.2.1 Institut císařské dvorské kaple

Dvorská kaple (*capella*) byla nedílnou součástí všech evropských center moci.[94] Její kořeny lze hledat u papežského dvora. Již za papeže Silvestra (314–335) měl papežský dvůr vokální soubor. Název „*capella*“ vznikl za franských králů, kdy Chlodvík I. učinil z pláště svatého Martina (lat. *cappa*, dim. *capella*) říšskou relikvii. Prostor, kde byl uchováván, se pak také nazýval *capella*. Tento název potom zobecněl i na ostatní relikvie a liturgické předměty ve vlastnictví franských králů a na posvátné prostory dvora, které zůstaly v přímém majetku vládce. Později se tak nazýval typ chrámové stavby a přeneseně i sbor duchovních u dvorské kaple. Podle těchto vzorů vznikla dvorská kaple jako instituce i na dvoře Karla Velikého. Od karolínského dvora se také datuje výraz „*capellani*“, jejichž funkce byla v jejich pěveckém doprovodu obřadů.

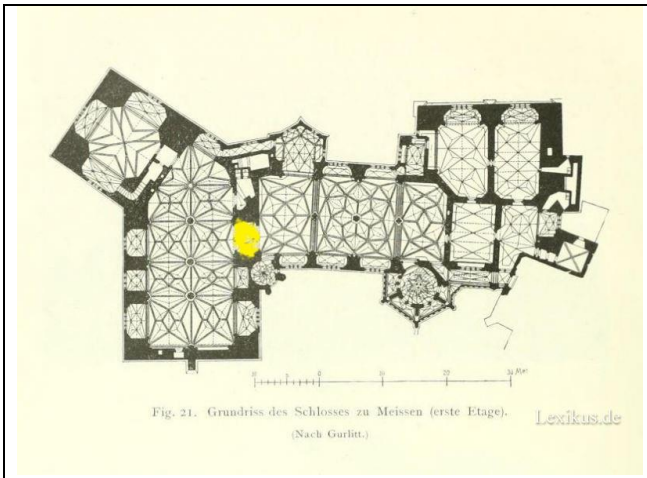
Jeho příklad následovali na královském dvoře v Anglii; brzy se přidala i všechna centra panovnické moci. Ke kaplím se záhy družily i pěvecké sbory. Ve Francii čtrnáctého století byl již termín kapela

---

94 Často se užívá označení kapela, které je matoucí a má řadu významů. U dvora byla kapelou označována hudba při dvorní kapli, vedená duchovními u dvora. Ta bývala vokální, u císařského dvora ve Vídni ale bylo u kapely i několik instrumentalistů. Instrumentalisté byli u velkých dvorů také, ale nebyli označováni za „kapelu“ a nemívali stálé postavení u dvora.

přenášen na soubor zpěváků sloužících při mši u dvora, jak je poprvé doloženo na papežském dvoře v Avignonu v roce 1335.

Nejdůležitější součástí středověké dvorské kaple byla samotná budova, která získávala podobu monumentálních pokladnic se státní sbírkou relikvií a množstvím cenností, včetně korunovačních klenotů. Z těchto mimořádných staveb lze připomenout například Sainte Chapelle v Paříži nebo kapli svatého Kříže na Karlštejně. Tyto kaple bývaly místem kontemplace panovníka, ve výjimečných případech byly státní relikvie ukazovány. Tato středověká duchovní náplň instituce přestala na konci středověku působit, víra v ostatky i jejich důležitá role ve veřejném prostoru se vytrácely. Dokonce i charakter kaple jako místa soukromé zbožnosti panovníka se vytrácel ve prospěch institucionálního chápání dvorské kaple. Bylo to na dvoře burgundských vévodů, kde byly dvorské kaple svědkem zrodu nového výtvarného projevu velkých nizozemských mistrů a také získávaly luxusnější, zcela nový typ hudebního doprovodu. Hlavní rezidence burgundských vévodů se bohužel nedochovala, ale usuzuje se, že již měla hudební empory podobně jako na pozdějších příkladech.[95]



Obr. 12 Půdorys kurfiřtského sídla Albrechtsburgu v Míšni (první patro, po roce 1470) se žlutě vyznačenou emporou pro hudebníky; hudba ozvučovala oba dva sály i prostor kaple[96]

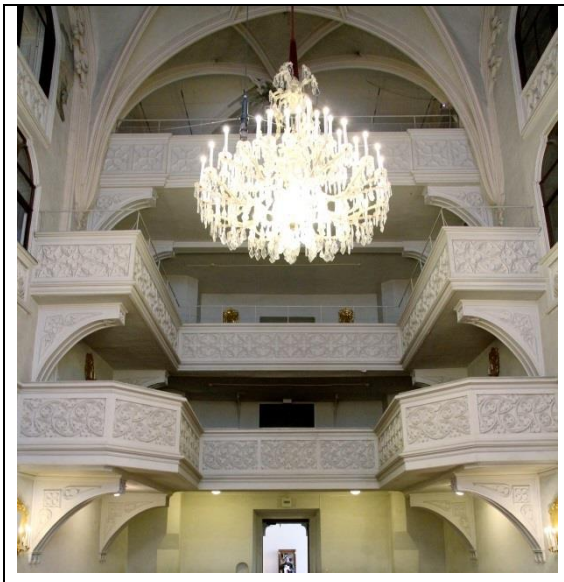
Po vzoru burgundských rezidencí byl vystavěn pozdně gotický Albrechtsburg v Míšni, kde již hudební empora zaujímá významné místo mezi sálem a přiléhající státní síni s kaplí, kde se celý dvůr kolem knížete dvakrát denně scházel (po roce 1470).[97] Hudba již zde neměla čistě duchovní ráz.

---

95 Krista De Jonge, Schloss Heverlee bei Löwen (Leuven) und die Residenzbildung in den südlichen Niederlanden um 1500, in: Georg Ulrich Grossmann – Guido von Büren (eds.), *Burgen und Schlösser in den Niederlanden und in Nordwestdeutschland*, Munich 2004, s. 69–80.

96 Převzato z: Alwin Schultz, *Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert 2*, Wien 1892; dostupné [on-line] na: http://www.lexikus.de/bibliothek/Deutsches-Leben-im-XIV-und-XV-Jahrhundert-Die-Burgen [cit. 5. 11. 2019].

Burgundským dědictvím se tato náročnější hudební kultura dostala také na císařský dvůr do Vídně a šířila se po ostatních centrech moci. Láska k hudbě Maxmiliána I. se umocnila jeho svatbou s Marií Burgundskou (1477), protože poté si po vzoru burgundských vévodů zřídil kapelu, hudbu dvorní kaple, obsazenou hudebníky z původní vlasti Marie Burgundské. Císařova choť také velmi ráda hrála na klavichord a dohlížela na hudební program. V této době znamenal termín „dvorní kapela“ církevní instituci, hudbu i budovu kaple. Nejprve byla nákladně přestavěna vídeňská dvorní kaple (*Hofburgkapelle*), jejíž hlavní části z patnáctého století se dosud zachovaly.[98] Kaple představovala srdce státu, kde začínal každý nový den. Již v této době byl interiér vybaven několikapatrovou emporou pro hudební produkci. Během státních obřadů prostor kaple ani nepostačoval pro množství význačných osob, které se na mši shromažďovaly podle přísného protokolu.



Obr. 13 Vídeňská dvorní kaple
– obsahuje několik hudebních empor nad sebou, původně určených především pro varhaníka a vokální soubor;[99] vpravo je rytina slavnostní mše *Te Deum* k poctě Marie Terezie (1740), vpředu stojí v pláštích hraběcí stav se zdviženými meči k obraně panovnice[100]

---

97 Stephan Hoppe, *Funktionalen und räumlichen Struktur des frühen Schloßbaus in Mitteldeutschland. Untersucht an Beispielen landesherrlicher Bauten der Zeit zwischen 1470 und 1570*, Köln 1996 [disertační práce; nepubl.].

98 Coelestin Wolfsgruber, *Die K. u. K. Hofburgkapelle und die K. K. Geistliche Hofkapelle*, Wien 1905.

99 Foto archiv autora.

100 Wilhelm Kisch, *Wien. Die alten Strassen und Plaetze Wien's und ihre historisch interessanten Haeuser: ein Beitrag zur Culturgeschichte Wiens mit Rücksicht auf die vaterländische Kunst, Architektur, Musik und Literatur*, Wien 1883, obr. č. 90.

Obr. 14 Císařské insignie Karla IV.
– Karel IV. již označuje císařské insignie ve Zlaté bule z roku 1356 jako *infulae imperiales*, od té doby se do císařské koruny vkládala biskupská infule jako důraz na dvojí moc císařskou, jak vidíme znázorněno na přiloženém obrázku; dělení na duchovní i světskou moc potom představovala i hudební složka dvora při mši – na vyobrazeních kapely Maxmiliána I. jsou již hudební nástroje

Obr. 15 Jan van Eyck, detaily křídel Gentského oltáře
– andělé bez křídel oděni do liturgických rouch mohou snad odrážet hru během mše v patnáctém století, jak se domnívají někteří badatelé, jiní považují tento výjev s nápisy za ilustraci žalmu *Laudate dominum*

Maxmilián velmi často cestoval a chtěl, aby s ním na cestách byli i jeho hudebníci. Termín dvorní kapela již tedy neznamenal pouze duchovní instituci, ale i skupinu hudebníků. Roku 1498 dokonce císař oddělil duchovní kapelu od instrumentálního hudebního ansámblu, vytvořil tedy něco jako stálý

instrumentální soubor, který měl společenský status u dvora. Kapela musela s císařem cestovat a podílet se na slavnostech v celé říši. Hudebníci byli placeni několikrát do roka, dostávali ošacení, hradilo se jim cestovné, i když platy se často pozdržely.

Kapely se provozovaly na královských, knížecích i biskupských dvorech. Z jejich vokálních, základních souborů byla vyčleněna instrumentální tělesa, která jsou předky velké části středoevropských státních orchestrů. V našem prostředí známe kapelu nejdříve jako sbor u kaple Všech svatých, založený Karlem IV., v renesanci například na dvorech Ferdinanda Tyrolského nebo Rudolfa II. Kapela byla útvarem, který nesouvisel s hudební strukturou, ale měl spojitost s pravidelnými ceremoniemi návštěv kaple, kde se v průvodech a obřadech utvrzovala společenská hierarchie. Stálí členové kapely měli status vyšší než hudebníci najímaní k různým příležitostem.

Obr. 16 Vyobrazení Maxmiliánova triumfálního vozu s dvorní kapelou, dřevořez, Hans Burgkmair, 1517 – v zadní části vozu trůní císař Maxmilián a vedle něj sedí flanderský dvorní skladatel Heinrich Isaac, ověnčený vavřínem, vlastní dvorní kapela se skládala především ze zpěváků stojících před císařem a několika dechových nástrojů; v dalším voze (mimo vyobrazený výsek) je varhaník s tahačem měchů, patrně vyobrazení dvorního varhaníka Paula Hofhaimera, pocta, které se dostalo dvornímu skladateli, nemá v dějinách obdoby – význam hudebních částí průvodu hovoří za vše, ještě nikdy v dějinách nebyli hudebníci tak ctěni, jako na Maxmiliánově dvoře[101]

[101] Marx Treitzsaurwein – Hans Burgkmair, *Kaiser Maximilians I. Triumph*, Wien – London 1796. Původní velikost listu 40,5×50,5 cm, list číslo 26; dostupné [on-line] na: https://www.europeana.eu/portal/cs/record/2048415/item_ZE4VUJ2BHLOTDRWABOSG3TIBLH2I7OAN.html [cit. 5. 11. 2019].

Jak je patrno z historických pramenů i z dobových vyobrazení, za Maxmiliána I. získala dvorní kapela trochu jiný status, než byl v renesanci běžný. Stala se součástí blízkého okruhu samotného panovníka. Růst duchovní i světské hudby a jejich spojení měly na habsburském dvoře důležitý historický význam.

Od sedmnáctého století byla již za kapely označována čistě instrumentální tělesa a od osmnáctého století termín kapela a kapelník již znamenal profesionální umělecký soubor, který nabízel umění profesionální kvality, ale nemuselo jít o orchestr pod patronací dvora.

3.2.2 Habsburkové a hudba

Guido Adler se ve dvou dílech své knižní řady *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* věnuje skladbám komponovaným přímo členy císařské dynastie.[102] V žádné jiné evropské dynastii nenajdeme tolik vladařů-hudebníků, jako tomu bylo mezi rakouskými Habsburky od Maxmiliána I. až po Marii Terezii a Josefa II.,[103] žádný jiný rod od konce patnáctého až do konce osmnáctého století se nevěnoval hudbě tak intenzívně. Je otázka, zda měli hudbu opravdu tak rádi nebo zda je zformovalo prostředí plné hudby. Adler se domníval, že existuje přímá souvislost mezi hudebností rodu a rozvojem Vídně jako hudebního města.[104]

Ferdinand I. zřídil kapelu až v roce 1527, ve které se stále udržel silný vliv Nizozemců, kteří také obsazovali post kapelníka. Když zemřel Ferdinand I., hudebníci byli rozděleni mezi jeho syny, kteří pobývali v nejrůznějších habsburských rezidencích. Během šestnáctého století se knížecí kapely v celé říši rozdělovaly na vokální a instrumentální část. Od té doby označení „*Hofkapelle*“ znamenalo jak sbor, tak předchůdce orchestru. Z doby Ferdinanda existují účty, víme proto, že dvorní kapela musela zajišťovat nejen církevní hudbu, ale hrála i u tabule a doprovázela panovníka na cestách. Mimořádný vliv si udrželi nizozemští hudebníci až do rudolfínské doby.

Za Maxmiliána II. počet instrumentalistů ještě narůstal, a dokonce byla zaměstnána jedna žena, což je vzhledem k původně církevnímu smyslu kapely zvlášť pozoruhodné. Za Ferdinanda I. stál v čele dvorní kapely dvorní kazatel a kaplani, poté nižší oltářníci. Teprve po nich následovali v hierarchii dvorní kapely hudebníci. Těmi byli kapelník, vicekapelník, v závěsu s basisty, tenoristy, altisty a diskantisty (zpěváci). Dále ke dvorní kapele patřili chlapecký sbor se sborovým preceptorem, varhaník, vicevarhaník, notista, varhanář a tahač měchů. Celkem měla císařská kapela asi padesát až

---

102 Guido Adler, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Kaiserwerke I*, Wien 1892; *Kaiserwerke II*, Wien 1893; dostupné [on-line] na: http://www.dtoe.at/Publikationen/Denkm.php [cit. 5. 11. 2019].

103 *Sacred Music in the Habsburg Empire 1619–1740 and Its Contexts*. Konference pořádaná Rooseveltovou akademií (Utrecht University) v nizozemském Middelburgu, 2009. – H. V. F. Somerset, The Habsburg Emperors as Musicians, *Music & Letters* 30, 1949, č. 3, s. 204–215.

104 G. Adler, *Der Stil…*, *op. cit.*

osmdesát členů, což představuje zcela jiný zvukový ideál, než máme v dnešní, velmi zintimnělé představě renesančního vokálního útvaru.[105] Koho lze a nelze označovat kapelou v renesanci, o tom nepanuje shoda, někteří nazývají kapelou jen ty, kteří jsou členy dvora, a odlišují se tak od příležitostně najímaných, jiní vztahují označení kapela i na další hudebníky.

Podobně narostly u hudebního dvorského tělesa i žestě, které přímo reprezentovaly nově nabyté dvory. Ke každému vojenskému útvaru totiž náležel určitý počet hudebníků, jejich počet tedy symbolicky vyjadřoval všechna území, která příslušný feudál ovládal. Po korunovaci českým králem jel císař Maxmilián II. na svatbu s Annou se sedmi trubkami. Trumpetisté jej doprovázeli i ve šmalkaldských válkách (1547) a víme, že roku 1560 měl již šestnáct trubek. Trumpetisté měli pozici důstojníků a jejich plat byl vyšší než jiných hudebníků (sboristů) ve dvorní kapele. Vedle těchto dvou částí, sboru a žesťů, reprezentujících světskou a duchovní moc císaře, byli na dvoře ještě pištci, bubeníci z císařské gardy, hudebníci z císařských lučištníků, panoši, šermíři či taneční mistr.

Z těchto kapel se potom vyvinula většina hlavních středoevropských orchestrů a sborových těles, po roce 1918 se často pouze přešlo z pojmenování „*Hofkapelle*“ na „*Staatskapelle*“. Takovouto historii má například Staatskapelle Berlin, Dresden, Bavorský státní orchestr, Vídeňská filharmonie a takřka všechny zemské orchestry v Německu. Totéž můžeme říci o státních chlapeckých a smíšených sborech. Tyto početné instituce potom umožňovaly po několik staletí mohutný vývoj instrumentální hudby ve střední Evropě.

Ferdinand III., Leopold a Josef I., tedy panovníci sedmnáctého století, byli dokonce obstojnými skladateli. Měli jistý příklad již v Karlu V. a Maxmiliánu I., kteří rozvíjeli dvorské kaple ve Vídni i v dalších centrech moci. Rudolf II. sice měl dobré hudebníky, ovšem jeho hudební talent patrně velký nebyl. Skladatelská linie začíná až s Ferdinandem III. Poslední, kdo skládal hudbu, byl Karel VI., ač se nic z jeho skladeb nedochovalo. Leopold I. byl důležitý pro rozvoj opery, ve které někdy sám vystupoval. Marie Terezie sama zpívala a tančila ve vystoupeních u dvora. Císařové zpívali na jevišti i v kapelním sboru, hráli na hudební nástroje v ansámblu.

Marie Terezie se podílela na ztvárnění díla Johanna Adolfa Hasseho, Josef II. seděl u varhan, arcibiskup zpíval od oltáře a celá rodina zpívala responsoria také od oltáře.

V této divadelní realitě se svět bohů, hérů a žijících osobností prolínal navíc tím, že na sebe žijící osoby braly atributy někoho jiného. Psaní hudby bylo tradicí přisuzováno Davidovi i Šalamounovi,

---

105 Rudolf Flotzinger – Gernot Gruber, *Musikgeschichte Österreichs*, Graz 1995.

Habsburkové se drželi této tradice moudrých a zbožných panovníků. Adler tvrdí, že hudební aktivita Habsburků není srovnatelná s péčí o ostatní kulturní odvětví.[106]

Maxmilián I. poměrně často cestoval a miloval slavnosti. Od roku 1512 začal vydávat tisky, *Maxmiliánovy triumfy*,[107] které jsou ideální podobou císařských slavností. Vydal postupně 139 tisků vytvořených různými grafiky (např. Hansem Burgkmairem, Albrechtem Dürerem a dalšími předními rytci té doby), které se měly za sebe nalepit do pásu dlouhého 54 metrů. Tisky se měly vylepovat na zdi velkých sálů a utvořit dlouhý vlys slavnostního průvodu, aby byla císařská skvělost viditelná na co nejvíce místech. Vedle toho vydal další monumentální soubory tisků.[108] Císařský dvůr na těchto vyobrazeních obsahoval nejrůznější stavy, exotické národy i zvířata, vozy s výbavou kuchyně a samozřejmě i dvorskou hudbu.

Obr. 17 Hudebníci z triumfálního průvodu Maxmiliána I. od Hanse Burgkmaira staršího z roku 1517 – první „vůz sladké melodie“ obsahuje bubínek, loutny, harfu, flétny a smyčcové nástroje,[109] druhý vůz představuje pozouny, šalmaje a krumhorny; oba vozy patří do souboru oslavných rytin vydaných na popud císaře[110]

106 H. V. F. Somerset, The Habsburg…, *op. cit.*

107 Albrecht Altdorfer (ed.), *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I. 1516–1518*, Dortmund 1979; dostupné [on-line] na: http://collections.vam.ac.uk/item/O972804/triumph-of-the-emperor-maximilian-woodcut-maximilian-i-holy/, https://de.wikipedia.org/wiki/Triumphzug_Kaiser_Maximilians [cit. 5. 11. 2019].

108 Linda S. Stiber – Elmer Eusman – Sylvia Albro, The Triumphal Arch and the Large Triumphal Carriage of Maximilian I.: Two oversized, multi-block, 16th-century Woodcuts from the Studio of Albrecht Dürer, *Book and Paper Group annual* 14, 1995, s. 63–85.

109 Hans Burgkmair the Elder, *Musikantendarstellungen*; dostupné [on-line] na: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_burgkmair_musikantenda.jpg [cit. 5. 11. 2019].

110 Hans Burgkmair, *Triumph Kaiser Maximilians I*, in: idem, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Beilage, Wien 1880, list 11.

Nepředpokládáme, že hudebníci vyobrazení na jednotlivých vozech tvořili celek, v němž hráli v jednom okamžiku všichni dohromady. Můžeme samozřejmě rozlišovat skupiny jízd s trubkami, bombardony, fagoty, pozouny, flétnami či bubny, které jsou zjevně vojenského rázu, naproti tomu jsou vozy s různými komorními ansámbly dobře oděných osob s ryze dvorským charakterem. Vyobrazení jsou výčtem různých typů hudby, se kterými bychom se mohli u dvora setkat.

Vedle tisků zobrazujících skvělost dvora včetně hudebníků začal Maxmilián vydávat i první noty a literaturu o hudbě, jako je například *Missa de Requiem* z roku 1499 od Johannese Winterburgera či učebnice hudby Simona de Quercu *Opusculum musices* (1509). Při veřejných slavnostech byla provozována dramata doprovázená hudbou, která si Maxmilián velmi oblíbil.

Ve střední Evropě docházelo k neustálému propojování císařské moci a katolické víry, takže se běžně v katolických chrámech objevila výzdoba císařskými symboly, a přestože to bylo církví zakázáno, často se zde objevoval i portrét světského panovníka. Tak se to mělo i s instrumentální složkou velké mše, například korunovační slavnosti, kdy zazněly trubky, které původně značily jen vojenskou moc.

Obr. 18 Felix Ivo Leicher (připsáno), *Leopold I. daruje své dědičné země svatému Josefovi*, kolem 1690, Vídeň Uměleckohistorické muzeum – deklarovaná zbožnost, která se v habsburské ikonografii projevovala často, se na francouzském dvoře nevyskytovala[111]	Obr. 19 *Triumf Krále Ludvíka XIV*. – namalovaný kolem roku 1660 na zámku Versailles představuje vladaře jako Apolla, boha slunce, který je doprovázen Aurorou (úsvitem) a alegorií dne;[112] vladař býval představen takřka výhradně v triumfu a uprostřed, často jako alegorie boha či antického hrdiny

111 Vídeň, Uměleckohistorické muzeum, 137,5×93,5 cm, inv. č. 1060, foto archiv autora.

112 Versailles, státní sbírky, foto archiv autora.

Tyto oslavné monumentální projekty měly ve střední Evropě velký politický význam a snažily se vyjádřit univerzalistickou moc císaře a církve. Paralelou církevního obřadu byly okázalé holdy, které také spojovaly světskou a církevní moc. Vedle toho byla u dvora i komorní hudba, zčásti velmi dobře placená, ale těmto hudebníkům ještě nenáležel v dvorské hierarchii žádný oficiální status, byli pouze vydržované služebnictvo. Tyto tři složky – žestě reprezentující světskou moc, sbor jako duchovní složka a komorní hudba k běžným příležitostem – ovšem znamenaly v evropské hudbě významné části velkých hudebních celků.

Habsburkové se v panovnické reprezentaci odlišovali od Francie či Anglie tím, že kladli důraz na svou vlastní, až strojenou pokoru a zbožnost. Zatímco francouzští panovníci se snažili představit jako nejmocnější a nejbohatší, Habsburkové také jako nejzbožnější a nejpokornější. K tomu patřilo i komponování duchovních skladeb, kde převažovaly litanie a díla, která stavěla panovníka právě do zbožného světla. Tento celý systém založil budoucí slávu středoevropské hudby. Můžeme ho dohledat právě v osobnosti Ferdinanda I. a v jeho organizaci státu jdoucí až do roku 1527.[113]

Vliv dvorského hudebního života na korunní habsburské země, respektive na celou střední Evropu, byl značný. Zvuk habsburské moci – zvuk císařů Svaté říše římské – se jakoby rozléhal střední Evropou a všechny významné dvory se snažily vyjádřit svou moc hudebním tělesem o dostatečném počtu hudebníků, vyjadřujícím jejich mocenské aspirace. Soubor žesťů navíc odrážel velikost vojska. Ostatní říšská knížata se považovala za rovnorodá císaři, jejich prezentace tedy nesměla za Habsburky příliš zaostávat. Tento obrovský význam zvukové reprezentace moci, ať již duchovní, či světské, se promítal i do dvorů méně významné šlechty, do reprezentace měst, která, podobně jako císař, nechávala vyznít svoji duchovní a světskou moc v podobě vokálního a instrumentálního tělesa.

Pro dějiny hudby byl důležitým vladařem syn Ferdinanda II., Ferdinand III.,[114] který znal mnoho jazyků, mimo jiné i česky a maďarsky. V katedrále s oblibou zpíval velmi nahlas česky *Svatý Václave.* Po jeho příkladu se začali habsburští panovníci věnovat také komponování hudby. Ferdinand III. byl prvním panovníkem v řadě, který aktivně skládal a přinášel různé hudební kreace. Byla to především oratoria, ale ne všechna se zachovala. Když Ferdinand III. vydal v Praze svoji vlastní skladbu *Air*, na kterou složil jeho dvorní varhaník Wolfgang Ebner třicet šest variací, vyjádřil tím své hudební, ale i politické stanovisko.

Ferdinand III. byl prvním Habsburkem, jehož hudební patronát můžeme nazvat jako mimořádný. Odjížděl na sněm do Řezna s šedesáti hudebníky. Bylo zde pět varhaníků, kapelník, podkapelník, osm pozounů, pět trubek, čtyři hoboje, tři violoncella, violy da gamba a zpěváci. Mezi hudebníky byl také

---

113 Othmar Wessely, *Arnold von Bruck: Leben und Umwelt. Mit Beiträgen zur Musikgeschichte des Hofes Ferdinads I. von 1527 bis 1545*, Wien 1958 [habilitační práce; nepubl.].

114 Guido Adler, *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.*, Wien 1892.

loutnář a dvě osoby odpovědné za údržbu nástrojů. Ferdinand III. založil soukromé divadlo s italskými hudebníky a skladatele Johanna Jacoba Frobergera poslal studovat do Itálie. Ferdinand III. také spojil Klementinum s univerzitou, ale vyňal[115] ji z jezuitské pravomoci.[116]

Jeho syn císař Leopold I. byl stejně jako otec a děd zaměřen na italskou hudbu. *Collezione Leopoldina* byla antologií nejrůznějších skladeb, kterou sestavil sám císař. V hudbě tak podle Adlera přispěl k prostředí, ze kterého pak vyrostl Johann Joseph Fux. Ve Vídni docházelo k smíšení jihoněmeckých, benátských i španělských vlivů (roku 1667 si nechal od vyslance v Madridu poslat hudebniny z akademie ve Valencii). To pomohlo vytvořit hudebníkům velkou škálu barevných efektů. Leopold I. měl již kapelu čítající kolem stovky hudebníků.

Obr. 20 Henri Gissey, *Francouzský král Ludvík jako Slunce* – kostýmní návrh pro Ballet de la Nuit, 1653[117]	Obr. 21 Jan Thomas van Yperen, *Leopold I. jako Acis* – ve hře *Galatea* z roku 1667[118]

Za jeho vlády se rozvíjely oratoria a opery. Především slavná byla Cestiho *Il pomo d'oro*, za kterou Leopold vydal sto tisíc tolarů, což byla již cena celého panství. Za jeho vlády se konalo několik set různých představení. Hudebníci byli plně využíváni, ale zároveň měli výsadní postavení. Některým

115 Ivana Čornejová – Jiří Mikulec – Vít Vlnas – a kol., *Velké dějiny zemí Koruny české VIII. 1618–1683*, Praha – Litomyšl 2008.

116 Ivana Čornejová – Jiří Rak – Vít Vlnas, *Ve stínu tvých křídel. Habsburkové v českých dějinách*, Praha 1995.

117 Dostupné [on-line] na: https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Ballet_de_la_nuit_1653.jpg [cit. 12. 10. 2019].

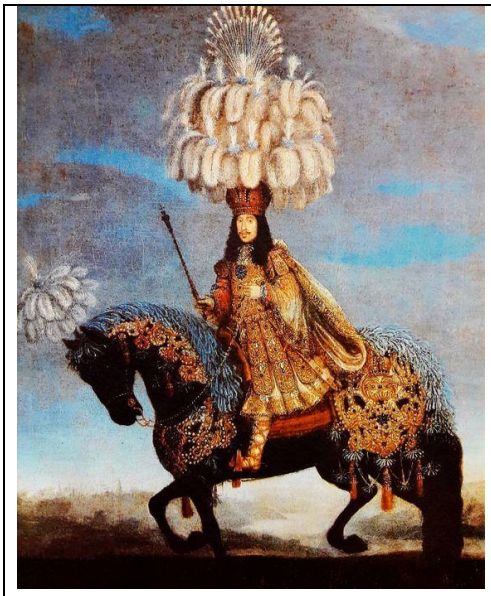
118 Dostupné [on-line] na: https://silezukuk.tumblr.com/post/127246441638 [cit. 12. 10. 2019].

byla prominuta daňová zátěž, někteří byli povýšeni do baronského stavu. Leopold také zřídil pozici dvorního skladatele.

Oslavná divadla, ve kterých hrál úlohu samotný vladař, byla rozšířena i v Čechách. Typickým znakem baroka byla teatrálnost, která ale měla i reálný význam politický. V pravém slova smyslu tedy nešlo jen o divadlo, ale i o ilustraci skutečnosti.

Operní zvyky vídeňského dvora byly neobvyklé, například se dozvídáme, že roku 1695 měl císařský pár trůny přímo na jevišti, kde je ovívala dvě pážata.

Leopoldových duchovních skladeb dnes známe nejméně 79, jsou plně prokomponované, s mezihrami typickými pro vídeňský styl chrámové hudby. Adler dokumentuje osmdesát šest hudebních kusů včetně árií.



Obr. 22 Koňský balet na dvoře v Hofburgu (1667)
– v pozadí jsou příležitostné kulisy chrámu věčnosti, po stranách tribuny, vpravo vidíme skupinu jezdců s chocholy, dole uprostřed jede na koni císař Leopold (detail císaře na olejomalbě vlevo); koňský balet se jmenoval *La Contesa dell'aria e dell'acqua* (Spor vzduchu a vody) – Leopold a jeho klisna Speranza se ujali role vzduchu, zvláštní zdvihací zařízení jim umožnilo vzlétnout, po stranách vidíme řady trubačů, hudba byla asi omezena na nějaké vojenské fanfáry; oslavy na Leopoldově dvoře se snažily překonat velikostí oslavy Ludvíka XIV., rytina z druhé poloviny sedmnáctého století[119]

Za Leopolda I. vzniklo uvnitř dvorní kapely velké instrumentální těleso. Byl to první císařský orchestr. Skládal se asi z deseti houslistů, čtyř cellistů, dvou basistů, dvou theorbistů, dvou až tří fagotistů, pěti

119 Rytina uložena v Rakouské národní knihovně (Österreichische Nationalbibliothek).

až šesti pozounistů, šesti hobojistů, jednoho loutnisty a čtyř, později sedmi trubačů. Celkově měla dvorní kapela 41–45 zaměstnaných hudebníků a více než sto pěvců.

Roku 1699 postavil dvorní divadlo, kde jen za malby vydal padesát tisíc florinů. Ročně uváděl dvanáct až čtrnáct nových oper od Alessandra Scarlattiho, Caldary a dalších italských autorů.

Ke skladbě se pojilo psaní veršů a libret. Většinou italsky, neboť italština byla jazykem dvora, někdy i španělsky, a dokonce složil dvě komedie v němčině.[120] Leopold skládal také opery nebo jednotlivá čísla, která poroučel vkládat do jiných kusů. Benátský ambasador dokladuje, že ho těšily dvě záliby, hudba a lov, nevinné záliby čisté přírody. Leopold měl klavír v každé rezidenci, hrál také na flétnu, zejména při mši. Když nehrál, klepal si rytmus v lavici. Při opeře sledoval text. Dokonce navštěvoval zkoušky univerzitního divadla. Leopold se snažil zavést co nejvíce hudby ke každé příležitosti. Koňské balety se těšily velké oblibě u italských dvorů, ale ve Vídni dosud probíhala koňská drezura bez hudby. Leopold si oblíbil „koňský balet" (*Roßballett*) nejpozději od roku 1667, kdy během svatby, společně s manželkou, infantkou Marií Terezií, vystoupil v takovéto hudební drezuře. Choreografie lipicánů s figurami španělské školy se stala součástí vídeňské kultury také proto, že Leopold vybudoval za účelem koňských představení novou jezdeckou školu na vídeňském Tumelplatzu v roce 1681.

Leopoldův syn Josef také skládal, ale hůře a méně než jeho otec. Hrál na cembalo, flétnu a několik dalších nástrojů. Za Josefa I. se počet stálých hudebníků zvedl na 107 a nakonec za Karla VI. měla kapela 140 členů. Karel VI. ještě založil při kapele dvorní školu, kde se vychovávali mladí muzikanti. Josef I. přidal další hudební post – místo vrchního ředitele hudby, obsazované od roku 1709.

3.3 Nástup Habsburků na český trůn. Ferdinand I.

Nástup habsburské moci v Čechách nebyl vůbec jednoduchý. Když se stárnoucímu Vladislavu Jagellonskému narodili dcera Anna a poté syn Ludvík, začalo to na vídeňském dvoře bzučet jako ve včelím úle. Maxmilián I. totiž počítal s tím, že Čechy mu připadnou jako odúmrť, a najednou měl plné ruce práce se zařizováním sňatků mezi svými vnuky a dětmi Vladislava Jagellonského. V roce 1515 se konal „první vídeňský kongres", jehož vyvrcholením byla dvojitá svatba Vladislavových dětí s Habsburky. Dědic jagellonských trůnů Ludvík (1506–1526) si vzal Marii Habsburskou, vnučku císaře Maxmiliána, a císař Maxmilián (1459–1519) zastupoval svého dosud neurčeného vnuka ve svatbě s Annou Jagellonskou (1503–1547). Dvojitá svatba byla všemi vnímána jako nutnost kvůli hrozícímu osmanskému nebezpečí. Vlastní obřad dvanáctileté princezničky Anny měl k romantice daleko. Slibovala totiž před oltářem dědečkovi svého budoucího chotě, samotnému císaři Maxmiliánovi. Ten jí v kostele přislíbil jednoho habsburského ženicha, a kdyby se tak do roka nestalo,

---

120 *Die vermeinte Bruder- und Schwester-Liebe* (1680), *Der thrichte Schaffer* (1683).

pojal by ji za ženu on sám. Anna tedy byla provdána, ale zatím nevěděla za koho. Šestapadesátiletý císař uspořádal nádhernou oslavu, po které následovala svatba devítiletých Ludvíka Jagellonského a Marie Habsburské. Benedictus Chelidonius, opat skotského kláštera ve Vídni, napsal k příležitosti dvojího sňatku latinskou hru s hudebním doprovodem. Další hudebník, „nejvyšší varhaník" skladatel a člen kapely Paul Hofhaimer, byl císařem před všemi pasován na rytíře a byl mu udělen erb. Řada dalších hudebníků se mohla během oslav předvést ať již při tancích, či v chrámové hudbě.[121] Tyto velkolepé oslavy organizované humanistickým císařem milujícím hudbu, umění i literaturu, byly momentem vzklíčení velkého středoevropského zázraku. Tento moment byl později opakovaně připomínán jako základ mírového sepětí národů díky královským sňatkům. O několik set let později, na konci habsburské éry, si tento moment nechal vymalovat císař František Josef I. u Václava Brožíka s názvem *Bella gerant alii, tu, felix Austria, nube!* (Války ať vedou jiní, ty, šťastné Rakousko, se žeň!).

Princezna Anna podle smlouvy skutečně manžela dostala. Manželstvím Ferdinanda I. a královny Anny Jagellonské se vytvořil svazek středoevropských zemí na téměř čtyři sta let a toto území mimo jiné také vydalo nejkrásnější plody hudební kultury vůbec.[122] Celý velkolepý průběh vídeňských smluv se ukázal jako dobrý strategický tah, protože o dvacet let později již byli Habsburkové pevně usazeni na českém trůně. Habsburský dům založil jagellonským dědictvím stát, kde německý element ani zdaleka nepřevažoval. Většinu soustátí tvořily ostatní národy a důležitou roli začaly hrát národnostní otázky. Hudba sehrála podstatnou roli jako nástroj kulturní a náboženské konverze habsburských držav. Nakonec se ovšem ukázalo, že v prvních staletích podunajské monarchie se jablkem sváru stanou náboženské rozdíly. Habsburkové byli v takto komplikovaném prostředí neustále konfrontováni s rozmělňováním vlastní moci. Snažili se proto podepřít svou vládu intelektuální a mocenskou konsolidací katolicismu a v tomto katolickém rámci se představit jako nejvyšší světská hlava křesťanstva.[123] K tomu se vázalo užití nejskvělejšího slohu v případě architektury a umění i v případě „znějících symbolů" císařské moci.[124] Tyto znějící symboly se dělily na vokální dvorní kapelu představující duchovní moc císaře a na soubor žesťů, který reprezentoval vojenskou moc panovníka. Oba soubory hudebníků jej doprovázely na říšské sněmy, korunovace, do války i na pohřeb. Tyto obě části, tedy duchovní i světská moc císaře, musely být v hudbě efektivně představeny vně i uvnitř císařského dvora.

---

121 Theophil Antonicek – Elisabeth Theresia Fritz – Elisabeth Theresia Hilscher – Hartmut Krones (eds.), *Die Wiener Hofmusikkapelle: Georg von Slatkonia und die Wiener Hofmusikkapelle 1*, Wien 1999.

122 R. Flotzinger – G. Gruber, *Musikgeschichte…*, *op. cit.*, díl 1.

123 Ibidem, kap. Maxmilian I.

124 Otto Brunner, *Adeliges Landleben und europäischer Geist*, Salzburg 1949, s. 227.

Nástup Habsburků na český trůn v první polovině šestnáctého století může hodnotit historie kriticky. Pokud ale jde o hudební kulturu, je to velmi důležité datum. Od této doby v českých zemích vzniká hudba, která získává mezinárodní význam. Ferdinand I. byl zvolen českým králem v roce 1526 a z Prahy učinil důležité hudební centrum.

Perspektiva národních škol, kterou zavedla německá hudební věda devatenáctého století, ovlivnila do jisté míry i českou hudební historiografii, a tím se umenšoval význam podunajské monarchie na vývoj hudby ve své celistvosti. Kdybychom vymazali Vídeň a habsburský dvůr, nebylo by ani české, ani německé hudby, ani takové stylové pestrosti.

V době předbělohorské byl status hudebníků poměrně nízký. Hudebníci byli na českých zámcích oddělováni od ostatní, vznešené společnosti. Známe například krásný rondel v Jindřichově Hradci, kam vcházela hudba otvorem v podlaze, pod níž byli umístěni hudebníci. Hudební kruchta na zámku v Telči,[125] hudební výklenek s uzamykatelnou mříží na hradě Rožmberku,[126] to jsou některé dochované ukázky architektonického řešení umístění hudebníků v oddělených prostorách, kde fungovali jako služebnictvo, které se nemohlo s dvorem vůbec stýkat.

Po smrti panovníka čekal kapelu většinou těžký osud, neboť zatímco za panovníkova života se platy zdržovaly, po slavnostním pohřbu jistota stálého příjmu rázem ustala a dvorská kapela se často rozpadla. Nový vladař musel nejprve uchopit pevně otěže vlády, teprve později se mohl rozmýšlet, jak si finančně zajistit hudbu.

3.3.1 Výtvarná kultura střední Evropy

Změny, které pronikaly z Itálie na jednotlivé dvory střední Evropy, se setkávaly s nedůvěrou i s nadšením. Nástup renesance byl nerovnoměrný, podle zájmu jednotlivých panovníků. Habsburkové se velmi záhy navázali na kulturu severní Itálie. Těsné vazby souvisely s jejich územními zisky i s navázáním finančních vztahů. Bohaté bankovní rody vsadily kartu na Habsburky, ze kterých skutečně postupně rostl hegemon celé oblasti. Dříve souvisela panovnická reprezentace především se zakládáním kostelů, klášterů a církevních institucí. S nástupem renesance panovník musel stále více dbát na vlastní prezentaci jako vzdělance s vybraným vkusem. Stejně tak jako hudební těleso dvorské kaple začalo sloužit světským účelům, tak i umění té doby – zvláště ve střední Evropě – se soustředilo na tvorbu nádherných oltářů, ale tato tvorba postupně ztrácela výhradně devoční charakter. Díla byla více a více obdivována jako krásná umělecká díla. Například slavná Dürerova *Růžencová slavnost* sloužila do jisté míry jako devoční obraz, již ale nebyla jen dílem určeným k modlitbě, byla výtvarným

---

125 Petr Koukal, Dvě poznámky k hudebnímu dění na zámku v Telči, *Studie muzea Kroměřížska* 91, 1991 [vyd. 1992], s. 46–47.

126 Ibidem.

kusem, kterým chtěla komunita německých obchodníků v Benátkách ukázat svoji vyspělost. Nedůvěřiví Italové se dívali na mladého Němce Dürera svrchu. Věřili, že je schopen řemeslné práce při kvalitním dřevorytu, ale mysleli si, že není schopen práce s barvami. Po skvělém výsledku se postupně předsudky vůči zaalpským zemím obrušovaly. Obraz znázorňující elity té doby se stal demonstrativním přijetím nového slohu Záalpím.

Obr. 23 Dřevořez Albrechta Dürera z roku 1515
– představuje císaře Maxmiliána s vnučkou Marií, Ludvíka Jagellonského, jeho otce Vladislava s dcerkou Annou a bratrem Vladislava, Zikmundem I., králem Polska – dvojitou svatbou vzniklo spojení střední Evropy; obraz je malým výsekem triumfálního Maxmiliánova oblouku – složeného tisku, slepeného z několika listů až do velikosti 4×3 metry[127]

[127] *Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians I.*, Historiendarstellungen, C' 2.11, Albertina, Vienna; dostupné [on-line] na: https://www.europeana.eu/portal/cs/record/15508/DG1935_978_29.html [cit. 5. 11. 2019].

Humanismus jako intelektuální hnutí vznikalo v Itálii. Zde byly dosud k vidění zříceniny antického světa, které svou velkolepostí v divákovi budily představu, že starý svět byl lepší než ten současný. Problémem bylo ovšem, že tento obdivovaný svět antiky byl pohanský. Intelektuál musel hledat způsoby, jak tyto světy sloučit, a nalézal je zpravidla v obecně platném, vyšším ponaučení. Tak vznikaly již ve čtrnáctém století spisy jako *Ovid Moralisée*, kde antické legendy doprovázel komentář vysvětlující dílo jako morální exemplum. Takto zaobalený v křesťanském hávu se přenášel antický námět za Alpy.

Po nástupu Ferdinanda I. se také vzmáhala renesance v Praze. Nádherný letohrádek v pražských zahradách, jakoby přesazený z Itálie, se nesetkal s příznivou reakcí. Pražanům tehdy tento architektonický skvost nepřipadal ani zdaleka křesťanský. V metopách nad arkádami vidíme Lédu kopulující s Labutí, Danaé oplodňovanou zlatým deštěm, únos Evropy, tančící satyry oddávající se hříšným hrátkám. Mnoho sympatií Ferdinand I. se stavbou nevzbudil, Až po potrestání stavů roku 1547 se i protestanti přestali obracet zády k renesanci. S nadsázkou by bylo možné říci, že jak vítězný nástup renesance, tak baroka byl doprovázen popravou na Staroměstském náměstí, po němž se teprve příslušný sloh rozšiřoval s přispěním mocenského centra.

3.3.2 Pražský dvůr za Ferdinanda Tyrolského

Pro Prahu a její hudební život byl důležitý rok 1564, kdy přijel jako místodržící Ferdinand Tyrolský, všestranně zajímavá osobnost s velkým rozhledem. Byl prvním Habsburkem, který z Prahy vytvořil rezidenční město. Pro hudbu byly významné dvě věci: vznik dvorské kapely roku 1564, kterou Ferdinand složil z italských hudebníků, a založení jezuitské koleje, Klementina, jejíž součástí byla také hudební akademie, dále provozování jezuitských náboženských dramat a s tím spojené hudební vzdělávání. Klementinum znamenalo pro starší českou hudbu hlavní vzdělávací instituci. Jejími branami prošel Johann Stamic, Jan Dismas Zelenka, František Benda či Josef Mysliveček.

3.3.3 Rudolf II.

S Rudolfem II. (1576–1612) přišla do Prahy i císařská kapela. V jejím čele působili mistři vrcholné renesance Philippe de Monte, vicekapelník Jacob Regnart, dvorní varhaník Charles Luython či slovinský skladatel Jacobus Handl Gallus, který u pražského tiskaře Jiřího Nigrina vydal celé své dílo. V tomto mezinárodním prostředí se hrály a zpívaly celoevropsky populární kusy, jako byly italské madrigaly, canzonetty či španělské ensaladas, „saláty“. Smrt Rudolfa II. ovšem tuto slavnou epochu hudební Prahy ukončila a císařská kapela se roku 1612 vrátila do Vídně. Hudbu českých zemí ovlivňovala rudolfínská kultura velmi nerovnoměrně, v závislosti na vztahu k císařskému dvoru i na konfesi jednotlivých rodů.

Přesto není jisté, zda se Rudolf nějakým významnějším způsobem v hudbě vůbec angažoval, zdá se, že jeho vášeň byla nasměrována jinam než k hudbě. Sběratelská posedlost, která jej nutila k neustálému shromažďování věcí, a přitom náboženská vlažnost jej od hudby odvracely. Neustálé bankroty státní kasy zdržovaly všechny stálé platy u dvora. Toto zadržované financování škodí samozřejmě víc hudebnímu souboru než budování uměleckých sbírek.

Zatímco Rudolfův dvůr oproti ostatním habsburským dvorům v hudebním umění spíše zaostával, nepřestává nás fascinovat vůle k syntéze různých oborů. V syntéze výtvarného umění a hudby se nám zachovala pozoruhodná památka v podobě teoretických úvah nejslavnějšího malíře jeho dvora, Giuseppe Arcimbolda. Spočívala v dělení barevného spektra podle půltónů, a to nejen na barevné škále ale i podle stupňů světlosti od bílé do černé. Arcimboldo byl dokonce předchůdcem slavného Castellova „barevného klavíru“. Snažil se na nějakém klávesovém nástroji různé druhy barevných odstínů vztáhnout ke konkrétním tónům a takto se snažil spojit principy hudby k výtvarným uměním. Tento pokus o syntézu na základě barevné a zvukové chromatiky se potom v dějinách objevoval mnohokrát až k hudebním avantgardám.[128]

K hudbě se vztahoval i druhý významný fenomén a tím byl rozvoj astronomie. Na Rudolfově dvoře také stále přežívala myšlenka vesmírné harmonie. Johanes Kepler věřil, že planety produkují vzájemný harmonický souzvuk, (i když abstraktní povahy).[129] Tyto komplikované, často ve spekulativní magii končící úvahy měly bezpochyby svoje místo v kultuře té doby, ale nezdá se, že by měly přímý vliv na praktickou hudbu. Obecně ale tyto představy ale měly své místo v myšlence spojování řádu světa a umění v propojeném souboru, které se pak naplno rozvinuly v syntézách barokní kultury.

---

[128] Austin B. Caswell, *The Pythagoreanism of Arcimboldo*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism 39, no. 2 (1980), 155-161.

[129] Johannes Kepler, The harmony of the world. Vol. 209. American Philosophical Society, 1997.

Obr. 24 Zlatá loď Rudolfa II.
– vojenskou habsburskou moc symbolizovanou hudebníky krásně ilustrují složité hudební automaty ve formě lodí, které si patrně objednal Rudolf II. – jeden stroj je v současnosti v kunstkomoře Uměleckohistorického muzea ve Vídni, podobný koráb s postavou Rudolfa II., říšskými kurfiřty a hudbou je uložen v Britském muzeu: zlatá loď byla slavnostním doplňkem císařské tabule – během pomalé jízdy doprostřed tabule zněla hudba z několika různých přístrojů uvnitř lodi, která představovala císařské vojsko, a nakonec střílely drobné kanony po stranách; plachty představují obrazy vítězných bitev a na palubě se pohybují trumpetisté, bubeník a poté se představí pištec, nakonec se z boku lodi vysunou drobná stříbrná děla a začnou pálit slavnostní salvy

3.3.4 Rožmberská kapela

V šestnáctém století se kapely jako vokální soubory ani u vyšší šlechty příliš nevyskytovaly. Trvale vydržovaný sbor u dvorní kaple vyžadoval bohatou církevní instituci a církev po husitských bouřích v Čechách rozhodně bohatá nebyla. Navíc systém šlechtické titulatury způsobil, že ani nejbohatší rody

nepatřily do knížecího stavu. Potřeby vokálního doprovodu na mších u velkých šlechtických sídel snad zajišťovala literátská bratrstva, podporovaná vrchností. Soubory hudebníků byly v různých místech Čech, včetně nejznámější „rožmberské kapely“ Viléma z Rožmberka. Někteří badatelé se vůči tomuto termínu ohrazují. Nebyly to vokální kapely v renesančním slova smyslu.

Nejlépe pramenně doložený ohlas panovnického dvora v Čechách známe z rožmberského dvora. Ohlas královské dvorské kultury u Rožmberků byl přirozený a souvisel s jejich panovnickými ambicemi. Postavili si svůj palác přímo na Pražském hradě, sňatky byli spojeni s říšskými rody, a pochopili tedy záhy nutnost vydržovat si vlastní hudbu, pokud chtějí udržet krok s nejvyšší společností.[130] Rožmberská politika spěla k vybudování svrchované vlády, ovšem k tomuto cíli nikdy nedospěla; Rožmberkové nebyli svrchovaným knížecím dvorem. Proto znaky svrchovaného dvora, k nimž patřily i trubky reprezentující vojenskou moc, mohli pouze napodobovat, neměli k nim právo. Je tedy otázkou, zda „pozounové osoby“ či „pozounáři“ jen nenahrazovali znaky svrchovaného dvora, které Rožmberk nemohl používat.[131] Mimořádný vliv potom získal Vilém z Rožmberka, který se třikrát oženil s členkami říšských knížecích rodů. Důležitým kulturním mezníkem byla výprava české šlechty do Itálie, na které se Vilém významně podílel. Výprava měla doprovodit následníka trůnu, budoucího Maxmiliána II. na cestě ze Španěl zpět do vlasti. Tato cesta znamenala poněkud opožděné definitivní vítězství renesance v českém prostředí.

Po návratu do vlasti zahájil Vilém velkolepou renesanční přestavbu Českého Krumlova a s tím také patrně souvisí založení „kapely“, která ale byla dvorskou hudbou. Za účelem kapely, tedy provozování hudby v kapli, využíval Vilém z Rožmberka asi školáky či literátské bratrstvo. Vedle toho si vydržoval dvorní hudbu, které se někdy nepřesně říká „rožmberská kapela“. Měla pět až osm členů schopných hrát na různé nástroje. Stále vydržovaných hudebníků bylo pouze šest až deset a další je doplnili podle potřeby. K dispozici měli asi 175 notových souborů. Česká hudba se zde vyskytovala jen v míře velmi omezené, s převažujícím vlivem „benátsko-německým“.[132] Renesanční zámecké hudební soubory s několika málo hudebníky byly nuceny k improvizaci, ke změnám instrumentace, k úpravám hudebních kusů pro různé příležitosti. Prostředí dvorů v českých zemích vytvářelo podhoubí k mimořádnému rozvoji hudebnosti, nespoutanému estetickou doktrínou. Praktičtí hudebníci uměli s málem oslavit co nejvelkolepěji dvůr či místní chrám.

Kulturní ochuzení, které způsobil odchod hudebníků po smrti Rudolfa II., mělo jen malý vliv. Vyšší šlechta byla stejně již v této době navázána na vídeňský dvůr.

---

130 Jan František Beckovský, *Poselkyně starých příběhův českých 1 (1526–1607)*, díl 2 (1526–1715), Praha 1879; dostupné [on-line] na: http://kramerius.nkp.cz/kramerius/MShowUnit.do?id=7947, s. 196 [cit. 6. 11. 2019].

131 Martin Horyna, Vícehlasá hudba v Čechách a její interpreti, *Hudební věda* 46, 2009, č. 3, s. 127.

132 František Mareš, Rožmberská kapela, *Časopis muzea království českého* 68, 1894, s. 208–237.

3.4 Nástup baroka

Nástup barokního slohu byl ovlivněn dvěma důležitými událostmi šestnáctého století. Těmi byly jednak vzrůst habsburské moci a jednak snaha katolické církve upevnit své pozice proti nastupujícím reformačním církvím na tridentském koncilu. Bez těchto dvou „sponzorů“, totiž církve a Habsburků, takřka nelze převyprávět příběh české hudby, i když v tradičním, obrozeneckém duchu šlo o národní arcinepřátele. Papežský Řím v šestnáctém století jenom vzkvétal. Poprvé se zdálo, že stavby křesťanských chrámů mohou svou velikostí konkurovat i ruinám antického Říma. Papežové platili nejlepší umělce své doby, aby po sobě zanechali díla, jako byla Michelangelova výzdoba Sixtinské kaple, bazilika svatého Petra a další skvělé odkazy evropské kultury. V Evropě šestnáctého století se staly právě tyto ohromující stavby politickým problémem podobně jako kdysi v Augustově Římě. Ostatní státy již neměly chuť sponzorovat nákladný styl života a skvělé stavby, které rostly ve Věčném městě do obřích rozměrů. Církev byla ve složité situaci, protože potřebovala stále větší finanční obnosy, a zároveň se vytrácela ochota přispívat do jejího rozpočtu. Vyšší náklady nutily papeže k tomu, aby hledal peníze, kde se dá. Začaly se prodávat odpustky. Jejich prodej v Německu zajišťoval kardinál Albrecht Braniborský, arcibiskup mohučský, důležitý mecenáš umění a Lutherův odpůrce.

Zatímco v antickém Římě se začaly bouřit kolonie a vzniklo křesťanství jako alternativní náboženství, v Evropě šestnáctého století vypukla reformace. Právě snaha vylepšit římské finance byla vodou na mlýn německé reformace. Martin Luther, ale i další reformační kazatelé, začali horlit o zkaženosti Říma, letáky s obrázkem papeže v roli arciďábla se staly součástí reformační ikonografie. Posluchačů měli habaděj. Každý, kdo byl znalý písma, si představoval, že na cestě ke spáse nepotřebuje vést za ruku, že si bibli dokáže přečíst sám. V tištěné podobě již byla bible dostupným zbožím pro široké střední vrstvy.

Církev se tehdy zachovala asi tak jako manželka, která nutně potřebuje nový kožich, novou kuchyň a celkově vyšší standard. Začala hrát na city, začala ukazovat, že je zdrojem lásky a pokory, která ale vždy zvítězí. A to byl začátek barokního umění.

Když církev viděla, že stejně ztrácí jednu zemi za druhou, musela se nějakým způsobem znovu formovat a vyrazit na misie. Tridentský koncil (1541–1563) se zabýval novou představou náboženství a rolí církve ve světě. Tento koncil musel přizpůsobit svoji strategii širokým vrstvám, které považovaly starou církev za nesrozumitelnou či uzavřenou, ba dokonce přímo za ďáblovu rozhazovačnou nevěstku.

Všechno, co by jen budilo zdání hříšnosti, bylo omezeno. Papež tedy nejenže zakázal v Římě veřejné domy, zakazoval i vystupování žen na jevišti. Veřejná představení nesměla sloužit k zábavě, ale pouze k duchovnímu poučení. Pokud bylo zapotřebí žen, byly nahrazovány kastráty, kteří tvořili v Římě celé kostelní sbory.

Kardinálové zpočátku brali slova o úsporách vážně a přemýšleli, kde by je to nejméně bolelo. Některým se docela zamlouval návrh hudbu docela zakázat. Ušetřily by se velké peníze, vždyť každá titulární bazilika měla svůj sbor, který byl finančně nákladný, venkoncem hudba je přece jenom věc zbytná. Pod tímto tlakem se tedy papež a kardinálové sešli na tridentském koncilu a radili se, jak postupovat proti rozbité jednotě křesťanstva, jak ostatní přesvědčit, že jejich církev nesešla z pravé cesty.[133] Musela působit jako všemocná, ale zároveň tváří v tvář Bohu pokorná instituce. Církev se také musela rozkročit mnohem šířeji, protože církevní univerzalismus byl rozšířen od Dálného východu po Ameriku. Misionáři byli konfrontováni s tak odlišným viděním světa, že se najednou spory o výklad bible jevily jako malichernost. Pochopili, že lidé mají společné pouze emoce. Na emocích, které měl každý pochopit, byla tedy vystavena nová doba. I samotné argumenty byly emocionální.

Existuje otázka, zda vůbec a jakým způsobem diskuse o hudbě probíhala. Kardinálové se během koncilu dostavili na mši, při které spustila nádherná a produchovnělá Palestrinova hudba, která kardinály přesvědčila. Hudba při mši ano. Bylo to mimořádně důležité rozhodnutí, protože zákaz hudby by pro další vývoj katolické církve znamenal podstatné ochuzení.[134] Určující byl celkový přístup k umění, které mělo sloužit především k Boží oslavě, která má být srozumitelná. Proto koncil zakázal polyfonii, kde by nebylo rozumět zpívanému textu, zakázal zakrývat pohled na oltář, zavedl lidový zpěv a další úpravy, které přispěly k rozvoji baroka v církevním prostředí.

Jak známo, nejemotivněji působí citový kontrast. V Římě bylo i dovolováno žebrákům vstupovat do kostela a prosit o almužnu před nejskvělejšími zlatými oltáři, aby bylo možné vedle Boží nádhery vnímat i mizerii chudáka sedícího v sousedství. Při mši pak nádhera produkce, podpořená hudbou, vedla zrak ke klenbě, kde otevřená nebesa plná andělů se snoubila s architekturou chrámu. Kadidlo se v barokním chrámu mísilo se zeleným mákem, aby věřící prostřednictvím všech požitků získal pocit jiné, vznešenější a vyšší existence. Věčné město se stalo přístavem nejen různých zlatokopů, ale i hudebním a uměleckým centrem.

Tridentský koncil měl také jako začátek protireformace důležitý dopad na Prahu. Roku 1556 byla založena jezuitská kolej Klementinum, která se na dvě stě let stala hlavní vzdělávací i hudební institucí v Čechách a vychovala řadu významných hudebníků. Díky Ferdinandu Tyrolskému tehdy Praha také získala vlastní dvorní kapelu.

---

133 Hanns-Paul Ties, Zur Bedeutung des Konzils von Trient für die Kunst seiner Zeit. Materialien und offene Fragen, in: Birgit Ulrike Münch – Andreas Tacke – Markwart Herzog – Sylvia Heudecker (eds.), *Von kurzer Dauer? Fallbeispiele zu temporären Kunstzentren der Vormoderne*, Petersberg 2016, s. 103–125.

134 Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image*, London 2004.

Koncil v Tridentu baroko v hudbě nezačal, nastavil ovšem zcela jiné podmínky pro její šíření. Církev reagovala na reformaci a podpořila také participaci věřících na mši skrze zpěv a hudbu. Umění, ať již výtvarné, nebo hudební, mělo sloužit k oslavě. Tato oslava měla být v královském stylu. Stačí se například podívat do vesnického kostela na nárůst počtu oslavujících a adorujících andělů. Oslava Boha se tedy přiblížila holdu pro panovníka na královském dvoře, odklonila se od představy mysteria. Koncil zakázal zastiňovat oltář chórovými přepážkami či velkými náhrobky. To mělo za následek masivní přebudovávání kostelních interiérů: otevření pohledu na oltář, zvětšování varhanní kruchty pro hudbu, vydávání zpěvníků pro obecný lid.

Obliba oratorií a školských dramat šla ruku v ruce s oblibou opery. Musíme si uvědomit, že opera směla být provozována pouze mimo postní dobu, což znamenalo především postní období od Popeleční středy do Velikonoc a v omezené míře i adventní dobu před Vánocemi. V té době byla divadla zavřená. Tridentský koncil navíc ukončil řadu starších zvyků, paraliturgických her, a nahradil je novými zvyky, například slavnostmi Božího těla. To přineslo potřebu nahradit zvyky středověké tradice něčím novým. Prostor se tedy zaplnil náboženskými hrami a oratorii. Italský jezuita a profesor filologie v Římě Paolo Beni (1552–1625) shrnuje představu doby, jak má vypadat poezie: nemá být ani jasná, ani přesná. Má být pouze velkolepá.[135]

Zavedení misálu v sedmnáctém století znamenalo změnu pro uplatnění hudby v chrámu. K tomu ještě byly vydány *Ordines Romani* k různým svátostem a úkonům, jako bylo žehnání, vysvěcení a další církevní obřady. Slavnostní hudba se považovala za integrální součást liturgie, ať již při mši, nebo při dalších církevních slavnostech, jako byla eucharistická procesí či poutě k titulárnímu světci.

Poutě patřily neodmyslitelně k barokní kultuře. U poutních míst se často děly zázraky. Stejně tak k ní patřilo vyhánění zlých sil, jehož průběh také upravoval a standardizoval *Římský misál*. Přemáhání ďábla bylo častým námětem v umění, které bylo podpořeno citacemi z *Nového zákona*. „Hle, dal jsem vám moc šlapat po hadech a štírech a po veškeré síle nepřítele, takže vám v ničem neuškodí. L 10:19.“ Tato moc pak přecházela i na kněze, který jediný mohl vyhánění ďábla praktikovat.

Tridentský koncil se snažil omezit polyfonní postupy tak, aby hudba vždy zněla jasně. Koncil prosazoval takové formy hudby, kde má být jasně rozuměno textu. Neměly se užívat světské melodie, stejně jako bylo zakázáno malovat světské osoby na oltářích. Obojí bylo samozřejmě obcházeno.

Důležitým aspektem katolické praxe byla strategie misijních řádů při konverzi. Charakteristická byla schopnost do sebe pojmout různé druhy lokálních zvyků. Do mešních zpěvů a nově zaváděných rituálů byly záměrně zařazovány místní tradiční hudební i výtvarné prvky, což můžeme dodnes pozorovat v misijních kostelech v Číně či Latinské Americe. Důležitý byl také od husitů převzatý zvyk

---

135 José Antonio Maravall, *Culture of the Baroque*, přel. T. Cochran, Minneapolis 1986, s. 212.

začlenit do pořadu mše lidový zpěv. Po tridentském koncilu církev stále více používala lidový zpěv v pastorační praxi. Existovalo totiž i cosi jako barokní styl politické práce, který mnohem více angažoval emotivní propagandu.

V katolicismu byla opět podnícena emocionální stránka víry v opozici k protestantismu. Tato kontemplace a emocionální modlitba byla zdůrazněna příkladem řádových světců, karmelitánů Terezie z Ávily (1515–1582) a Jana z Kříže (†1591), salesiánů – František Salesiánský (1567–1622). Kontemplace měly charakter emocionálního dialogu duše s Bohem. Tyto kontemplace byly šířeny mezi obecný lid. Byl zde ovšem důležitý rozdíl. Tridentský koncil se snažil spoutat nejrůznější lidové a obecné formy zbožnosti do jednotné formy, například zaváděním růžence, výstavbou křížových cest a poutních míst. Duchovní zážitek byl přesouván do emoční roviny, k jejímuž dosažení pomáhalo také umění. Praxe duchovních exercicií podle svatého Ignáce z Loyoly sloužila k sebeovládání. Účastník si měl představit co nejživěji obrazy, které ho přiváděly k jistému způsobu jednání. Ohlas měly tyto postupy i v protestantském prostředí, které do jisté míry reagovalo na tuto rozšířenou praxi.

Sedmnáctého září 1562 se vyjádřil koncil ke slavnostním obřadům mše, která vysvětluje způsoby, jak přivést člověka k meditaci o svatých věcech. „Církev užívá obřady, mystická požehnání, světla, kadidlo, roucha a další obřady vycházející z apoštolské tradice. Doporučuje se velký majestát při mešní oběti, aby byla mysl věřících pozvednuta a vzrušena zjevným, které vede ke kontemplaci o nehmotném a neviditelném, skrytém v oběti.“[136] Představa, že zjevné má vést k duchovnímu, vedla v katolicismu k obrovské kumulaci symbolů. Dílo se nevztahuje k obrazům, ale spíše k symbolům v mysli, které mají vést k vyššímu poznání. Koncil dále kladl důraz na morální význam umění, které má přivádět k dobru.[137]

V druhé fázi tridentského koncilu se objevila snaha o smíření s protestanty, kteří měli na koncilu své vyslance pod koncilní ochranou. Na ekumenický nátlak Francie reagovali početně převažující italští a španělští kardinálové posílením vlivu jezuitů, a tím zabránili pokusům o smiřování církví. V této závěrečné fázi řád zvýšil svůj vliv a od šedesátých let se lavinovitě šířil Evropou včetně protestantských území. Přispěl k náboženskému pnutí na celém kontinentu.

Trident usiloval o prioritní postavení katolické církve oproti jiným církvím, usiloval o navázání na tradice církve, a proto v řadě ohledů argumentoval tradicí prvních křesťanů (obrazy v katakombách, úcta k ostatkům). Názory na hudbu byly ovlivněny představou o starověké hudební tradici, kterou se právě pokoušela vzkřísit florentská camerata. Není tedy divu, že se potom barokní mše a operní představení v některých ohledech podobala. Humanisté se snažili přiblížit divadlo antice, a vznikla tak

---

136 *The Council of Trent 1562*; dostupné [on-line] na: http://www.thecounciloftrent.com/ch22.htm [cit. 16. 10. 2019].

137 Władysław Tatarkiewicz – Cyril Barrett (eds.), *History of Aesthetics 2*, The Hague 1970.

opera. Tridentský koncil zdůrazňoval tradici jdoucí až do starověku, neboť v ní spočívala legitimita katolické církve. Reformované církve se odkazovaly přímo ke Kristu a k biblickému textu. Důraz na srozumitelnost přispěl k větší provázanosti textu a hudby. Závěry koncilu měly na hudbu velký dopad.[138]

Na koncilu se střetly dvě koncepce církevní hudby, kde další byl madrigal, vícehlasá složitější vokální skladba. Koncil nakonec zakázal používat příliš komplikovaně se rozvíjející melodie a striktně vyžadoval srozumitelnost textu. Hudba se tak dostala z područí tradičního chorálu, neboť byla vnímána především jako slavnostní ozdoba liturgie.

3.4.1 Tridentská mše

Od tridentského koncilu se jasněji odlišovala mše, kterou má sloužit denně kněz v soukromí, a veřejná mše. Podle tradiční katolické představy měly být přítomny při mysteriu všechny tři církve: bojující – společenství věřících, trpící – přímluvy za duše v očistci a církev vítězná (svatí) – oslavné části. *Tridentská mešní kniha* či správněji *Misál papeže Pia V.* z roku 1570 rozdělovala styl mší do několika kategorií.

3.4.1.1 Soukromá mše

Missa privata, nebo *secreta*, *familiaris*, *peculiaris* – mše, kterou má sloužit denně kněz v soukromí.

3.4.1.2 Nízká mše

Nebo také čtená mše (*missa lecta*), která byla čtena (do osmnáctého století monotónně zpívána) knězem. Velká část mše se přednášela polohlasně, byla slyšitelná pouze u oltáře, takže lid, který latině nerozuměl, ani neslyšel, co je deklamováno. Věřící se zapojovali zpívanou deklamací textů a písněmi o více slokách v obecném jazyce podle místního zvyku a podle církevního kalendáře (svatí, mariánské písně, církevní svátky). Až do konce osmnáctého století kněz používal monotónní zpívaný hlas na jednom tónu. Ve čtené mši se počítalo s hudebními vložkami i se sbory bez přísného pořádku. Nízká mše bývala ve Francii doprovázena varhanami – varhaní mše, v Německu zpěvem – *Singmesse*. Tento typ mše se používal na běžných farách.

3.4.1.3 Vysoká mše

Zvláštní formou bohoslužby byla vysoká mše (*missa solemnis*), případně pontifikální mše, pokud ji sloužil biskup či jiný prelát doprovázený jáhny a podjáhny. K slavnostnosti vysoké mše přispěl svatý Karel Boromejský, který vydal „biskupský ceremoniál“ (*Caeremoniale episcoporum*). Kniha obsahuje jen latinskou liturgii, žádné čtení ani modlitby. Karel Boromejský vzal za vzor starší papežské mše

---

138 Karl Gustav Fellerer – Moses Hadas, Church Music and the Council of Trent, *The Musical Quarterly* 39, 1953, č. 4, s. 576–594.

a rozšířil jejich platnost na všechny katolické diecéze. Starší papežské mše se vyznačovaly zařazením stříbrných trubek a projevy úcty spojené se světskou mocí papeže. Tím se dostala do velké mše dvorská oslava v mnohem větší míře. Prelát vcházel s odznaky moci v procesí do kostela pod baldachýnem, v kostele byl umístěn trůn, užíval se také procesní kříž. Vstup a odchod z kostela byly neobyčejně okázalé, spojené s žehnáním a s kropením svěcenou vodou. Slavnostním rázem se k vysoké mši blížily konventní mše, neboť velké kláštery měly právo infule. Pontifikální chrámy byly vybaveny trůnem, pořádaly slavnostní průvody do kostela a z kostela. Pokud byla mše ještě obohacena průvodem s monstrancí, žehnáním a zpěvem *Tantum Ergo,* nazývala se žehnací mše.

Vysoká mše byla napodobována i v nejmenší vesnici, takže i venkovská mše získávala atributy velké slavnosti, včetně vytrubování z věže před vstupem do chrámu. Odlišení významu mší se také dělo změnou liturgických barev a samozřejmě i změnou instrumentace. Zvláštní formy mše se uplatňovaly o Vánocích, kdy se připomínalo klanění prostých pastýřů malému děťátku v jeslích. Proto se například při pastorálních mších prosazoval obecný jazyk a tóniny vycházející z lidové hudby nebo praxe (dudácká bordunová kvinta apod.).

3.4.1.4 Zpívaná mše

Zpívanou mši (*missa cantata*) prováděl kněz. Sbor či obec mu odpovídaly z mešní knihy latinsky v některých částech (*proprium, ordinarium*). Kněz se modlil zároveň se zpěvem sboru. Přerušování písněmi v obecné řeči či jinými vložkami bylo jen výjimečné. Zkrácením textu zpívané mše se vyvinula tzv. krátká mše (*missa brevis*), která bývala méně slavnostní. Později byla doprovázena také komorním nástrojovým obsazením. Ve Francii se vyvinula ze zpívané mše tzv. varhanní mše, kde předzpívávání kantora nahradily varhany a ta se pak stala hlavním typem bohoslužby.

3.4.1.5 Mše za mrtvé

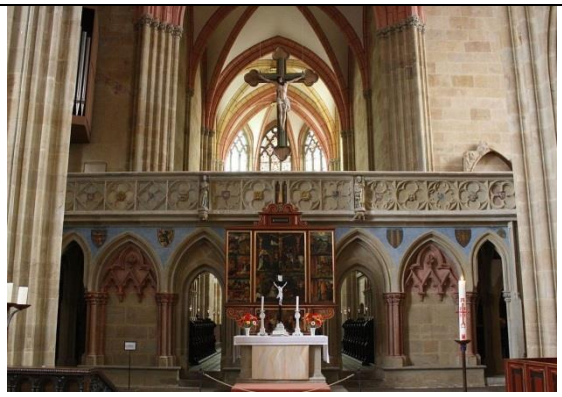
Mše za mrtvé (*rekviem*) se sloužila buď jako pohřební mše (*missa exsequialis*), či jako mše za duše v očistci (*missa animarum*).

3.4.2 Reforma chrámového prostoru po tridentském koncilu

Pokud mluvíme o změnách chrámového prostoru po tridentském koncilu, je třeba mít na paměti skutečnost, že umění tvořilo důležitou kulisu, která měla podporovat hlavně emoce. Bez emocí by katolická víra neměla svou sílu. Jak správně poskládat emoce, aby měly náležitou účinnost? Kontinuální pocit štěstí střídá pocit provinění a strachu. K emočním změnám v duších křesťanů pomáhaly všechny vnější vjemy.

Nové stavby měly sjednotit boží a světské panování a měly představit velikost a krásu jako společné atributy panovníka i Boha. Každá mše měla být zároveň triumf. A tento velkolepý styl se prosazoval s každým vítězstvím katolické strany. Po třicetileté válce ještě triumfální ikonografie nenastoupila

v takové míře jako po vítězství nad tureckým vojskem. Kopírovaly se antické vítězné sloupy či vítězné oblouky.

	
Obr. 25 Kostel sv. Mikuláše na Malé Straně – typický příklad barokního chrámového prostoru; potridentský chrám má být jedním velkým prostorem tak, aby nic nebránilo v pohledu na kněze a svatostánek uprostřed hlavního oltáře, ten zpravidla nahradil starší tabernákl – uzamykatelný výklenek či stavbu po straně oltáře	Obr. 26 Středověká chórová přepážka (dóm v Míšni)[139] – původní dispozice středověkých chrámů se zachovaly v luteránských oblastech, v Británii a ve Skandinávii, neboť tato území přijala reformaci před tridentským koncilem; za přepážkou vidíme chórové lavice, věřící na dění v presbytáři takřka neviděl

Prostor potridentského chrámu zažil mnoho zásadních změn, které si nejlépe uvědomíme, navštívíme-li Anglii, nebo některé protestantské oblasti. Ve středověku chrámy bývaly rozdělené chórovými přepážkami. Na těchto chórových přepážkách bývala místa pro sbory, které byly součástí liturgie. Věřící se na bohoslužbách podíleli méně, neviděli ani proměňování. Před chórovou přepážkou ale bývala sanktusová vížka, která proměňování oznámila zvonem. V tom okamžiku museli všichni pokleknout, i ti mimo kostel. V potridentském chrámu se zvonilo za oltářem a více se používaly mešní zvonky. Od roku 1570 byla při vysoké mši také povinnost používat kadidlo.

V liturgii bylo zakázáno používat obecný jazyk, liturgie se přednášela často polohlasně, hlavní sluchové vjemy mše obstarávala hudba, která ilustrovala děje u oltáře. Kázání se přednášelo přede mší, aby byli věřící morálně poučeni, ale pak již nic zvukově nenarušovalo celý průběh bohoslužby.

Po Tridentu se hlavní část hudby přesunula z chórové přepážky na varhanní emporu. A tak se stával věřící součástí dějů u oltáře a zvukové ilustrace za ním.

Vedle chórových přepážek se také odstraňovaly veliké náhrobky a všechny vestavěné překážky, které zastiňovaly výhled na oltář. Z celého chrámu se stal v podstatě „divadelní“ prostor. Zároveň docházelo

139 Foto archiv autora.

k rozšiřování varhan, které se staly hlavním hudebním centrem. Patroni chrámu si zřizovali krásně zdobené panské tribuny v presbytáři. Věřící potom museli klečet i před lidmi na tribunách.

Již v renesanci se zapojovaly do mše sbory mimo klérus, ten musel mít místo za chórovou přepážkou. S nárůstem významu varhan se pak hlavní hudební složka přesunula na varhanní kruchtu.

V některých chrámech se stavělo tolik různých empor a balkonů, že téměř vytvářely prostor kukátkového divadla (emporová bazilika).

Varhanní prospekty, často rozčleněné do dekorativního uskupení se sochařskou výzdobou, získávaly natolik atraktivní zjev, že se stávaly takřka optickým protipólem hlavního oltáře. Tím, že varhany měly tak velké rozměry a význam, stávali se varhanáři důležitou a váženou profesí. Řešili proto i akustiku a uspořádání celého chrámového prostoru, musela s nimi být konzultována i statika celé stavby, kterou ovlivňovaly veliké rozměry a zvukové možnosti obrovských nástrojů. Pro vícesborové chrámy se zřizovalo více varhan, někde byla vestavěna vlastní měchová komora. Architektura chrámů řešila rozpor mezi kvalitní akustikou a architektonickými požadavky. Na jednu stranu chtěli architekti stavět stále složitější chrámy, často i vícekopulové, s bohatě členěnými zdmi, na druhou stranu bylo zjevné, že architektonická složitost nepřispívá kvalitnímu zvuku. Proto například jezuité vyvinuli prototyp kostela, který se akusticky osvědčil.

Řádové regule často vyžadovaly práci (*ora et labora*). V baroku se za práci začala považovat i hra na nástroj, což byla pro řady benediktinů, cisterciáků i dalších členů řádů vítaná změna.

3.4.3 Zpověď

Obr. 27 Kostel sv. Jana Nepomuckého v Mnichově, bratři Egid Quirin a Cosmas Damian Asamové (kol. 1734)
– epitaf vedle zpovědnice představuje andílka strážného předoucího nit života, ve spánku se k němu blíží smrt s nůžkami; motiv *Memento mori* byl častou výzdobou kolem zpovědnic, upomínal člověka na zaopatření svátostmi před smrtí

Zpovědnice, centra lítosti a odpuštění, byly dalším typickým prvkem vybavení chrámů. Často byly zdobené podobiznou Jana Nepomuckého, patrona zpovědníků, nebo symboly pomíjivosti. Katolická církev zdůrazňovala všechno, co některá z protestantských církví odmítala, ať již to byla úcta k zázračným obrazům, ostatkům svatých, uctívání světců, instituce zpovědi (tu ovšem praktikovala i většina umírněných reformací, pouze jejich výklad byl jiný), trvání na povaze svátosti oltářní, či existence očistce. Tridentský koncil zdůraznil, že pro odpuštění hříchů při zpovědi je nejdůležitějším momentem upřímná lítost.[140]

[140] *Katechismus katolické církve*, čl. 1457.

Lítost je rovněž náplní začátku mše. Stala se také jedním z prvních emocionálních vrcholů církevní hudby, *Pane, smiluj se* (*Herr, erbarme dich, Kyrie Eleison, Recordare Domine*), proto bylo povoleno projevovat lítost v obecné řeči. Následné vykrápění umývalo symbolicky hříchy, ale katolíkům se umyly jen ty opravdu malé hříchy. Kněží museli vytvářet zpovědní seznamy a zpověď se stala v katolických oblastech registrovanou povinností. Lítost se stala samozřejmě důležitou emocí i v protestantských církvích, v oratoriích se projevy lítosti a předsevzetí k lepšímu životu staly náplní velkého počtu kontemplativních árií.

3.4.4 Tridentský koncil a hudba

Tridentský koncil doporučil, aby hudba pro chrámové účely byla složena v důstojném, vážném slohu. Koncil povolil vícehlas s tím, že zpívaný text bude jasně srozumitelný a nedoporučil používat světskou hudbu. Církevní prostor se po Tridentu změnil. Jak již bylo řečeno, chrám se stává jakýmsi divadelním prostorem. Stává se prostředím, které pomáhá člověku dojít k Bohu. Co se týče hudby, požadavek na srozumitelnost textu omezoval polyfonii. Pravda je, že někteří kardinálové požadovali striktně homofonický zpěv. Kardinálové tento zákaz diskutovali již deset let před koncilem, ale nikdy od nich nevzešel oficiální zákaz nějakého typu skladeb.[141] Této diskuse se zúčastnil i Giovanni Pierluigi da Palestrina a mnohé přesvědčil, že polyfonická skladba může být vhodnou součástí církevního obřadu.

Palestrinovy tóny se staly kánonem krásy, potvrzeným autoritou církve. „*Stile antico*“, jak se Palestrinově stylu říkalo, byl ve své době docela nový typ hudby, ale stal se záhy symbolem tradice. S tímto stylem byla každá další inovace konfrontována a prostupuje evropské dějiny hudby dodnes. Palestrina se najednou zařadil k antickému sloupoví a latinskému textu bible jako věčný vzor dokonalosti. Můžeme říci, že Palestrina žil především v podobě pravidel, která sám nedodržoval. Ta byla známa od sedmnáctého století pod názvem „*prima prattica*“. Styl jeho tvorby se v Římě udržoval kontinuálně až do poloviny osmnáctého století. Již od sedmnáctého století je ale Palestrina vydáván za zachránce evropské hudby, protože mší *Missa Papae Marceli*, hrané na tridentském koncilu, odvrátil zákaz vícehlasé hudby.[142] Palestrina se po Tridentu, také díky těmto legendám, stal vzorem duchovní hudby a zůstal nezapomenut v dalších staletích, především díky výuce kontrapunktu. Nejslavnější učebnici kontrapunktu, *Gradus ad Parnassum* (1725), ovšem sepsal Johann Joseph Fux. Konzervativní římská škola jej měla za vzor a ochotně živila legendy o posvátnosti jeho hudby. Tak skladatel, který byl možná méně nadaný než třeba Orlando di Lasso či William Byrd, se stal „dórským řádem“ v hudbě, pomníkem řádné hudby, ze kterého jej nikdo nesesadil. Vždy, když došlo na „očišťování“ umění, sloužili v malířství Raffael a v hudbě Palestrina jako vzory naprosté čistoty. Oba

---

141 John Bokina, *Opera and Politics*, New York 1997, s. 129–131.

142 Tato událost dokonce posloužila jako námět opery Hanze Pfitznera *Palestrina*.

se stali autoritou jakékoliv umělecké nudy, která byla v následujících staletích vytvořena. Této módě očištěného umění pak nadobro propadlo devatenácté století, ať již hledíme na nazarénské obrazy svatých nebo na kompoziční pravidla cecilských jednot chrámové hudby. Teoretik a hudební ředitel papežského sboru v Sixtinské kapli Giuseppe Baini vydal v roce 1828 knihu o Palestrinově životě, která byla dlouho považována za jednu z nejlepších hudebních monografií vůbec. Palestrina je zde popisován jako „kníže hudby“, který zachránil polyfonii a bojoval proti zákazu kontrapunktu tridentským koncilem. Novou mízu Palestrinově stylu daly snahy devatenáctého století po slohovém purismu. Palestrinovým osudem ovšem bylo, že pravidla kontrapunktu spojovaná s jeho jménem byla také často mnohem známější než jeho dílo. Jako pokročilejší a pro další vývoj hudby důležitější bývá hodnocena skladatelská škola ve Florencii a v Benátkách, která byla ovšem zakryta významem tohoto skladatele v rámci katolické církve.

Podle Fuxe stanovil Palestrina některá následující pravidla:

Hudba je dynamická, ne pravidelná nebo statická.
Melodie by měla být lineárně utvářená a měla by postupovat v sekundových krocích; pokud se vyskytne melodický skok, neměl by být příliš velký a melodie by jej ihned měla vyplnit vyrovnaným pohybem v opačném směru. Disonance musí být na přechodových tónech a vedlejších lehkých dobách. Pokud je na těžké době, musí být ihned řádně rozvedena do konsonance.

3.4.5 Periodizace baroka

Baroko se spolu s renesancí často označuje za „starou hudbu“ (*early music*). Dělí se nejčastěji na:

rané baroko (1580–1650) s dominantní úlohou Claudia Monteverdiho;

vrcholné baroko, někdy také střední baroko (1650–1710), kam se zpravidla zařazuje hudba na dvoře Ludvíka XIV. a její vliv v Evropě;

pozdní baroko a rokoko (1710–1750), kam se řadí především tvorba Bachova (†1750), Händelova (†1759), Zelenkova (†1745) či Telemannova (†1767), kteří epochu završují a uzavírají. V této době barokní sloh doznívá především v chrámové tvorbě. Rok 1750 se obvykle udává proto, že je datem úmrtí Johana Sebastiana Bacha, ale barokní hudba přežívala mnohem déle, dávno po nástupu raného klasicismu. V pedagogické praxi nebyla barokní hudba odložena nikdy. Manfred Bukofzer neuznával časové dělení barokní hudby a raději ji dělil podle stylů, což zdůvodňuje v eseji *Hudba barokní éry* (1947).[143] Tvrdí, že jednotný barokní styl neexistuje. To ostatně můžeme tvrdit i o baroku v architektuře a v dalších oblastech umění.

---

143 Manfred Fritz Bukofzer, *Hudba v období baroka*, přel. Jana Juráňová, Bratislava 1986.

Barokní hudbu dělí Bukofzer na tři hlavní styly, které se vyučovaly v západní hudbě na konci sedmnáctého století a v první polovině osmnáctého století: italský koncertantní styl, německý kontrapunktický styl a francouzský instrumentální styl – s tím, že hudbu můžeme dále dělit na instrumentální a vokální. Německá lexika zpravidla ohraničují barokní hudbu technicky, jako epochu generálbasu.

Francouzi, především historik umění Émile Mâle, označil baroko za umění „bojující církve“, jako přesvědčující nástroj spojený s rekatolizací Evropy. To ovšem přehlíží důležité osobnosti, které vyrůstaly z protestantismu (Bach, Rembrandt apod.).

Podobné dilema existuje i v ostatních kulturně-historických disciplínách, protože osvícenský absolutismus sedmnáctého století již pracoval s představou kulturní odlišnosti a státní svrchovanosti. Bylo zde cosi, co známe v představě „národní hudby devatenáctého století“, vědomí kulturní odlišnosti. Navíc se pracovalo s představou stylu vhodného pro určitou příležitost: jiná hudba byla preferována pro chrám, jiná ke dvoru, k jídlu, jiná se očekávala na lidové slavnosti, na válečném poli, při lovu či na slavnostní popravě.

Baroko jako sloh bylo v devatenáctém století přijímáno velice selektivně a ani nebylo jednoznačně definováno. Na rozdíl od výtvarného umění ovšem nebylo možné barokní hudbu od Monteverdiho po Bacha ignorovat, byla neopominutelným základem.

Stylová rozmanitost baroka je patrná i ve výtvarném umění. Těžko můžeme tvrdit, že Poussin, Rubens, Vermeer či Velázquez mají stejný malířský sloh, ani nelze říci, že kostel byl v osmnáctém století stavěn ve stejném slohu jako aristokratické sídlo. Tak můžeme, zejména ve střední Evropě, těžko rozlišit zřejmou časovou periodizaci, spíše se hovoří o výrazném vlivu některých osobností (Bernini – berninismus, římská architektura – dynamické baroko). Stejně můžeme hovořit v hudbě o benátském baroku. O baroku v hudbě nelze uvažovat bez dvou myšlenkových kategorií. Jednou z nich je afektová teorie a další jsou rétorické figury. Zatímco rétorika byla součástí sedmi svobodných umění, a byla tedy součástí univerzitního vzdělání již dávno, afekty se staly typickým projevem baroka. Barokní hudba se také samozřejmě odlišuje technicky, strukturálně. Hudba klade na rozdíl od renesanční polyfonie silnější důraz na jednu hlavní melodickou linii, která bývá nejčastěji v nejvyšším hlase. Italské hudební názvosloví, které dodnes používáme, má také kořeny především v této době.

3.4.6 Termín baroko

Název umělecké epochy často vzniká v momentu, kdy nějaký intelektuál odplivne jedovaté slůvko. Tak vzniklo již označení gotiky (*modo gotico*). Zakladatel dějin umění Giorgio Vasari (1511–1576) se snažil vysvětlit, jak umění Gótů (Němců) zkazilo pravé umění starověku. Z urážky vzniklo třeba

i označení impresionismu, když si kritik a humorista Louis Leroy dělal legraci z Monetova obrazu *Impression soleil levant*.

A bylo to také ve Francii osmnáctého století, kde existovalo napětí mezi tradicí a novými formami. Ve sporu mezi zastánci tradice a novou hudbou vznikl termín *baroko*, jako označení něčeho velmi nevkusného. Šestačtyřicet let po Lullyho smrti si Jean-Philippe Rameau (1683–1764) dovolil porušit přísná pravidla francouzské opery *tragédie en musique* ve svém novém díle *Hippolyte et Aricie* (1733). Porušení forem bylo považováno za útok proti režimu. Okamžitě vyšel anonymní článek rozčileného kritika, že tolik změn tónin a podivných ozdob ještě neslyšel, že je to barokní styl, který nectí smysl pro proporce ani pro řád.[144] Autor skladateli vyčítal, že novost této opery byla „barokní", že neměla souvislou melodii, byla naplněna nepolevující disonancí, že se rychle měnily rytmus i tónina. A vše příliš rychle běželo přes všechny kompoziční postupy. Je příznačné, že označení slohu vzniklo, podobně jako v předchozích příkladech, z odmítnutí některých typických znaků spíše již rokokového uměleckého názoru. Tento termín se dostal do francouzských encyklopedií s negativním významem a byl později převzat i uměnovědou.[145]

Byli to až Němci v raném romantismu, kteří opět začali oceňovat intenzivní emocionální náboj barokních děl, která nikdy ze zapadlých vesnic docela nezmizela. I Johann Wolfgang Goethe sice odsuzoval rokokové ornamenty plné zbytečností, ale o barokních pašijových hrách, které ovlivnily jeho *Fausta*,[146] hovořil s nejvyšším uznáním. Obdivoval i barokní fresky. Velké, závažné baroko zkrátka nebylo nikdy ve střední Evropě hozeno jako celek do starého železa.

Jako historický termín se dostává baroko do odborné literatury až s historikem umění Jacobem Burckhardtem (1818–1897). Ve svém průvodci Itálií *Cicerone* (1855)[147] popisuje umění po Michelangelovi jako umělecký pokles. Jeho žák Heinrich Wölfflin (1864–1945) se v knize *Renesance a baroko* (1888) zabývá vztahem těchto slohů v pozitivním slova smyslu a navrhuje rozšířit použití tohoto termínu i na literaturu a hudbu.[148]

Muzikologové Egon Wellesz (1985–1974)[149] a Curt Sachs (1881–1959) v roce 1919 zavedli baroko do dějin hudby s tím, že přirovnávali slohové výdobytky v hudbě se situací na poli výtvarného umění.[150]

---

144 Graham Sadler, Hippolyte et Aricie, in: *The Viking Opera Guide*, London 1993, s. 830.

145 To však samozřejmě nevylučuje vztah termínu k nepravidelné perle, které se často uvádí. V případě kritiky Rameaua již šlo o užití ve vztahu k uměleckému dílu.

146 Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, London 2002.

147 Jacob Burckhardt, *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Leipzig 1898.

148 Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888.

149 Egon Wellesz, Renaissance und Barock. Ein Kulturgeschichtlicher Beitrag zur Frage der Stilperioden, *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 11, 1909, s. 37.

Teprve až přední teoretik barokní hudby Manfred Bukofzer (1910–1955) vytvořil konzistentní a souhrnnou studii o hudbě v barokní době, která je brána jako základní kánon v nazírání na tuto velkou éru.[151] Období více než sto padesáti let (cca 1570–1750) je tak slohově a názorově různorodé, že je obtížné zastřešit vše jedním označením, toto schizma přetrvává v hudbě i v periodizaci dějin umění.

Obr. 28 Gianlorenzo Bernini, *Extáze svaté Terezie* (1644–1647), Santa Maria della Vittoria, Řím[152]

Asi sto let poté, co slavný Gianlorenzo Bernini vytvořil svatou Terezii pro římskou kapli Cornaro (1644–1647), se francouzský intelektuál a znalec umění Charles de Brosses podíval do její mramorové tváře a poznamenal: „Je to zvláštní výraz, ale upřímně řečeno, trochu moc živý pro kostel. Jestli je tohle božská láska, tak ji dobře znám, je to zcela přízemní nápodoba přírody.“[153] Chtěl se s úšklebkem vyjádřit o nejdůležitějším díle barokního sochařství a ani nevěděl, jak dobře se trefil při popisu barokní světice, jejíž tvář snad Bernini odpozoroval při svých vlastních bohatých zážitcích s ženami. Berniniho *Extáze svaté Terezie* není jen výzdobou kaple, je i jakýmsi zkamenělým barokním divadlem, kde je vytesána z mramoru i přihlížející rodina Cornarova, stavebníků celé kaple. Jednotlivé sochy živě hovoří v lóžích po stranách. Celý výjev ozařuje skryté okno ze žlutého skla a zlaté světlo klouže po zlacených paprscích od okna až na bílý povrch mramorové světice, umdlévající ve splynutí s Bohem. Celá socha působí jako kadence barokní árie, kde se primadona podvoluje vítěznému

---

150 Popisem základních slohů, jejich charakteristikou, ranou fází, vrcholným obdobím a závěrem. Časově se nedá vždy postupovat souběžně již jen proto, že tři, čtyři největší osobnosti příslušné éry žily v jiné době, nejdůležitější stylové rysy se tedy prosadily jindy.

151 M. F. Bukofzer, *Hudba v období baroka…*, *op. cit.*

152 Foto archiv autora.

153 Charles de Brosses, *L'Italie il y a cent ans, ou Lettres écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*, Paris 1836, s. 78.

Amorovi se šípem lásky. Po sto letech od vzniku velkých barokních děl už byly všechny rafinované smyslové triky jen k smíchu. Každá vzedmutá řasa bohatého roucha se jevila jako zbytečná ozdoba, jako iracionální zženštilá hysterie nehodná velkého umění. Obdobný vývoj prodělal i názor na hudbu. Složitost mnohoznačné emocionality vystřídala snaha po logické stavbě.

3.5 Počátky italského baroka

V době koncilu se ve Florencii scházela skupina humanistů, která hovořila o hudbě jako o dramatu. Ze starého Řecka byla zachována znalost provozování dramat, kde byl součástí divadelního představení komentující chorus s důrazem na rétorické schopnosti sólových herců. Humanisté se snažili řeckou kulturu vzkřísit se vším všudy, experimentovali tedy i s dramatickou formou tak, aby se co nejvíce přiblížili vznešenému starověku. Na cestě k řecké tragédii ale vytvořili něco úplně nového: první operní představení.

3.5.1 Benátky

V závěru šestnáctého století to byly Benátky, které naposledy ukázaly svou velkolepost, jak ve válce, tak v umění. Usilovně bojovaly proti osmanské říši a v roce 1571 přemohlo jejich více než dvě stě galér osmanskou říši ve slavné bitvě u Lepanta. Vítězství je ale natolik vyčerpalo, že od té doby se město soustředilo jen na svou vlastní oslavu. Kulturní síla Benátek znamenala labutí píseň jejich velmocenského postavení. Město se stalo evropským centrem masopustního veselí. Při slavnostních plavbách lodí se na palácích podél Canal Grande věšely na fasády domů drahé koberce, látky, květinové girlandy i obrazy. Odrazy vodní hladiny a čilý ruch z toho všeho vytvářely divadlo lahodící všem smyslům.

Není náhodou, že v této atmosféře, kde vládly okázalost, karnevaly a obdiv k velkým slavnostem všeho druhu, padla myšlenka opery na úrodnou půdu. Do Benátek přišlo mnoho umělců, kteří se snažili uspět tím, že poutali pozornost velkými gesty. Mezi ně patřili i Claudio Monteverdi či Tintoretto, zakladatelé barokního umění. Celé Benátky byly vedeny snahou po co největší okázalosti.

Benátčané dobře věděli, že jejich hlavní zbraní není flotila, ale peníze. Když někdo peníze neměl, ztratil automaticky vliv, a proto se muselo bohatství neustále ukazovat. Obrazy musely barevně konkurovat orientálním tkaninám, hudební produkce musely zaujmout v masopustním veselí něčím přitažlivým. Během slavností si lidé samozřejmě také kupovali luxusní zboží, zvláště drahé látky. Ve městě se rozvíjelo barvířství, barvy se řešily i na benátských tržištích, nejen mezi malíři. Bylo možné koupit nejkrásnější purpur, který na slunci zářil zlatě se zelenými odlesky. Tyto měňavé efekty nejdražších látek se snažili malíři napodobit, barevné efekty se staly důležitější než řádná konstrukce obrazu.

Výtvarné umění v Benátkách bylo stejně jako hudba unaveno z pravidel renesanční kompozice. Tradiční florentská kompozice se soustředila na stavbu lidské figury a rozvržení perspektivy. Na rozdíl od jiných italských měst nebylo v Benátkách ani příliš mnoho antických mramorů, malíři se nezatěžovali studiem minulosti.

Tizian volil modelování těl z vosku, které často bez pečlivých kompozičních studií umisťoval na plátno a potom spontánně pracoval štětcem. Žlutou překryl suchým štětcem fialovou a červenou. Na plátnech vystupovaly různé barevné skvrny, aniž by měly jasné ohraničení. Plátna se snažila o dramatickou inscenaci, která nedbala na zákony přísné symetrie. Taktéž na jeho pozdním obraze *Apollo a Marsyas*, dnes v obrazárně v Kroměříži, vidíme, jak malíř užíval rozmanitých barevných skvrn. Dociloval různých efektů i tahy suchého štětce jiné barvy přes podkladovou barvu, a tím dociloval efektů z barevných skvrn. Mohli bychom říci, že byl takřka předchůdce francouzských impresionistů. Vedle slavného Tiziana se v Benátkách prosazovali i jeho mladší kolegové Jacopo Tintoretto a Paolo Veronese. Všichni se soustředili především na nádheru a pestrost, méně již na pravidla správné kompozice či přísnou perspektivní konstrukci.

Citového výrazu dosahoval Tizian zvláštní barevností, o což se také snažila ve větší míře hudba této doby. Umění pozdního Tiziana a benátské školy sloužilo nejen Rubensovi, ale i dalším malířům jako škola barvy ve službě emocionálního zážitku.

Slavný Tizian či Veronese byli mistři zlatých barev. Proto také Giorgio Vasari kritizoval v druhém vydání *Životopisů* (1568) benátské malíře, že se málo soustřeďují na kresbu i přípravné práce a věnují se příliš barevnosti.[154] Překvapivě často srovnával malířství a hudbu. [155] Věřil, že hudba s malířstvím nějak souvisí – uvádí čtyřicet renesančních malířů, kteří provozovali hudbu a zároveň malovali.[156] Styl přednesu na loutnu měl souviset s pohybem malířského štětce. Vasari v tomto přebírá názory Leonarda da Vinciho, jenž byl přesvědčen o souvislosti mezi barvami a tóny, které je nutné vzájemně harmonizovat. Vasari popisuje splývající barvy Parmigianinovy, docilující překrásné harmonie, znělé barvy na Raffaelově portrétu Lva X. a podobně. [157] V těchto pasážích Vasari zdůrazňoval harmonický soulad individuálního malířského stylu s hudební tvorbou.

---

154 Ian G. Kennedy, *Tizian: um 1490–1576*, Köln 2006, s. 53.

155 Katherine A. McIver, Maniera, Music, and Vasari, *The Sixteenth Century Journal* 28, 1997, č. 1, s. 45–55.

156 Ibidem, s. 55.

157 Ibidem, s. 46, 54.

Obr. 29 Jacopo Robusti zvaný Tintoretto (1519–1594), *Múzy*, olej na plátně 206×310,3 cm, Britské královské sbírky, kat. RCIN 405476 [158]
– řada verzí tohoto obrazu svědčí o oblibě alegorie devíti Múz, ladících si hudební nástroje – devět Múz představovalo inspiraci pro poezii, píseň a tanec, ale později se Múzy staly inspirací všech umění, spolu s Apollonem (vystupujícím jako Slunce) představovaly Múzy harmonii sfér; zde se Múzy proplétají jedna v druhou, těsně před svou hrou ladí nástroje, patrně aby působily v jednom ladném celku, Múzy ladí cembalo, basovou violu da gamba, loutna a lira da bracích, které Tintoretto jako vynikající hudebník dobře znal – téma Múz se hodilo k nadšení, které měl mantovský dvůr pro hudbu; Múzy měly stejně jako Apollon představovat krásu a intelektuální vznešenost, každá z Múz měla od Hesioda přidělenu svoji oblast umění: Kalliope, Múza epické poezie, hraje na strunné nástroje či v tomto případě na cembalo dole uprostřed; Clio, Múza historie, čte knihu; Uránie, Múza astronomie, drží glóbus a tabulku; obraz byl namalován k příležitosti korunovace vévody Vicenza Gonzagy, harmonie sfér měla také představovat budoucí příslib šťastné vlády: vévoda Vecenzo z Mantovy rovněž zaměstnával Monteverdiho a Rubense – tyto velké osobnosti společně tvořily zárodky barokního umění, také se přátelil s básníkem Torquatem Tassem, který vydal v roce 1589 ideální galerii umění; prarodiče Vincenza byli Anna Jagellonská a Ferdinand I., měl tedy skrze Rudolfa II. vliv na střední Evropu, intenzivně se zajímal i o hudbu

Toto panování přísného kánonu a pravidel kompozice se neuplatnilo ani v malbě, ani v hudbě, snad proto se také staly Benátky rodištěm manýrismu i malířského baroka. Tizian a benátská malba ovlivnili další vývoj Petera Paula Rubense, měli veliký vliv na El Greca a zprostředkovaně na celou španělskou školu, včetně Velázqueze.

Tintoretto v tradici svého učitele Tiziana modeloval kompozice budoucích pláten z vosku nebo z hlíny. Někdy používal i mrtvá těla, která upevňoval do dřevěných krabic s otvorem pro osvětlení

158 Dostupné [on-line] na: https://www.rct.uk/collection/405476/the-muses [cit. 12. 10. 2019].

z neobvyklých úhlů. Právě anatomické a perspektivní deformace, zkracování těl či jejich prodlužování byly zdrojem skandálů, jež k jeho tvorbě poutaly pozornost. Tak třeba namaloval v roce 1848 zázrak sv. Marka, kde je světec zobrazen vzhůru nohama. Všechny optické triky, porušení zákonů perspektivy, poutaly pozornost kritiků, již s neúnavnou fascinací hodnotili nová díla.

Mnoho benátských obrazů zdobilo vévodský palác v Mantově, kde také visel rozměrný obraz *Múz*, ladících si hudební nástroje od Jacopa Tintoretta z roku 1578. Výtvarné umění bylo v Benátkách stejně jako hudba unaveno z pravidel renesanční kompozice. Florentské renesanční obrazy se soustředily na stavbu lidské figury a rozvržení perspektivy. V Benátkách šestnáctého století začaly vítězit mnohem spontánnější postupy. Benátky jsou městem velkých dojmů, neobvyklého světla a směsi zvuků a kultur. Tuto směs typicky vyjadřuje i prastarý benátský kostel svatého Marka, pokrytý zlatem, který je všechno jiné než skromný. K hudbě se příliš nehodí, protože pětikopulový interiér pokrytý mozaikami vytváří zvláštní akustiku ozvěn, jako by se propojilo několik koupelen dohromady. Tyto dlouhé dozvuky přirozeně vytvářely disonance proti pravidlům polyfonní kompozice. Někdo by z této situace mohl být nešťastný, ale právě ve škole sv. Marka to vedlo k důležitým inovacím v hudebním světě. Monteverdi i jeho učitel Gabrieli se nesoustředili na jednotlivá slova a jejich význam. Snažili se postihnout celkovou emoci textu, přestali se bát disonancí, které se tak jako tak v chrámovém prostoru vyskytovaly. Hudba kolem roku 1600 se stala úžasnou směsí vokálního a instrumentálního stylu, ale vše, co bylo tehdy vytvořeno, se odehrávalo na poměrně malých plochách.

Myšlenka souhry všech múz, ztvárněná Tintorettem, stála také za ideou utvoření prvních operních představení.

Raná opera *Orfeo* nebyla tak důležitá jako *Korunovace Poppey* (1642). Zde se již uplatnily árie v celé šíři, omezil se sbor. Instrumentace podbarvovala detailně scénu na základě dramatických představ. Bylo to neobvyklé a velkolepé. Opera najednou přinesla souvislý proud hudby o několika hodinách. Monteverdi se uvolnil a začal experimentovat s akordy, které by neměly být vedle sebe. Doba Giovanniho Gabrieliho a Claudia Monteverdiho byla velkou a živou hudební laboratoří. Na Monteverdiho operách vidíme i společenský posun. Opera *Orfeo* byla provedena před vévodou, ale *Korunovace Poppey* již byla předvedena před obecným publikem. Závěr dlouhé opery navíc nově uzavírá milostný duet Poppey a Nerona. Monteverdi udělal něco, co ve stejné době přineslo výtvarné umění. Porušil přísná kompoziční pravidla.

Giovanni Maria Artusi (1540–1613) by byl asi zapomenut, kdyby nebylo jeho sporu s Monteverdim. Jeho traktát *Artusi čili o nedokonalostech moderní hudby*[159] shrnoval inovace související s nástupem raného baroka. Věnoval se hudbě v kostele nejsv. Salvátora v Boloni a rozvíjel odkaz svého učitele

---

159 Giovanni Maria L'Artusi, *Overo Delle imperfettioni della moderna musica*, Venetia 1600. – Oliver Strunk (ed.), *Source Readings in Music History*, New York 1950.

Gioseffa Zarlina. Vincenzo Galilei a další progresivní skladatelé odmítali jeho harmonické teorie a to vyprovokovalo Artusiho k polemice.

Obr. 30 Zázrak sv. Marka, Jacopo Robusti zvaný Tintoretto, 1518–1594, *Svatý Marek osvobozuje otroka* (*Zázrak sv. Marka*), 1548, olej na plátně, 415×541 cm, z kapitulní síně Školy svatého Marka v Benátkách, inv. č. 45, foto archiv autora
– obraz jedinečným způsobem kombinuje šokující disharmonie a kontrasty, které dospívají k vyváženému celku až po kombinaci vzájemných kontrastů, vrcholem je převrácená a zastíněná figura světce, kterému nevidíme do tváře, což je prohřešek snad proti všem pravidlům náboženského obrazu; většině zobrazených nevidíme do tváře, pozornost je upřena na ležícího otroka, kompozici utváří zejména dynamická hra kontrastních vlajících draperií

Stejně jako si Tintoretto dovolil namalovat svatého Marka vzhůru nohama a mnozí to považovali za nehoráznost,[160] tak i Monteverdiho dílo ve své době provokovalo tradicionalisty, hlavně jeho

160 Jacopo Robusti zvaný Tintoretto, 1518–1594, *Svatý Marek osvobozuje otroka* (*Zázrak sv. Marka*), 1548, olej na plátně, 415×541 cm, z kapitulní síně Školy svatého Marka v Benátkách, inv. č. 45, foto archiv autora.

madrigaly pobouřily Artusiho, který byl z konzervativní Boloně a jeho kniha o kontrapunktu byla též velice konzervativní. Učil kontrapunkt používaný v církevní hudbě. V druhé části knihy se pak věnoval povaze disonance. Kritizoval moderní „spekulativní“ skladatele, kteří způsobují v hudbě problémy. Věřil, že se hudba musí hodnotit smysly i rozumem. Artusi obvinil Monteverdiho z extrémních postupů. Teprve o deset let později se rozhořela jeho otevřená polemika:[161] Artusi byl pozván na svatbu do Ferrary, které vládla s vybraným hudebním vkusem rodina d'Este, podporující moderní skladatele. Na svatbě se zpívaly ještě nepublikované madrigaly, jež urazily Artusiho vkus. Hned tušil, že jde o „spekulativního“ skladatele, proti kterému vystupoval ve své učebnici. S námahou si obstaral jejich notopisy, aby měl dostatek teoretických důkazů. Dotyčný skladatel byl Claudio Monteverdi a provinil se takřka vším proti pravidlům kompozice. Artusiho hlavní výtkou pak bylo volné nakládání s nepřipravenými disonancemi bez užití průchodných tónů. Akordy, které skladatel užíval, nemohly být považovány za novou harmonii, neboť neměly „jemnost a sladkost“ původních akordů. Nelze tvrdit, že disonance je relativní. Artusi řekl, že je jen jeden absolutní, aritmetický standard harmonie, a ten Monteverdi neuznává.[162] Mezi mnoha věcmi, které Artusi Monteverdimu vyčetl, bylo to, že je moderní hudba nepřirozená a zženštilá, zženštilostí ovlivňující jak posluchače, tak hudebníky.[163]

Zkrácená Monteverdiho odpověď se zachovala v předmluvě jeho *Páté knihy madrigalů*. Podle něj jsou dva různé kompoziční styly: tradiční *stille antico* založená Zarlinem a uznávaná Artusim, který je nejvhodnější pro církevní hudbu. Vedle tohoto stylu je nový, druhý způsob, prvně zaznamenaný Ciprianem de Rore. Poté jmenuje celou řadu vynikajících skladatelů používajících druhý způsob. Ti jsou vznešenějšími duchy s lepším porozuměním pravého umění. Chápe ji ten, kdo se soustřeďuje na dokonalost melodie, která není ovládána harmonií, ale naopak ji ovládá, kde slova jsou pánem harmonie. V tomto druhém způsobu používal Monteverdi i novou metodu harmonického doprovodu, tzv. *basso continuo.*

Dále Monteverdi uvádí seznam skladatelů, intelektuálů, kteří se zajímali o teorie učených akademií hudby a cítili vzájemnou sounáležitost. Všichni se ztotožňovali s argumentem, že slova musí vládnout harmonii. Madrigalisté se snažili opakovat noty a napodobovat rytmus řeči, s jednou slabikou na jeden tón. Monteverdi vypisoval pečlivě i ornamenty a glissanda, čímž byly provokativní disonance zjevné

---

161 Tim Carter, Artusi, Monteverdi, and the Poetics of Modern Music, in: Claude V. Palisca – Nancy Kovaleff Baker – Barbara Russano Hanning (eds.), *Musical Humanism and its Legacy*, Stuyvesant 1992, s. 171–194.

162 Ibidem.

163 Suzanne Cusick, Gendering Modern Music: Thouughts on the Monteverdi-Artusi Controversy, *Journal of the American Musicological Society* 46, 1993, č. 1, s. 1–25.

i v hudebním zápisu. Artusi má přece jen místo v dějinách hudby jako ten, který pochopil mimořádnost Monteverdiho. Kdyby zaútočil na jiného skladatele, asi by upadl v zapomnění.[164]

Monteverdi v obraně nového stylu byl nucen postavit starý a nový způsob proti sobě. Tím jasně vymezil pravidla barokní kompozice, dal dějinám hudby milník, od kterého se odvíjí nová epocha. Zároveň tento milník zachovává starý styl, který našel uplatnění především v duchovní hudbě.[165] Monteverdiho předmluva k páté knize madrigalů byla zvolena L. Spurným jako závěr pojednání o starších dějinách evropské hudby:

„Nebuďte překvapeni, že dávám tyto madrigaly tisknout bez předchozí odpovědi na výtky, které Artusi vznesl proti některým nepatrným detailům v nich… Přesto, abych ukázal, že nekomponuji svá díla bez rozmyslu, napsal jsem odpověď, která, jakmile ji přehlédnu, ponese titul *Seconda Pratica, overo, Perfezioni della Moderna Musica.* Někteří, kteří nepochybují o tom, že je jiná verze než ta, kterou určil Zarlino, se nad tím podiví, nechť jsou si však jisti, že s ohledem na konsonance a disonance existuje ještě jiný způsob jejich posouzení. Tento způsob, jenž uspokojuje rozum a smysly a který je odlišný od zavedeného, představuje moderní metodu komponování.

Přál jsem si vám to sdělit proto, aby výraz „seconda pratica“ nebyl snad přivlastněn někým jiným a aby duchaplný člověk mohl uvažovat o dalších vedlejších záležitostech týkajících se harmonie a věřit, že moderní skladatel buduje na základech pravdy.“ [166]

3.5.2 Římské oratorium

Antické drama zaniklo s nástupem křesťanství. Církev se od té doby stavěla k světskému divadlu rezervovaně. S nástupem baroka se začala okázalost ve veřejném prostoru stále více uplatňovat jak v církevním obřadu, tak i ve světské politice.

Papež však nechtěl zavdávat zbytečnou příčinu k odvěké kritice zkaženého Říma. Jak mohl tuto situaci vyřešit, když si bohaté římské rodiny nechtěly nechat ujít novou luxusní zábavu operního představení, kterou znali benátští patricijové?

Opera v Římě se vyvíjela v jiném, zbožnějším hávu. Papež zakázal vystupovat ženám, úlohu žen na jevišti převzali kastráti, jichž bylo v papežských sborech dostatek. Móda kastrátů se rychle šířila,

---

164 K. A. McIver, Maniera, Music…, *op. cit.*

165 Lubomír Spurný – Jiří Šafařík, *Kapitoly z dějin evropské hudby – od gregoriánského chorálu po Monteverdiho*, Olomouc 2001, s. 89.

166 Ibidem.

protože jejich hlas měl nepochybně velkou přitažlivost.[167] Ve všech velkých bazilikách byly sbory kastrátů, jejichž členové se mohli na hudebních produkcích podílet.

Zrození oratoria bývá spojováno s dílem Emilia de' Cavalieri *Rappresentatione di Anima et di Corpo*. Je to první tištěná skladba užívající číslovaný bas. Je tedy obdobou monodie, která se vyvinula ve Florencii v přibližně stejné době. Skladba byla natolik úspěšná, že se tento novější, monodický styl začal užívat i v Římě. Většina raných scénických děl měla v Římě stejně jako ve Florencii či v Mantově pastorální, případně mytologický námět s morální alegorií.[168] Změna v římské tradici přišla s kardinálem Giuliem Rospigliosim, který tvořil libreta na duchovní náměty. Nejslavnější je Stefana Landiho *Svatý Alexius* (*Sant' Alessio*, 1632). Na libreta kardinála Rospigliosiho vznikla i první komická díla: *Kdož trpí, doufej* (*Chi soffre, speri*, 1639), zhudebněná Virgiliem Mazzocchim a Marcem Marazzolim. Tato díla se stylově odvracejí od raně barokní opery a přecházejí k formám složeným z árií spojených recitativy. Z této římské doby také pochází *Miserere* Gregoria Allegriho, které je obecně známo především díky návštěvě čtrnáctiletého Mozarta u papeže. Noty Allegriho *Miserere* bylo zakázáno opisovat, ale mladý Mozart je dokázal zapsat na druhý poslech. Tím papeže ohromil.

3.5.3 Opera v sedmnáctém století

Vývoj opery v Itálii byl neuvěřitelně rychlý. Měl takřka charakter nového podnikatelského odvětví, které se lavinovitě šířilo Evropou. První pokusy se dostaly z florentských šlechtických paláců v Benátkách na veřejnost a opera se stala v Itálii lidovou zábavou, kterou již zůstala trvale. V sedmnáctém století bylo v Benátkách sedm divadel, své veřejné divadlo měla takřka všechna velká italská města. Divadla si samozřejmě musela vydělat peníze. Snažila se tedy co možná nejvíce redukovat počet postav, instrumentální složku i sbory. Publikum bývalo velmi různorodé. Šlechta měla pronajaté lóže a zbytek obyvatel byl nahuštěn v parteru. Hlavní sezona byla od podzimu do masopustu. Divadla připravovala neustále nové tituly, aby dokázala znovu přivábit obecenstvo. Italské operní domy se musely zpravidla spokojit se čtyřmi až osmi stálými hráči a několika hráči pro *basso continuo*. Trubky a další nástroje se používaly jen při mimořádných příležitostech. Hlavním tahákem operních domů bylo samozřejmě angažování pěveckých hvězd, především z řad kastrátů. Fenoménem italské barokní opery se stalo tzv. *bel canto*. Snaha po zachycení přirozeného toku řeči se velmi rychle vytratila, hlavní slovo získávala podmanivá melodie. Italská hudba šla ruku v ruce se zdokonalováním pěvecké techniky, takže se skládaly stále těžší a těžší kusy, které byl schopen obsáhnout jen dobře školený pěvec. Často byly dokonce funkce skladatele a pěveckého pedagoga slavných kastrátů

---

167 Jan Trojan, *Dějiny opery*, Litomyšl 2001.

168 Ibidem (Agostino Agazzari: *Eumelio*, 1606; Domenico Mazzocchi: *La favola boschereccia*, 1626; Stefano Landi: *Smrt Orfeova / La morte d'Orfeo*, 1619; Luigi Rossi: *Orfeus/Orfeo*, 1647).

spojeny. Jednou z nejvtipněji napsaných satir na italské barokní divadlo je drobná literární hříčka *Il teatro alla moda* (1720) od Benedetta Marcella.

V italské podobě se barokní opera dostává ještě v první polovině sedmnáctého století na většinu evropských dvorů, kde postupně končí až v době národních hnutí v polovině osmnáctého století. Pronikání národních jazyků se děje pozvolna, především v komických intermezzech a v celých komických operách, jež navazovaly na italskou tradici uvádění těchto děl v dialektech a v lidové, hrubé mluvě.

3.5.4 Salcburk

Salcburk sloužil díky své poloze a statusu církevního knížectví jako brána barokních vlivů za Alpy. Není náhoda, že salcburský dóm (1614–1628) je považován za první barokní chrám ve střední Evropě, navíc první barokní arcibiskup Volf Dětřich z Raitenau byl vzdáleným příbuzným Medicejských, pro italskou kulturu měl slabost. I celibát řešil s příznačnou italskou otevřeností. Za městem založil pro svoji milenku Salome Alt dnešní palác Mirabell a tam také bylo vychováno jeho patnáct dětí.

Po dostavbě dómu byl barokizován jeden kostel za druhým, takže dnes již celé město působí stylově jednotným dojmem. Salcburk se stal výspou italských umělců. Po třicetileté válce, které se Salcburk nezúčastnil, se krásné nezničené město stalo vzorem k přestavbám v celém Záalpí. Jeho kulturní vliv sahal do Čech velmi silně, protože velká část salcburských arcibiskupů měla vazby na české země, zejména na olomoucké biskupství (Thun-Hohensteinové, Harrachové, Dittrichštejnové, Jakub Arnošt z Lichtenštejna-Kastelkornu).[169]

K oslavě nového chrámu a tisíciletého výročí salcburské diecéze sepsal Heinrich Ignaz Franz Biber slavnou *Salcburskou mši pro 53 hlasů* (*Missa Salisburgensis à 53 voci*). Účinkovaly dva osmihlasé sbory, varhany a čtyři orchestry, které se po benátském vzoru střídaly v hraní z různých stran, ovšem bombastičnost obsazení překonala všechno, co bylo v Itálii vytvořeno. To bylo pro barokní kulturu typické. Velkolepost a patos často v cestě za Alpy italské vzory ještě překonávaly. Barokní sloh se šířil po celé Evropě. Do luteránských zemí se dostal v díle Heinricha Schütze a k nám prostřednictvím Adama Michny.

---

169 Randolf Jeschek (ed.), *Der Mann fürs „pizare“ – Leben und Werk des Heinrich Ignaz Franz Biber*, Regensburg 2014.

Obr. 31 Vícesborová mše v salcburském dómu,
mědiryt, Melchior Küsel, asi 1682[170]

3.5.5 Střední Evropa – Schütz

Italská opera i oratorium se velmi rychle dostávaly do Záalpí, které mělo několik důležitých oblastí. Byl to katolický vídeňský dvůr s mnohými provinciemi, mezi něž patřilo i České království, který měl na cestě za italskou hudbou důležitou „přestupní stanici“ v salcburském arcibiskupství. Německo bylo od sedmnáctého století rozpolceno mezi Katolickou ligu a Protestantskou unii. Na severu hrál důležitou roli v hudbě drážďanský dvůr saských Wettinů a k němu se pojila řada velkých obchodních měst Lipskem počínaje a Hamburkem konče a samozřejmě dvory dalších knížectví, jež střídavě nabývaly na významu.

Zakladatelem severoněmecké hudební tradice byl Heinrich Schütz, který byl spojovacím článkem raného italského baroka a severoněmecké luteránské tradice.[171] Sasko bylo v německých dějinách rozhodující kulturní region. Převládalo zde sice luteránství, ovšem náboženská atmosféra Saska byla během dlouhých období neortodoxní a tolerantní. Později saští kurfiřti získali i polský královský titul, přičemž museli přestoupit na katolictví. Sasko bylo tedy ovlivňováno jak polskou katolickou tradicí, tak saskými luterány. Co se týče německé kultury, sehrálo Sasko důležitou roli i v hudbě. Postavení

170 Dostupné [on-line] na: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Salzburger_dom_stich_1668-1687.jpg [cit. 9. 11. 2019].

171 Gregory S. Johnston, *A Heinrich Schütz Reader: Letters and Documents in Translation*, New York 2013, s. 29.

Heinricha Schütze je v tomto ohledu klíčové. Myšlenková závažnost jeho pašijových děl jako by předznamenávala díla dalších významných saských rodáků, Bachovy *Pašije* či Händelova *Mesiáše*. Heinrich Schütz totiž přivezl z Itálie zájem o obecný jazyk svázaný s hudebním frázováním, který vítězil nad starší, humanistickou úctou ke klasickým jazykům. Heinrich Schütz skládal na prózu Lutherovy německé bible a použil své zkušenosti z vlastní tvorby italských madrigalů. Biblické texty si wettinský dvůr v Drážďanech cenil natolik, že se používaly i k dvorským slavnostem.

Kromě německého jazyka a míchání stylů byly v roce 1615, kdy se Schütz vrátil do Drážďan a začal sloužit jako dvorní skladatel u saských kurfiřtů, důležité i další faktory. Za Alpami samozřejmě měl horší hudební podmínky než v Itálii, musel se spokojit s tím, co bylo. Začal skládat díla, která byla jen skromně instrumentována. Roku 1628 odjel Schütz znovu do Benátek, aby se setkal s novou hvězdou barokní hudby Claudiem Monteverdim. V roce 1633 odešel do Kodaně, aby složil hudbu pro dánskou královskou svatbu. Domů do Drážďan se vrátil až roku 1635. Jeho skladatelská činnost vešla ve známost až po třicetileté válce v roce 1648, kdy se po vyčerpávajících válkách mohla společnost konečně soustředit na hudbu.

Heinrich Schütz byl aktivní až do pozdního stáří, zemřel v 87 letech a jako učitel vychoval dlouhou řadu hudebníků. Jeho místo jako „zakladatele německé hudby“ nebylo jen duchovní, mělo i svou praktickou část. Schützovo dílo je typicky středoevropské především syntézou, ve které čerpá zejména z Gabrieliho a později i z Monteverdiho, kterého obohacuje i o nizozemské mistry šestnáctého století. Stejně jako v jiných oblastech můžeme sledovat i v hudbě velmi časté přežívání konzervativních stylů a jejich míchání s velkou moderností. Heinrich Schütz navíc používal všechny styly v duchu raného italského baroka, ale míchal je volně v jednom díle: koncertní styl, vedení hlasů z madrigalů a motet ve sborech – a tím dosahoval neobvyklé výstavby delších úseků skladeb. Již současníci jej považovali za otce německé moderní hudby.[172]

Tento fenomén lze například pozorovat v přežívání středověku ve stavbách raného baroka (Dietzenhofer) nebo v přežívání středověkých alegorií v literatuře té doby (Komenský – *Labyrint světa*). Tuto syntézu můžeme velmi zřetelně pozorovat i u Schütze. Nejznámější skladby jsou na rozdíl od Monteverdiho na poli závažné duchovní hudby od komorního instrumentálního obsazení až ke sborovým skladbám. Slavné jsou především *Davidovy žalmy*, *Cantiones sacrae* (opus 4), tři knihy svatých symfonií, *Symphoniae sacrae*, *Sedm slov vykupitelových na kříži* (*Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*), troje *Pašije* a jedno zhudebnění vánočního příběhu.

---

172 Wolfgang Caspar Printz, *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden 1690, s. 136; dostupné [on-line] na: https://books.google.de/books?id=bu1CAAAAcAAJ&pg=PA136&dq=%22Heinrich+Sch%C3%BCtz%22#v=onepage&q=%22Heinrich%20Sch%C3%BCtz%22&f=false [cit. 9. 11. 2019].

Příběh Schützovy skladatelské dráhy je pozoruhodný, protože sledujeme-li čistě harmonické výdobytky, je jeho raná tvorba vyspělejší než ta pozdní, i když se též ve zralé tvorbě vracel k přepracování Monteverdiho madrigalů do německého textu *Es steh Gott auf* (SWV 356; 1643).

Vývoj Schützova kompozičního stylu jde ruku v ruce s celkovým vyzněním skladeb. Schütz je také považován za zakladatele severoněmecké varhanní školy, jejíž tradice vrcholí v Johannu Sebastianu Bachovi. K Schützovi se vraceli ale i mnozí pozdější skladatelé, mezi jinými i například Johannes Brahms. Cit pro italštinu v benátském baroku převedl s porozuměním na německý jazyk. To mělo zprostředkovaně vliv i na vrcholná díla Bacha nebo Händela, za jejichž kořen můžeme považovat sbory ve *Vánočním oratoriu* nebo ve třech verzích *Pašijí* (podle Lukáše, 1664; Matouše, 1665; a Jana, 1666). Na konci dlouhého života, přestože ohluchl, spojoval benátský styl s luteránským protestantským étosem (*Sedm slov vykupitelových na kříži*, *Německý Magnificat*). Není zcela zřejmé, zda byla *Dafné* divadelní hra s vloženými čísly baletu a zpěvu. Schütz bývá označován i za prvního německého skladatele opery, i když je otázkou, jaký měla jeho dnes bohužel ztracená ceremoniální a divadelní hudba charakter. Nesmrtelnou pověst mu však zajišťuje jeho vokální dílo. Schütz byl za svého života velmi oblíben.

Jeho místo zaujal později Johann Sebastian Bach, který po právu opanoval pole duchovní hudby. Podobné upozadění starších děl nastalo i u jiných světových skladatelů, Haydnova oratoria ve své době zastínila Händela, Verdi vytěsnil Donizettiho. V Drážďanech je Schütz dosud uctíván jako zakladatel drážďanské dvorní kapely, jeho dílo se ale začalo provozovat až po roce 1870 čili takřka po dvou stech letech.

3.6 Nástup baroka v Čechách

V Čechách je jen velmi těžko uvěřitelné, že se o baroku jako o epoše mluvilo ještě po druhé světové válce s velkou opatrností. V Praze je baroko přítomno jaksi samozřejmě. Na každém kroku se zachoval nějaký chrám či palác. Barokní český venkov se považuje za nejtypičtější příklad naší krajiny.[173] Do tohoto obrazu jaksi přirozeně patří zvuk varhan s hudební produkcí staré hudby. Tento trochu starosvětský a konzervativní obraz našich zemí znamenal pro české vlastence velké dilema.[174] I oni si svoji vlast představovali takto, ale zároveň velké dějinné události baroka, o kterých psali vlastenečtí historikové, vyprávěly příběh opačný, příběh náboženského útlaku a národní poroby. Tento kontrast velkých dějinných událostí a kulturních dějin ještě více vynikne, zabýváme-li se hudbou. Bez císařské Vídně a církve si nelze vývoj hudby ve střední Evropě vůbec představit. Bez nich si nelze

---

173 Robert G. Rawson, *Bohemian Baroque: Czech Musical Culture and Style 1600–1750*, Woodbridge 2013.

174 Howard Louthan, *Obracení Čech na víru aneb Rekatolizace po dobrém a po zlém*, přel. Zdeněk Rucki, Praha 2011.

vysvětlit tak výraznou dominanci, kterou oblast střední Evropy v hudbě dosáhla. Je tedy nutné se smířit s tím, že krásná hudba i obrazy nejdou výhradně sloučit s tradičně vnímaným dějinným étosem. Vzmach hudebního života spojený s absolutismem má své hluboké důvody i v tomto sociálním prostředí a v propagaci určitého pojetí světa. Jak císařská reprezentace Karla IV., tak i později upevňování moci po Bílé hoře bylo spjato s intenzivní činností uměleckou, ke které patřila i hudba. Český pobělohorský katolík byl po třicetileté válce do značné míry politickou a kulturní kategorií. České země sedmnáctého století se v očích katolíků staly nikoli dobou temna, ale příkladem velikého úspěchu, ve kterém se kladl důraz na umění, jež bylo součástí konverze. Mnoho uměleckých rodin přišlo z jihu, z Bavor, Tyrol či Itálie, a tímto směrem se také orientovala hudba. V umění, tedy i v hudbě, se udála změna. Tou byla snaha po výsledném emocionálním působení většího celku. Česká krajina s alejemi a krajinnými dominantami se propojila v jeden útvar, rovněž tak interiér chrámu se propojil tak, že nástropní freska navazovala na architekturu, a ta zase tvořila kulisu k oltářnímu obrazu. Toto myšlení snažící se pojmout větší plochy a zapůsobit na člověka v celku můžeme vidět i v hudbě. Snaha po celkovém vyznění je patrná i v nástupu harmonického myšlení, v nástupu větších vokálních útvarů (kantáty, oratoria a opery) i delších kusů instrumentální hudby, komponovaných pro komorní soubory a orchestry.

3.6.1 Phasma Dionysiacum Pragense

Jedno z prvních, duchem již barokních představení uspořádaly české stavy na počest císařského páru Matyáše a Anny *Phasma Dionysiacum Pragense – Pražské zjevení dionýské*.[175] Představení se konalo v posledních dnech masopustu roku 1617, v dnešní staré sněmovně vedle Vladislavského sálu. Jeviště mělo spodní část pro podsvětní výjevy a v horní části v oblacích byla zjevení bohů a alegorií. Zachovala se k němu otevírací rytina s přílepkami, které znázorňují měnící se prospekt představení. Nalepená kolečka se mohou otevírat – průběžně odkrývají, kdo se během představení zjevoval. Menší kolečko skrývá korunované iniciály císařského páru, které se objevily v nebesích během představení.[176] Dílo se sestávalo z několika zjevení a tance hrdinů, do něhož se snad zapojilo i publikum. Zjevení obsahovala antické bohy, antické básníky i dávné vládce, Alexandra Velikého, Julia Caesara, tureckého Osmana I. i kněžnu Libuši. Na začátku se pěvkyně, alegorie, snesla na oblaku

---

175 Pavel Preiss, Barokní divadlo v Čechách a jeho výtvarná stránka, in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie*, Praha 2001, s. 282–310. – Herbert Seifert, Das erste Libretto des Kaiserhofs, *Studien zur Musikwissenschaft* 46, 1998, s. 35–75.

176 Petr Maťa, Kde se v roce 1617 konalo představení „Phasma Dionysiacum Pragense“?, *Folia Historica Bohemica* 20, 2003, s. 125–131. – Idem, „Phasma Dionysiacum Pragense“ a počátky karnevalového kalendáře na císařském dvoře, *Divadelní revue* 15, 2004, č. 2, s. 45–55 (včetně pramenů a starší literatury); dostupné [on-line] na: http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=5333 [cit. 8. 1. 2019]. – Marc Niubò, heslo *Phasma Dionysiacum Pragense*, in: Alena Jakubcová a kol., *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století: Osobnosti a díla*, Praha 2007, s. 456–458 (včetně pramenů a starší literatury); dostupné [on-line] na: http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=3603 [cit. 8. 1. 2017].

z císařovniny ložnice, zahrála na loutnu a krásně zazpívala, přičemž kavalíři počali tance v alegorických kostýmech.

Obr. 32 *Phasma Dionysiacum Pragense*, 1617
Mnichov, Theatermuseum[177]

Tanečníci byli přední šlechtici z různých korunních zemí, kteří tímto vzdávali hold císaři a habsburskému domu. Poté zahrála kapela ukrytá za kulisami a zjevil se Merkur s Jupiterovým poselstvím. Tu mytičtí hrdinové a hrdinky sestoupili do parteru. Poté se tanečníci a tanečnice sestavili do písmen M a A. Hudba obsahovala sólové výstupy, sbory i sinfonie. Podobně jako na mantovském dvoře i zde byl orchestr i část pěvců za scénou. Představení bylo v Záalpí v rámci habsburského dvora ojedinělým zjevem, svým způsobem založilo tradici oslavných představení k příjezdům panovníka do Prahy.

3.6.2 Třicetiletá válka

Třicetiletá válka (1618–1648) znamenala otřesnou zkušenost politické a náboženské nestability. Lidé si sáhli až na dno, některé části Evropy ztratily až čtyřicet procent obyvatel. Sedmnácté století znamenalo pro Čechy dobu hospodářského propadu především kvůli velkému úbytku obyvatel a několikerému průchodu vojsk, která způsobila velké hospodářské škody. V takové situaci člověk toužil po útěše, kterou nabízel nový, emotivněji laděný sloh. Na tento přístup k víře byla dobře připravena katolická církev, která pochopila, že srdce lidí může získat zpět pouze emocemi, a nikoli nudnou teologickou disputací.

177 Theatermuseum Mnichov, foto archiv autora.

Obr. 33 Barokní varhany Týnského chrámu[178]
– pokud si chceme v Praze vychutnat zvuk původních barokních varhan, musíme se vypravit do Týnského chrámu, varhanní kruchtu nechali katolíci řádně vyzdobit tak, aby vyjadřovala nové mocenské poměry – hlavní skříň představuje hlas nové víry, která je uzavřena nahoře korunovaným habsburským orlem, na menší skříni v podřízeném postavení je český lev, pod nimi na přípoře je znak hlavního města – královské Prahy; je příznačné, že pražští měšťané požadovali přestavění varhan, protože nebyly dost hlasité, to, co chtěla nová doba vyjádřit, byl majestát; příchod baroka do českých zemí můžeme sledovat i změnou ideálu zvuku, který měl být slyšen a měl být oslavný – vstup okázalé hudby do veřejného prostoru byl také demonstrací nových poměrů

Uvažují-li současní historici o masové konverzi českého obyvatelstva ke katolické víře i o povaze a velkém a rychlém úspěchu katolické víry v Čechách, hovoří také o konverzi životního stylu. Howard Louthan plasticky vykresluje tuto vnějškovou charakteristiku, dokládá ji různými detaily, například si všímá poznámek v dobovém vydání svatováclavské bible, kde je při pasáži o Kristově kříži doporučení, aby se správný katolík pravidelně křižoval na čele. Při vstupu Krista do Jeruzaléma je obhajoba poutí.[179] Na jiném místě si všímá hlášení komisí o úspěšném obracení ke katolictví.[180] Ze všech popisů vychází charakteristika správného katolíka trochu vnějškově: nosí kříž, zpívá hlasitě zbožné písně, uctívá svaté obrazy, chodí v neděli a ve svátky do kostela a zúčastňuje se pobožností. Umění sloužilo jako emocionální součást náboženského světa. Katolíka sedmnáctého století konfesijně definovalo hraní na kůru a okázalá náboženská výzdoba. Konverze byla provázena takovou proměnou českého venkova, že se dosud hovoří o řadě míst českých zemí jako o barokní krajině. Novým pilířem české hudebnosti se staly školy a fary českého venkova. Významným počinem bylo upevňování církevní soustavy a působení protireformačních řádů, se kterými bylo spjato působení

178 Foto archiv autora.

179 H. Louthan, *Obracení…*, *op. cit.*, s. 214.

180 Ibidem.

první skladatelské generace sedmnáctého století. Demonstrativní příklon ke katolictví a také zájmy první generace pobělohorské šlechty poněkud omezily světskou hudbu včetně opery.

Velké varhany, které vstupovaly do původně protestantských kostelů, přinášely posluchačům podmanivý hlas protireformace.

Třicetiletá válka zanechala v evropské populaci veliké šrámy. Každý se musel formálně podřídit nějakému státnímu útvaru a jeho víře; tato státní, kontrolovaná víra ale byla často v rozporu s tím, co člověk skutečně cítil. Hudbymilovnost i fundátorské nadšení získalo nový impulz koncem třicetileté války a uzavřením vestfálského míru. K tomuto důležitému datu nechal Ferdinand III. postavit v Praze několik památek, včetně tolik diskutovaného Mariánského sloupu.

Za účelem lepší kontroly poddaných nechal Ferdinand III. vytvořit soupisy obyvatel dle vyznání. Z hlediska hospodářského byla poválečná doba po vestfálském míru pro české země velmi úspěšná. Lidé v malých městech sice ztratili původní svobody, velká území barokních panství ale hospodařila efektivně. České země tedy bohatly, takže v zemi mezi lety 1650–1730 se počet obyvatel zhruba zdvojnásobil (asi na tři miliony pro Čechy a Moravu).

Praxe katolické konverze znamenala deklarativní přijetí katolicismu s tím, že se co nejvíce utrakvistických odchylek tolerovalo, pokud to neznamenalo přímý rozpor s katolickým učením. Ferdinand III. pokračoval v rekatolizaci českých zemí, používal však při tom většinou méně násilí než jeho otec. Valašská povstání však byla potlačena velmi tvrdě. Vedle toho se samozřejmě snažil jít příkladem i v hudebním úsilí. Dalo by se říci, že jednu z hlavních zásluh na konverzi země měly zpěvníky Adama Michny, prvním byla *Česká Maryánská Muzyka*, vytištěná jezuity v roce 1647 s použitím stejného dřevorytu, jaký měl bratrský zpěvník *Piesně chwal Božskych, Piesně duchownie ewangelitské*, etc.[181] Jezuité si totiž od Veleslavínových dědiců koupili tiskárnu i se štočky, takže úprava zpěvníků byla velmi podobná.[182] Tento první český tištěný kancionál obsahoval 482 písní.

Úcta k Panně Marii znamenala také hlavní znak katolicismu, neboť Immaculata byla symbolem vítězné katolické církve. Proto byla prosazována mariánská poutní místa, sloupy a pobožnosti v takovém množství.

---

181 Zdeněk Tobolka – Jan Rohr (ed.), *Pavel Severýn z Kapí Hory a jeho tisk: Písně chval Božských z roku 1541*, Praha 1927.

182 Petr Voit, *Pražské Klementinum*, Praha 1990; dostupné [on-line] na: https://books.google.cz/books/about/Pra%C5%BEsk%C3%A9_Klementinum.html?id=D4V7AAAAMAAJ&redir_esc=y, s. 64–65 [cit. 9. 11. 2019].

3.6.3 Postavení hudby po Bílé hoře

Obr. 34 Giovanni Pietro de Pomis (1569–1633), *Arcivévoda Ferdinand (Ferdinand II.) jako alegorie Spravedlnosti*, kolem roku 1614, Alte Galerie, sbírky zámku Eggenberg u Štýrského Hradce – Ferdinand II. drží v jedné ruce meč a v druhé ruce váhy spravedlnosti, váhy mají lidské uši, aby slyšely pravdu, pod Ferdinandovýma nohama se svíjí Hereze, které padá z obličeje maska lži, Herezi přemáhá krásná zářící Pravda a bůh času Chronos, Putto předává Ferdinandovi palmu vítězství a vavřínový věnec; obraz byl znovu vymalován na jezuitské univerzitě ve Štýrském Hradci kolem roku 1660

Bělohorská porážka znamenala pro české stavy a nezávislost země katastrofu, byla to ale i důležitá kulturní změna. Italská orientace symbolizovala v této době příklon ke katolictví, v jehož službách se

stále více objevují významní italští hudebníci.[183] Ferdinand II. byl sice vůči českým zemím krutým vladařem, v hudbě však založil významnou tradici. Miloval Itálii a svatbou s Eleonorou Gonzagovou v roce 1622 tato láska k všemu italskému ještě vzrostla.[184] Italské umění i hudba byly v této době pochopitelně spojeny s katolictvím, které fanaticky prosazoval. Korunovace Ferdinanda II. znamenala otevření bran barokní hudbě a Vídeň se tehdy stala jejím evropským centrem. Dvorská kapela působila v různých městech střední Evropy: v Řeznu, v Praze či ve Štýrském Hradci. Začala se provozovat opera, která se stala hlavním úkolem dvorní kapely, do níž byli stále častěji angažováni italští hudebníci. Císařskou kapelu tehdy obohatily nové funkce: dvorní libretista, operní pěvci, tvůrci divadelních scén, kulis i kostýmů. Místo dvorního kapelníka získávalo v této době na významu, protože to byl on, kdo rozhodoval o obsazení postů a o hudebním životě u dvora. Od počátku sedmnáctého století byli hudebníci dvorské kapely zaměstnáváni doživotně a je samozřejmé, že každý muzikant toužil po jistotě stálého platu.

Nové katolické vládnoucí vrstvy si záhy uvědomily cenu hudebníků. Hudba byla základním kamenem úspěšné rekatolizace. Slavnostní obřady nevytvářejí věcnou shodu, ale vytvářejí iluzi vzájemné dohody a harmonie i v situaci, kdy se žádné shody nedosahuje. Zaplněním veřejného prostoru příběhy a rituály pomáhá potlačit konflikt, vytěsňuje ho na okraj. Hudba svým způsobem asistovala i při popravě 27 českých pánů na Staroměstském náměstí. Karel z Lichtenštejna chytře přikázal hrát během popravy na bubny a trubky tak hlasitě, aby nebylo slyšet jediného slova. Mnozí, kteří si přišli poslechnout poslední projevy odsouzených, slyšeli místo toho jen hlasitou hudbu po celou dobu slavnostní popravy. Popraviště bylo také vyzdobeno kulisou bolestné Panny Marie s třímetrovým krucifixem, která měla prosit za hříšníky, ale bezpochyby také ukazovat nové pořádky. Hudba nadále sloužila k budování nové, katolické identity při všech veřejných slavnostech. S nadsázkou můžeme říci, že Čechy dalších třicet let křižovalo vojsko, které se střídalo s kněžstvem a katolickými řády. Novou víru podporovali malíři a hudebníci. Mnozí umělci, kteří vyrůstali v prostředí českého protestantismu či utrakvismu se nechali snadno přesvědčit ke katolictví pod příslibem varhanického postu, dostatku malířských zakázek, případně pod příslibem navrácení zabaveného majetku.

Konverze neprobíhala pouze násilně. Církev byla v Čechách od husitských bouří chudá a obyvatelstvo vcelku vlažné. Navíc český utrakvismus, hlavní proud české víry, měl ke katolicismu blíže než k velké části reformačních proudů. Kolikrát stačilo přijet s vojskem do města a vojáky ubytovat v nekatolických rodinách. Už jen to stačilo pro důvod ke konverzi. Jako prostředek konverze se používalo barokní umění ve všech oblastech kultury.

---

183 Dva ředitelé dvorské kapely, Giovanni Priuli a Giovanni Valentini, byli žáky slavného Giovanni Gabrieliho.

184 Steven Saunders, *Cross, Sword and Lyre*, New York 1995. – Elisabeth Hilscher, heslo *Ferdinand II., Kaiser*, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*; dostupné [on-line] na: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Ferdinand_II.xml [cit. 14. 2. 2019].

Náboženský exulant se mohl vrátit a získat zpět majetek, pokud předložil doklady o konverzi. Konverze potom často znamenala přijetí vnějších znaků, zatímco normální běh života zůstával nezměněn. Osobní svoboda byla omezovaná, zároveň se však zlepšily možnosti kvalitního hudebního vzdělání v jezuitských kolejích, kterých v českých zemích značně přibylo. Znovuzavedení poddanských a nevolnických vztahů tam, kde dříve nebyly, a omezování svobod mělo podobný efekt jako komunistický režim ve dvacátém století. Touha rodičů po zlepšení životní situace dětí vetkla dětem do rukou housle v naději, že si pomocí hudby vylepší sociální status, což se těm nadaným skutečně podařilo. Mnozí díky hudbě vystoupali do nejlepší společnosti, například Heinrich Ignaz Franz Biber získal šlechtický titul a u různých dvorů získával významné funkce.[185] Hudba ale pomáhala v církevní kariéře nebo ve službě u dvora i méně nadaným. Vždy působila jako most, který pomáhal překonávat třídní bariéry.

Hudbu českého baroka periodizoval Jaroslav Smolka zhruba v intencích dějin umění, kde se též hovoří o raném, vrcholném a pozdním baroku s tím, že je pro české sedmnácté století patrný hluboký hospodářský a umělecký propad za třicetileté války, a naopak období prosperity v závěru baroka, které bylo ukončeno až válkami o dědictví rakouské.[186] Jeden významný skladatel, Kryštof Harant z Polžic a Bezdružic, sdílel osud ostatních českých protestantů a byl v roce 1621 mezi popravenými 27 českými pány. Na svém hradě Pecka byl zajat Valdštejnovým oddílem a byly sepsány konfiskační seznamy. Ty zaznamenávají množství notopisů, jež však byly[187] jako bezcenné zničeny.[188] Jeho tragická smrt je také tečkou za epochou české renesance.

3.7 Pietas austriaca

Hovoříme-li o specifiku habsburských dominií, je nutno připomenout fenomén, který se shrnuje pod pojmem *pietas austriaca*.[189] Termín označuje panovnickou ideologii zdůrazňující katolickou zbožnost habsburského rodu, která je příkladem pro všechny poddané. Anna Corethová v zakládající studii z roku 1959 popsala, jak Habsburkové pojímali zbožnost jako základ panovnické moci. Základem

---

185 Eduard Maur, *Gutsherrschaft und „zweite Leibeigenschaft" in Böhmen. Studien zur Sozial- und Bevölkerungsgeschichte (14.–18. Jahrhundert)*, Wien 2001.

186 Jaroslav Smolka, *Hudba českého baroka*, Praha 2005.

187 Marie Koldinská, *Kryštof Harant z Polžic a Bezdružic. Cesta intelektuála k popravišti*, Praha – Litomyšl 2004. – Jan Racek, *Kryštof Harant z Polžic a jeho doba I–III*, Brno 1970–1973.

188 Jan Kvapil, Nálezová zpráva o přímé předloze Michnovy *Loutny české*. *Česká literatura* 52, 2004, č. 5, s. 742–743.

189 Pojem je již barokní, je používán už v dobových spisech, byl obnoven jako terminus technicus v poválečné kulturněhistorické literatuře.

vlády byla politická teologie, na rozdíl od jiných dynastií, které se soustředily spíše na triumfální symboliku vynášející úspěchy jednotlivých vladařů.[190]

Katolicismus habsburského rodu byl utvrzen ve spojení se Španělskem a v šestnáctém století v osobě Ferdinanda II. vyvrcholil. Ten se rozhodl pro nekompromisní stanovisko, formované především jeho jezuitskými vychovateli. Loajalita k církvi a k panovníkovi se stávala jediným celkem. Zásady ideálního habsburského panovníka do spisu *Princeps in compendio* vtělil podle tradice sám Ferdinand II.[191] Dílo bylo opakovaně vydáváno jako výchovná příručka pro budoucí habsburské panovníky. Jezuité, ve skutečnosti stojící v pozadí tohoto díla, byli současně odpovědní za papežský zákaz Machiavelliho spisů, především pak *Vladaře,* slavné příručky k vládnutí, vydané v roce 1532 a zařazené v roce 1559 mezi zakázané knihy. Přestože v habsburské příručce byla zdůrazněna ta přednost víry, kterou jí přiznává i Machiavelli, totiž že přispívá k společenskému klidu a morálce ve společnosti, byla koncipovaná zcela jinak. Dílo vyšlo z tradic starších knížecích zrcadel a zcela základního spisu křesťanského světa *De civitate dei* svatého Augustina. Ten označuje císaře za vzor všech věřících a také parafrázuje verš z knihy *Přísloví*: „Skrze mne kralují králové a vydávají spravedlivá nařízení vládci.“[192] Znamenalo to nejen, že panovník vládl z Boží milosti, ale vyšší moc skrze něj neustále promlouvala. Důsledek byl, že Boží a panovnická moc se v habsburských dominiích propojovala ještě těsněji, než bylo oficiální teologické stanovisko církve.

Ferdinand II. se s vyšší mocí vždy veřejně poradil a poté konal. Již jako mladý složil Panně Marii v Loretu přísahu, že vyžene sektáře ze Štýrska, Korutan a Kraňska, a pak ještě přislíbil Panně Marii Mariazellské, že vyžene sektáře z Čech. Panna Maria získala titul *generalissima,* byla nejvyšší velitelkou ozbrojených sil a její podoba zdobila rakouské prapory. Příručka k starším „zrcadlům“ navíc přidala i silný propagační aspekt. Základem habsburské vlády byly veřejně projevované křesťanské ctnosti, které měly sloužit jako příklad všem poddaným. Panovník měl, kromě vlastních proseb k Bohu, poroučet i svým poddaným, aby činili totéž. V očích Habsburků byla Svatá říše římská základem Boží říše a základ této říše musí stát v pravé katolické víře.

Teorie habsburské vlády byla zpracována v řadě protireformačních děl. V jiných knihách pak bylo zdůrazňováno, že světovou vládu docilují Habsburkové v míru, pomocí sňatků, kde ostatní oceňují příkladnou zbožnost – *pietas austriaca*. Rekatolizace vypadala ve skutečnosti zcela jinak, ale oficiální představa byla taková, že mírnost a zbožnost panovníka jsou tak dokonalé, že celý svět touží dostat se

---

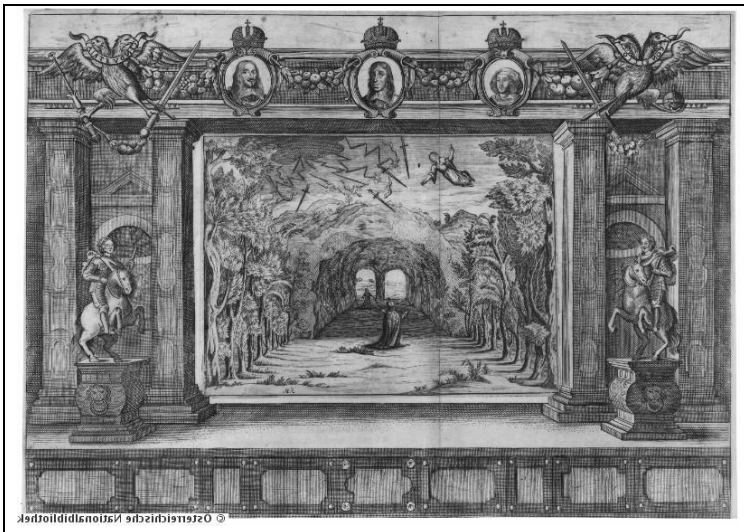
190 Anna Coreth, *Pietas Austriaca: Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, München 1959; česky: *Pietas Austriaca: fenomén rakouské barokní zbožnosti*, Velehrad – Roma 2013.

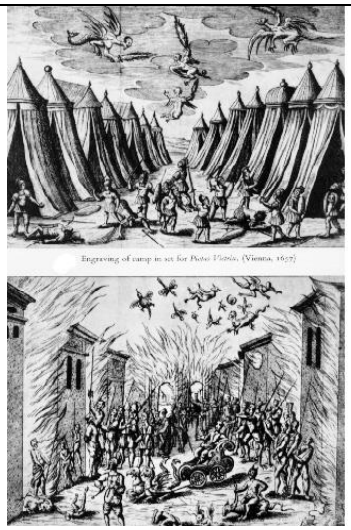
191 MDZ-Reader | Tome | Princeps in Compendio / Ferdinand <III., Heiliges Römisches Reich, Kaiser> | Princeps in Compendio / Ferdinand <III., Heiliges Römisches Reich, Kaiser>; dostupné [on-line] na: digitale-sammlungen.de [cit. 5. 11. 2019].

192 Př. 7.15, Augustinus, *De Civitate Dei*, 5, Caput XIX: „Per me reges regnant et tyranni per me tenent terram.“

pod jeho žezlo. Toto zdůrazňování emocionální stránky – aktivní lásky poddaných, dávalo prostor pro hudbu a veřejné projevy náklonnosti.

3.7.1 Oslavná díla





Obr. 35 Pietas Victrix
– byla hra, která přinášela jevištní dekorace, operní árie a sbory přednášené studenty; jevištní mechanika oživovala námořní, pozemské i nebeské bitvy, obsahující anděly a ďábly – vrchol hry představoval výjev, kde alegorie křesťanství přemáhá císaře Konstantina; císař Leopold I. se pravidelně her zúčastnil s celým dvorem[193]

Důležité slovo hrály v protireformaci církevní řády, které se podílely na oslavných dílech velebících katolickou víru a panovníka, jako byla například císařská hra *Pietas victrix – Vítězící zbožnost,* uvedená ve Vídni v roce 1659 v rámci tzv. *Ludi cesarei*. Byly to hry představené před císařem Leopoldem, které znázorňovaly Konstantina Velikého v řadě bitev pozemských i nebeských. Hru sepsal jezuita Nikolaus Avancini (†1686). Dochovaly se rytiny jevištních dekorací s různými bitvami od Gerarda Bouttatse.[194] O něco skromnější hra z roku 1627 *Constantinus victor*, která byla provedena v Praze, přinášela velmi podobné poselství.[195] Habsburský panovník musel veřejně uctívat tři základní sloupy víry: prvním byla úcta k Bohu a k eucharistii, druhým úcta k Ukřižovanému a třetím úcta k Immaculatě. Všechny tyto symboly byly považovány za vítězné. Eucharistii pravidelně panovníci

193 Max Graf, *Legende einer Musikstadt: Österreichische Buchgemeinschaft*, kap. V., Wien 1952.

194 Gottfried Scholz, The Interdependency of Literature, Architecture, Theater and Music as an Expression of Baroque Absolutism at the Hapsburg Court in Vienna, in: *The Orchestration of the Arts – A Creative Symbiosis of Existential Powers*, Dordrecht 2000, s. 135-148.

195 Angelika Kemper, Konstantindramen als habsburgische Festdramen: Solimanis „Constantinus victor“ (Prag 1627) und Avancinis „Pietas victrix“ (Wien 1659), in: *Acta Conventus Neo-Latini Monasteriensis*, Leiden 2015, s. 316–325.

přijímali nejen ve vnitřním duchovním smyslu. Byla také chápána jako médium úspěchu. To souvisí s legendou Rudolfa I. Habsburského (1218–1291), který měl pomoci knězi spěchajícímu s eucharistií k umírajícímu. Ten pak požehnal jeho rodu a prorokoval mu zářnou budoucnost. Každá úcta k eucharistii jim tedy připomínala proroctví o politickém úspěchu. Po příkladu předka poklekali Habsburkové na zem i před řadovým knězem s eucharistií, což je zaznamenáno mnohokrát až k Františku Josefu I., který na Praterstrasse spatřil z kočáru kněze se zaopatřením pro umírajícího, vystoupil na vídeňskou dlažbu a poklekl mezi spěchajícími lidmi.[196]

3.7.2 Boží tělo

Státní oslavou eucharistie byl svátek Božího Těla. K němu vznikalo mnoho skladeb na oslavné texty k eucharistii (*Lauda Sion, O Salutaris hostia, Tantum ergo, Ave verum corpus* apod.), střílelo se z děl, družičky sypaly na vyzdobených ulicích květiny. Všichni si oblékli nejlepší šaty a slavnostní uniformy. Veliké oslavy Božího těla se pořádaly již v rudolfínské Praze, kde se však stávaly zdrojem různých náboženských konfliktů.[197] Ve Vídni vycházel veliký průvod z dvorské kaple, za doprovodu tympánů a trubek. V čele kráčeli duchovní dvorské kaple, po nich podle významu státní hodnostáři, poté baldachýn nesený čtyřmi komořími nad eucharistií v monstranci. Za baldachýnem šel císař s obnaženou hlavou na znamení pokory doprovázený stráží a komorníkem. Poté následoval průvod císařovny s dvorními dámami.

Oslavy Božího těla se krajově lišily podle místních zvyků. Vytvářely se živé obrazy, pořádaly se střelecké soutěže, nesly se spolkové korouhve, nosily se figury malých Ježíšků, Panny Marie a svatých. K dalším, obecně křesťanským symbolům patřil kříž s ukřižovaným, se kterým ve chvílích nouze a válečného konfliktu Habsburkové rozmlouvali. Typickou rozmluvou byla modlitba Karla V.: „Pane, chceš-li, aby toto bezpráví bylo potrestáno, pak pohleď na mne jako na svého mstitele připraveného k činu a pomoz mi.“ Habsburkové se snažili vést důležité bitvy v pátek, aby tak bylo jejich mečem trestáno Kristovo utrpení. S Ukřižovaným hovořil i Ferdinand II. při obléhání Vídně českými stavy. Kříž měl k němu zázračně hovořit, což je zachyceno na četných propagačních grafikách.

3.7.3 Mariánské svátky

Třetím důležitým bodem bylo uctívání Panny Marie, které mělo hlubokou tradici v bavorském rodu Wittelsbachů. Panna Maria byla prohlášena za vládkyni nad Bavorskem. Tuto zvýšenou mariánskou

---

196 A. Coreth, *Pietas…*, *op. cit.*

197 Tomáš Černušák, Prestiž, násilí a zápas o veřejný prostor. Konflikty při slavnostech Božího Těla v rudolfínské Praze roku 1605, *Český časopis historický* 118, 2020, č. 4, s. 1000–1017.

úctu podporovala jak Marie Bavorská, matka Ferdinanda II., tak jeho manželka Marie Anna Bavorská. Z Bavorska také vychází myšlenka vítězných či morových mariánských sloupů. V Mnichově byl vztyčen první zaalpský mariánský sloup v roce 1638, inspirovaný příkladem z Říma, kde sloup s Pannou Marií před Santa Maria Maggiore je z roku 1614.

Již v roce 1645 vztyčuje Ferdinand III. mariánské sloupy ve Vídni a 1650 v Praze, které se poté šířily po celé katolické střední Evropě jako typický symbol spojení oltáře a trůnu. Leopold I. si dokonce nechal roku 1675 vytvořit domácí kopii vídeňského sloupu ze zlata, stříbra a drahých kamenů.[198]

První neděli po Všech svatých byly sloupy středem veřejných slavnostních litanií s hudbou, jak je dosud tradice v Mnichově. Ferdinand II. se dokonce po jezuitském vzoru zasvěcoval Panně Marii, přičemž tento veřejný obřad stvrzoval na papíře vlastní krví. Tento akt se od doby Ferdinanda III. také nazýval „otroctví Panně Marii“. O jeho zdůraznění se zasloužily zejména příslušnice císařského rodu. Novorození dědicové byli pokládáni na oltář Panny Marie a svátek Neposkvrněného početí byl druhým státním svátkem vedle svátku Božího těla. Na toto datum navazovala především v Praze slavnost Panny Marie Vítězné, která se slavila rovněž začátkem listopadu a připomínala slavnou porážku protestantů na Bílé hoře.[199] V chrámu Panny Marie Vítězné byla umístěna kopie zázračného obrazu, který byl nesen v bitvě a za triumfální oblouk v chrámu byl umístěn obraz Antonína Stevense, zobrazujícího Ferdinanda II. při modlitbě za bělohorské vítězství (1641). Slavnosti byly doprovázeny mariánskými písněmi a velkou hudební produkcí. Řeholníci dostávali na hudbu každoročně třicet zlatých.

Hudební doprovod zahrnoval zpěvácký sbor a tympanisty. Začínalo se perikopou *Reddite quae sunt Caesaris Cesari – (Dávejte) císaři co je císařovo a co je Boží, Bohu*, kde již byl zcela posunut původní význam *Matoušova evangelia*. V čele průvodu z katedrály šli studenti z jezuitského Klementina převlečení do andělských říz, drželi v rukou válečné trofeje, vítězné praporce, kopii obrazu Panny Marie Vítězné a provolávali „Victoria“. Tyto slavnosti probíhaly až do zrušení karmelitánského kláštera v roce 1784. „Pražská“ procesí na paměť Bílé hory se konala i k Mariánskému sloupu v Mnichově.[200]

---

198 Philipp Küsel, Model vídeňského mariánského sloupu z náměstí Am Hof (1675), Kunstkammer, inv. č. 882; dostupné [on-line] na: www.khm.at/de/object/6738da4075/ [cit. 5. 11. 2019].

199 Štěpán Vácha, *Panovník na sakrálním obraze doby protireformace a baroka. Ikonologická studie k pobělohorskému malířství v Praze*, Praha 2007[disertační práce; nepubl.], s. 115–116.

200 Ibidem.

3.8 Leopold I.

Čechy byly zatíženy vysokými daněmi z Vídně; těžká daňová zátěž byla důsledkem válek s Francií a s Tureckem. V tomto smyslu bylo jakkoli důležité vítězství císaře Leopolda I. nad Turky u Vídně v roce 1683 jen jednou bitvou v řadě válečných akcí zvyšujících státní výdaje. Válečnou daň částečně přenášely velkostatky na poddané, což zvyšovalo obecnou nespokojenost. K daňovým zátěžím a odvodům branců přibyly navíc ještě vlny morové epidemie. Ani území dobytá na Turcích nepřinášela habsburskému soustátí stabilitu. Změna v majetkových poměrech i samotné válečné události i nepřispívaly k hospodářské stabilitě. V Uhrách došlo k několika povstáním.

Obr. 36 Leopold I. jako antický císař – na triumfálním voze tažen spoutanými Turky; výjev je zpodobněn na iluzivním gobelínu, před kterým je jako překvapivý motiv vymalován Mustafa Kara řítící se do středu hlavního sálu, poražen archandělem Michaelem – pod výjevem je krb rámovaný napíchnutými tureckými hlavami a vzhůru nás vede zrak až triumfujícím světcům a církvi	Obr. 37 Triumf církve nad herezemi – na opačné straně sálu si všimneme triumfu církve nad herezemi a synagogou, nad ním je scéna s požehnáním prvnímu císaři habsburského rodu Rudolfu I.; výše stojí Jindřich Korutanský s rouchem smočeným v krvi nevěřících, vlevo je zobrazen sňatek Filipa Sličného a Johany Šílené, kterým Habsburkové získali španělské dědictví, a vpravo je vyobrazeno dělení habsburské moci

Kvůli moru, který zrovna řádil ve Vídni, přijel císař Leopold do Čech. Poddaní mu tehdy zaslali mnoho stížností, za které byli zatčeni a potrestáni. Roku 1680 vypuklo povstání, které bylo potlačeno. Leopold alespoň vydal robotní patent, který omezoval práci na panském na tři dny v týdnu.

V této atmosféře rostla Leopoldova nedůvěra k české zemské šlechtě. S nelibostí nesl pražské výstavné paláce Černínů či Valdštejnů, které působily luxusněji než královské sídlo. Po lovu kachen ve Stromovce císaře překvapila bouřka, kterou musel přečkat v polorozpadlé stodole na místě dnešního Trojského zámku. Hrabě Šternberk se rozhodl v těchto místech vystavět novou stavbu jako výraz úcty a obdivu k habsburskému domu, do které panovníka při příští návštěvě pozve.

Po schodišti letohrádku vystavěného Šternberky vystupujeme obklopeni triumfujícími olympskými bohy, dole pozorujeme řítící se balvany na padlé giganty v úrovni vinných sklepů. Stoupáme jako antičtí hrdinové až do síně slávy, kde je oslaven nejskvělejšími činy habsburský dům. Vstoupíme-li do hlavního sálu, způsob výzdoby se příliš neliší od výpravné divadelní inscenace. Na stěnách nad krbem vidíme oslavu vítězství u Vídně, v úplném vrcholu pak svítí světlo svaté Trojice, prozřetelně vedoucí vítěznou ruku habsburského rodu a hrdinů napomáhajících jejich věčné slávě. Tato skvělá zjevení ukazují hluboký obdiv majitele sídla k vládnoucímu rodu. Monumentální schodiště představující vítězství olympských bohů nad titány vrcholí Jupiterem, jenž představuje císaře vítězícího nad nepřáteli. Po vstupu do sálu již nevidíme hrdinské činy bohů, ale habsburského rodu. Nad krbem zdobeným useknutými tureckými hlavami jede v triumfálním voze císař Leopold, který poráží Turky u Vídně. Archanděl Michael pomáhá zničit Mustafu Kara, řítícího se z římsy sálu dolů. Proti Leopoldovi je umístěn příběh prvního císaře tohoto rodu Rudolfa Habsburského. Slavné činy habsburských předků a územní zisky jsou střídány triumfem církve. Celá výzdoba má charakter divadelních kulis připravených na návštěvu dvora. Leopold ale do zámku nikdy nedorazil, celé devótní představení se tedy stavělo zbytečně. Pro nás je ovšem krásným dokladem propojení slavnostní reprezentace a politiky v barokní době.

Přesto skončila oslava o trochu méně okázale než ve stejné době dokončovaném zrcadlovém sále ve Versailles, kde se král nechal vyobrazit místo Boha ve vrcholu klenby. Tyto inscenace moci vršící oslavné superlativy znamenaly potvrzení společenského řádu.

3.8.1 Funkce „polního trubače“

S třicetiletou válkou se změnilo i uspořádání ve společnosti. Největší sociální změny bylo možné dosáhnout v armádě. Například Jan Špork (1600–1679) to dotáhl z obyčejného sedláka na říšského hraběte. Z hudebníků mohli kariérně uspět především trubači. Ti měli status důstojníka armády. Tímto titulem byli odměněni například Pavel Josef Vejvanovský nebo Adam Václav Michna z Otradovic. Především za třicetileté války získala na významu jejich stavovská organizace. Ferdinand II. založil roku 1623 Říšskou gildu dvorních a polních trubačů a dvorních i polních tympanistů, kteří byli elitním spolkem dvořanů. Tuto praxi velkých bubnů a lomozivé hudby při válečném tažení převzal císař od Turků. Členové měli mnoho privilegií, ale nesměli troubit ani bubnovat na jakékoli zábavě neurozených vrstev. Byli i kontrolním orgánem, který hlídal stavovský odstup mezi vyšší šlechtou a střední vrstvou v otázkách hudby. Města trubky ani tympány užívat nesměla. Pouze ke zvláštním příležitostem mohl císař udělit privilegium. Neoprávněně troubící osoby byly předány k potrestání a nástroj byl zabaven. V Hannoveru dokonce vyrazili městskému hudebníkovi zuby, a bylo to soudem uznáno jako oprávněné, neboť jako měšťan schovával trubku. Pokud se dvorní trubač zúčastnil bitvy,

byl jmenován polním trubačem a získal povolení vyučovat řemeslu. Trubač se musel naučit signály, které byly „tajné“, nesměly se zapisovat.[201]

Obr. 38 Jacques de Gheyn II., *Odění polního trubače a tympanisty*
– bylo velmi slavnostní, členové cechu mohli nosit pštrosí péra, mohli mít pážata jako šlechtici, jezdit na koni a nosit meč, dřevoryt Jacquesa de Gheyn II. (1565–1629)[202]

Polní trubač mohl nosit krásnou uniformu s pštrosími péry, mohl mít pážata; proto se někdy do gildy hlásili i synové knížecích rodů. Vyšší šlechta, která směla troubit, toho hojně využívala i v patronátních chrámech a zvyšovala počty žesťů. Vídeňský dvůr musel mít vždy nejvyšší počet, takže za Karla VI. hrálo až 30 trubačů. Z původních šesti trubačů salcburští arcibiskupové používali po papežském vzoru 12 stříbrných trubek a dva tympanisty. Pro tyto trubky sepsal F. I. Biber slavnostní sonátu *Sv. Polykarpa*.

3.8.2 Kultura českého venkova

Jak již bylo řečeno v předchozí kapitole, kultura českého venkova se rozvíjela v sedmnáctém století spolu s rozvojem šlechtického velkostatku. Do barokní doby spadá třeba i rozvoj krojů, neboť v utužené poddanské struktuře bylo důležité rozlišit, odkud případná nevěsta pocházela. Říšským

201 Caldwell Titcomb, Baroque Court and Military Trumpets and Kettledrums: Technique and Music, *The Galpin Society Journal* 9, 1956, s. 56–81.

202 Sbírky na zámku Eggenberg v Rakousku, foto archiv autora.

nařízením z roku 1530, které nařizovalo oblékat se jednotně podle stavu, aby byl člověk schopen osoby rozlišovat, se dával tomuto zvyku úřední rámec. Odlišnosti krojové se odrážely i v regionálních různostech, které posilovaly vztah člověka k místu, ze kterého pocházel. Barokní lidová kultura potom žila prakticky nezměněná až hluboko do devatenáctého století. V Čechách se používá termín selský barok ještě pro památky devatenáctého století, ale lidová barokní kultura existovala samozřejmě již dvě století nazpět. Selský barok se potom stal základem českého folklorismu, motivy hudby i výšivek se přebíraly do vysoké kultury jako symboly českosti. Zápisy lidových písní známe již ze starší doby, ovšem barokní kultura byla prvním slohem, který se obracel k lidu a snažil se všeobecným působením ovlivnit celou společnost.

To se také již od konce sedmnáctého století zdařilo a barokní kultura postupovala od skvělých klášterů, chrámů, paláců až do městeček a vesnic. Světnice vyplnil malovaný nábytek, barokní móda ovlivnila podobu lidových krojů.

Největší slavnosti bývaly spojené s církevními poutěmi. Zrušení velkých poutí za josefínských reforem potom ještě více podpořilo zakládání místních kapliček a božích muk. Valná většina pochází ze samého závěru osmnáctého století. Ač na počátku protireformace stála snaha omezit drama, teatrálnost doby dobyla i kostel, který se stal divadlem svého druhu. Věřícímu se měla nová víra zalíbit a ohromit ho. Tridentský koncil určil, že úkolem člověka je uctívat boží majestát. Tato úcta k Bohu nebyla příliš vzdálena oslavě „apoštolského majestátu“ císaře.

Pojďme se nyní soustředit na několik typických českých barokních celků, abychom viděli, jakým způsobem se přetvářely hlavní dominanty kraje. Vedle velkých paláců a zámků to byly především obrovské klášterní komplexy, které jsou rozsety po celých Čechách. Budovy získávaly monumentální, často uniformní charakter, do popředí vystupuji slavnostní portály a monumentální stavby kostela, který je středem celé kompozice. Portály mnohdy rámují řetězy spoutaní atlanti či otroci a na jejich zádech vystupují skvělé osobnosti, často titulární patron vedle zakladatele řádu a stavebníka. Bývá zde také připomenuta císařská moc alespoň v heraldické formě. Nad portálem se v záři zjevuje Bůh či Panna Marie, obletovaná andílky v různých pozicích. Klášterní budově často nechybí slavnostní schodiště a monumentální sál. Hlavním námětem výzdoby chrámu bývá triumf a utrpení.

Význam získává varhanní kruchta jako protipól oltáře. Zde je ikonografie biblických odkazů na oslavné žalmy, obrací se k patronům hudby, ke starozákonním králům a všem, kteří hudbou oslavují Boha. V katolických chrámech se varhanní kruchta stává slavnostním pódiem.

Obr. 39 Varhanní kruchta kostela Navštívení P. Marie na Sv. Kopečku u Olomouce, dokončeno snad 1729[203] – Jan David Sieber a Antonín Richter (varhanáři), Gallus Precher a Jan F. Sturmer (výzdoba)	Obr. 40 Michael Leopold Willmann, *Svatý Jeroným* – získává božskou inspiraci skrze mocný hlas trubky anděla z *Posledního soudu* kolem roku 1664[204]

Ve světské obdobě tohoto triumfálního programu není v řazení jednotlivých motivů až tak velký rozdíl.

Adam Václav Michna z Otradovic (1600–1676) působil v Jindřichově Hradci. Majitel Hradce, Vilém Slavata z Chlumu, jehož politická kariéra započala pražskou defenestrací, byl sice zaníceným katolíkem, ale jeho otec se hlásil k Jednotě bratrské. Byl proto českým vlastencem a obhájcem české řeči. Svá panství získal dědictvím, a nikoli z divokých pobělohorských přesunů. Byla zde tedy udržena velmi silná kontinuita se starším obdobím.

Stěžejní osobnost českého raného baroka pocházela ne náhodou z panství bez zásadních otřesů po Bílé hoře. Adam Michna z Otradovic, skladatel, varhaník a básník pocházel z vážené šlechtické rodiny Michnů z Otradovic, trubačů hradecké pevnosti. Byl patrně synem varhaníka Michala Michny.

Majitel panství Vilém Slavata se zasloužil o obnovu literátského bratrstva a podporu jezuitské koleje, a tím přispěl k základnímu impulzu rozvoje raného baroka v Čechách, souboru Michnových písní vydaných v desítkách různých edic.

---

203 Ústřední seznam kulturních památek, památkový katalog č. 15131/8-1829, foto Pavlína Čapková.

204 Národní galerie v Praze, 143×233 cm, inv. O1249; dostupné [on-line] na: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_1249 [cit. 10. 10. 2019].

Loutna česká je typickou barokní sbírkou, kde je *sensus carnalis*, láska muže a ženy, rozuměn v duchovním smyslu. Mezi písněmi se zachovala houslová ritornella, která objevil v roce 2014 Petr Daněk ve františkánské knihovně ve Slaném, dokládající vyspělost Michnovu i v instrumentální tvorbě.[205] Michna je vedle hudby vysoce oceňován po literární stránce, používá bohatý alegorický jazyk a přináší do hudby základní potravu barokního umění, kterým je boj dobra a zla.

Písně Adama Michny z Otradovic se staly vedle Rybovy *České mše vánoční* či Smetanovy *Vltavy* základním fondem české hudby, se kterým se identifikují široké vrstvy; mnohaslokové písně mají zvláštní sílu ve společenství věřících. Katolíci se k této praxi připojovali opožděně, neboť viděli úspěšnost luteránských zpěvníků v obecném jazyce. Václav Michna z Otradovic (1600–1676) byl jako skladatel oblíbených melodií dokonale vybaven znalostí prostředí; v Jindřichově Hradci čepoval víno, věděl, jak vytvořit příjemnou atmosféru. Dílo Michny z Otradovic uvedlo do české literatury jezuitskou citovost, která vycházela z jezuitských duchovních exercicií Ignáce z Loyoly, s nimiž se seznámil jako student jezuitské koleje. „Cesta k víře vede u Ignáce přes smyslovost. On by rád, kdyby mohl, vynesl cvičence na Kalvarii a dal jeho ruce dotknout se hřebů Kristova kříže, dal by mu nejraději ohmatat trnovou korunu Spasitelovu a jejím trnům zranit i jeho čelo," charakterizuje F. X. Šalda jezuitskou duchovní praxi.[206] Michna používá symbolismu lásky, kde jsou zpravidla předmětem úcty Kristus či Panna Maria. (*Láska k lásce suplikuje*, *Svatoroční muzika*). Protože byla renesanční duchovní hudba často omezena na monodický zpěv literátských bratrstev, bylo velmi jednoduché tyto melodie převést do raně barokní hudební formy, která se snažila renesanční polyfonii omezit.

Václav Michna z Otradovic se podstatně zasloužil o udržení humanistické češtiny šestnáctého století i o zachování starých melodií. Základem jeho díla jsou písně k jednotlivým příležitostem církevního roku, k mariánským svátkům a zemským patronům. Michnovy písně se kupodivu nenesou v duchu propagandy. Michnova píseň *Chtíc, aby spal* působí neideologicky, a přesto by asi verše „Nynej, rozkošné děťátko… Nynej, nynej, nemluvňátko" nepoužil protestantský skladatel. Rozbor Michnova díla a odborná diskuse jsou shrnuty v heslu k Michnovu dílu v Koubově *Slovníku*.[207]

Zvláštní oddíl představovaly zpěvníky. Ranější svazky *Česká Maryánská Muzyka* (1647) i *Svatoroční muzyka* (1661) již tuto polemickou strunu neobsahují a jsou jenom lyrickou kontemplací, kterou všichni znají z vánoční koledy *Chtíc, aby spal*. Ještě typičtější je v tomto směru Božanův

---

205 Petr Daněk – Tereza Daňková, Začněte panny zpívati a hráti aneb Líbezně rozšafná marginálie k ritornelům Michnovy Loutny české, *Musicalia* 6, 2014, č. 1–2, s. 137–144.

206 Felix Xaver Šalda, O literárním baroku cizím i domácím, in: *Šaldův zápisník* 8, Praha 1935–1936, s. 105.

207 Jan Kouba, *Slovník staročeských hymnografů (13.–18. století)*, Praha 2017, s. 262–273.

Slavíček rajský, který rozjímá nad věčností, nebem a hrůzami pekla. Zpěvníky také zdůrazňovaly neustálou použitelnost, písně se měly zpívat kdekoliv a kdykoliv.

Písně tvoří první část jeho tvorby. Nevíme mnoho o jiné Michnově hudbě než té, co se zachovala. Tiskl jen duchovní písně ke čtené mši. *Česká Maryánská Muzyka* (1647), *Loutna česká* (1653) a *Svatoroční muzyka* (1661) získaly oblibu v obecném povědomí až dodnes.

Michnovo dílo je významné především v mohutné reflexi až do začátku devatenáctého století. Píseň *Láska k lásce suplikuje* jmenuje všechny mystiky od svatého Františka až k Terezii z Ávily a touží se také dotknout milovaného Krista. Tato dnes až exaltovaně působící láska ke Kristu dávala i melodiím vroucí naléhavost milostné písně, pro což jsou dosud oblíbené a staly se jedním ze základů české melodiky. Melodie byly součástí zpěvníků, které vytvořily českou, sentimentální, měkkou lyriku, jež se stala nedílnou součástí místní identity. Mešní latinské kompozice stále ještě využívaly polyfonii. Druhou část Michnova díla tvoří zhudebněné texty katolické mše, které byly kompozičně složitější, ale měly podstatně menší vliv.

Michnův odkaz nezůstal živý pouze v sedmnáctém století. Vliv jeho tvorby byl dalekosáhlý, odpovídající množství vydání jeho písní a široké distribuci. Tomáš Slavický se zabýval rezonancí jeho tvorby v následujících staletích. Jeho trvalá přítomnost v kancionálech i v dalších pramenech z něj činí jednoho z nejvlivnějších skladatelů své doby.[208]

Vedle Michnových písní se stále využívaly písně staršího období, pokud neměly závadné texty. Howard Louthan uvádí, že obyvatelstvo bylo ve víře poměrně vlažné, navíc praxe českého utrakvismu nebyla katolicismu příliš vzdálena.[209] Katolicismus se tedy snažil v souladu s Balbínovými názory ukázat starou českou tradici jako příklad katolické ortodoxie. Takto se píseň Lukáše Pražského *Kristus příklad pokory* zpívala u průvodu Božího těla. Asi by se nový kontext tomuto přísnému biskupovi Jednoty bratrské příliš nezamlouval.

Příkladů pokory bychom ostatně v barokním kontextu sesbírali mnoho, dnes nám to již připadá úsměvné. Například, když vstoupíme do chrámu sv. Karla Boromejského ve Vídni, namíříme pohled do sedmdesátimetrové kopule a nad hlavou se nám vznáší alegorie *Pokory*, která odevzdává řetězy *Naději*. Triumfálnější katolickou pokoru si snad ani nelze představit. Pokoru si zkrátka katolíci a protestantské církve představovali jinak, katolíci ji měli cítit tváří v tvář velkolepým inscenacím.

---

208 Tomáš Slavický, Tradování písní Adama Michny z Otradovic a skladby na jeho texty v 18. a 19. století, *Hudební věda* 37, 2000, č. 1–2, s. 100–125.

209 H. Louthan, *Obracení…*, *op. cit.*

Obr. 41 Johann Michael Rottmayr (1714), *Alegorie Pokory*
– v kopuli vídeňského chrámu sv. Karla Boromejského, foto archiv autora

3.8.3 Historické přístupy k českému baroku

Z hlediska chápání českých dějin a jejich výkladu byl neméně důležitý spor o výklad dějin, který lze nejlépe charakterizovat dvěma protikladnými osobnostmi: Pavla Skály ze Zhoře a Bohuslava Balbína. Zatímco protestantská historiografie popisuje dějiny jako boj s Antikristem, Balbín představil české dějiny tak, že vrchol viděl v době Karla IV., ve spojení trůnu a oltáře, a nového zlatého věku, kterého má být dosaženo opětovným spojením oltáře a trůnu v novém zlatém věku Českého království. Tento pohled na dějiny měl dokládat, že Čechy nebyly heretickým národem, ale naopak tím nejkatoličtějším a nejzbožnějším. Katolicismus se měl tedy vést k obnově starých českých zvyků. Proto vidíme v českých zemích snahu navázat na staré tradice: byla obnovena řada poutních míst, kde se jako uctívané prosadily obrazy středověkého původu.

Jedním z důležitých pobělohorských podniků bylo obnovení úcty ke staroboleslavskému paladiu. Tento reliéf ze čtrnáctého století byl uctívaným předmětem, o kterém se věřilo, že jej nechala svatá Ludmila ulít roztavením pohanských bůžků. Staroboleslavské paladium bylo odvezeno do Vídně a potom slavnostně převáženo z Vídně, přes Jindřichův Hradec až do Staré Boleslavi, kde se stalo jedním z nejdůležitějších poutních kostelů v zemi. Právě snad roku 1650, kdy bylo paladium také v Hradci, přispělo k Michnově kompozici *Cantiones sacrae pro festis totius anni*. Pojetí českého hudebního baroka a jeho zasazení do obecného dějinného rámce představuje velký problém ve smyslu

zhodnocení celé éry, která je charakteristická takřka kontrapunktickým vývojem umění a historických událostí, hodnocených perspektivou národní svébytnosti.

Proto impulzy k přehodnocení různých epoch nevycházely jen od historiků, ale také z obdivu ke kulturnímu dědictví dané epochy. Tematické výstavy výtvarného umění velmi často dávaly i impulzy k historickému uvažování. Výstava *Sláva barokní Čechie*[210] podobně jako výstavy umění z doby vlády Lucemburků[211] byly koncipovány jako obraz té doby. Na druhé straně existuje názor, že uchvácení patosem a nádherou barokní kultury vede k jejímu příliš nadšenému výkladu. Kritici se naopak drží tradičního historického rámce vedeného reformačním étosem.[212] Na druhou stranu je jasné, že není možné určitou epochu vyzdvihovat či zavrhovat jen na základě umění a kultury.

České baroko je charakterizováno dominancí církevního umění, které se stále silněji orientovalo na dvorskou kulturu ve Vídni. Vynikajících příkladů dosáhlo české baroko především v chrámové architektuře. I v hudbě výrazně dominují díla spjatá s liturgií. Poměrně malý počet skladeb vzniká v žánrech typu koncert, opera či světská komorní hudba. Tato nevyváženost je ovšem dána nepřítomností dvora i demonstrativní rekatolizací země.

Dvorská kultura se v Praze objevila jen při příležitostných návštěvách panovníka. Divadelní produkci do jisté míry nahrazovala velká barokní mše. Hudební život v Čechách se obnovil především díky husté síti farních kostelů, na něž byl navázán systém triviálních škol, které se podílely na zajištění venkovské hudby.

3.8.4 Olomoucké biskupství a Salcburk

Důležitým hudebním centrem raného baroka na Moravě bylo olomoucké biskupství v době působení biskupa Karla z Lichtenštejna-Kastelkornu, jehož rod usazený na Moravě byl původně z Tyrol a obsazoval důležité církevní úřady jak na Moravě, tak za Alpami. Členové rodu byli salcburskými kanovníky, jeden z nich i salcburským arcibiskupem, obsazovali posty v Olomouci, v Brně i ve Slezsku. Karel Lichtenštejn-Kastelkorn po třicetileté válce obnovil letní rezidenci v Kroměříži a vedl nákladný dvůr v knížecím stylu. Pro hudbu v olomouckém biskupství bylo důležité především propojení se Salcburkem, kam odešel Heinrich Ignaz Biber, houslista zámecké kapely v Kroměříži.

Heinrich Ignaz Franz Biber se narodil roku 1644 ve Stráži pod Ralskem (dříve Wartenberg) a zemřel roku 1704 v Salcburku. Na jezuitském gymnáziu v Opavě se spřátelil s Pavlem Josefem

---

210 Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie, umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, Praha 2001. – Idem, *Sláva barokní Čechie: stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století* (sborník), Praha 2001.

211 Jiří Fajt – Markus Hörsch (eds.), *Císař Karel IV.: 1316–2016*, Praha 2017. – Jiří Fajt (ed.), *Karel IV., císař z Boží milosti*, Praha 2006.

212 H. Louthan, *Obracení…*, *op. cit.*, s. 81.

Vejvanovským. Ve své době byl slavnějším z této dvojice, především jako vynikající houslista. Věnoval císaři Leopoldu I. své skladby a obdržel za ně šlechtický predikát Biber von Bibern (česky Bobr z Bobrů). V letech 1668–1670 sloužil jako první houslista zámecké kapely v Kroměříži. Od kapely ale utekl bez souhlasu biskupa. Jeho krátké působení v českých zemích by nestálo za řeč, kdyby se nezachovala intenzivní korespondence mezi ním a Vejvanovským. Jindřich Ignác František Biber je jedním z českých rodáků, kteří, podobně jako třeba Christoph Willibald Gluck, byli vyřazeni z českých a moravských dějin hudby na základě jazykové příslušnosti, ač o jeho významu pro rozvoj moravské hudby nemůže být pochyb.[213]

Vejvanovského hudební dráha začíná na jezuitském gymnáziu v Opavě, kde se seznamuje s Philippem Jakobem Rittlerem, kteří měli na jeho další tvorbu vliv. Philipp Rittler byl později jmenován ředitelem kůru katedrály svatého Václava v Olomouci. Po Biberově odchodu v roce 1664 Vejvanovský nastoupil jako kapelník v olomouckém chrámu svatého Mořice a jako trumpetista kroměřížského dvora. Z té doby se také dochovala jeho první skladba.

Pavel Josef Vejvanovský podepisoval své partitury jako trubač, to ovšem nebylo ze skromnosti, trubači byli u dvora, na rozdíl od ostatních muzikantů, vysoce postavení. Byli často součástí vojenských struktur, což jim na jednu stranu dodávalo lesku, na druhou stranu to mohlo být, pokud se rozhodli utéci na jiný dvůr, považováno za porušení vojenské kázně a trestáno mnohem přísněji. Poté, co z olomouckého dvora utekl Biber, se nejspíše chtěl olomoucký biskup pojistit před zběhnutím dalšího nadaného člena jeho kapely.

Vejvanovského dílo tvoří kolem 120 skladeb. Dosud je nejisté, co skutečně sám složil. Skladby nesignoval a zároveň přepisoval díla zasílaná Bieberem ze Salcburku. Vejvanovského orchestrální skladby (balety, serenády, sonáty) jsou zajímavé pestrým nástrojovým obsazením, směsí benátského a vídeňského barokního slohu, svižné a veselé melodiky. Za autorské skladby se považují díla ze seznamu Otto Craiga. Přestože je Vejvanovský považován za převážně instrumentálního skladatele, větší část jeho díla tvoří mše, ofertoria, moteta, nešpory a litanie.

Diskutován je jeho vztah k moravské lidové hudbě. Vejvanovský stále skládal v modálních tóninách, je ve své podstatě ještě renesanční. Typické je užití žesťových nástrojů, které dávají hudbě radostný a slavnostní ráz. Někteří v tom vidí odraz lidové hudby. Vejvanovský používal v hudbě číselnou symboliku, jako například *Sonata tribus quadratibus*. Známé jsou skladby pro sólovou trubku, například *Sonata a 4 Be mollis*. Tvorba Vejvanovského se orientovala na světskou hudbu na biskupském dvoře, na rozdíl od Adama Michny, který se soustředil na duchovní písně.

---

213 Jan Löwenbach, Gluck and the Czechs, *Slavonic and East European Review. American Series* 3, 1944, č. 3, s. 70–82.

Vejvanovský udržoval s Biberem písemný styk a získával od něj pravidelně skladby ke dvoru, tzv. *baletti*. Biskup Lichtenštejn-Kastelkorn nashromáždil více než tisíc skladeb, včetně rukopisů Vejvanovského, které tvoří základ kroměřížské hudební knihovny. Jsou zde i díla Jacoba Galla, působícího na rudolfinském dvoře.[214] Části kroměřížské hudební sbírky přešly odkazem do Společnosti přátel hudby ve Vídni (Gesellschaft der Musikfreunde).

3.9 Střední baroko, Francie

Francie sedmnáctého století byla dominantním hráčem na evropské politické scéně a přes obtížnou vnitropolitickou situaci se zejména díky mimořádnému talentu francouzských prvních ministrů, kardinála Richelieua a po něm kardinála Mazarina, stala nezpochybnitelnou velmocí. Její politiku zpočátku určoval strach z obklopení habsburskými dvory, s nimiž byla i těsně dynasticky provázána. Byly to vedle španělských a rakouských Habsburků i dvory Španělského Nizozemí, které byly s francouzskou kulturou spjaty i jazykově.[215] Francie ovlivňovala zbytek Evropy především stylem dvora, obrovskými královskými sídly s rozlehlými zahradami, módou, účinkováním vladaře v uměleckých produkcích, typy luxusního zboží, které vyvážela. V hospodářské organizaci dvora se Ludvík XIV. uchýlil v pozdějších letech vlády k úspornějšímu systému dodavatelů služeb, což záhy převzala Vídeň, kde se stala c. k. dvorním dodavatelem celá plejáda řemeslníků. [216]

Hudba ovlivňovala střední Evropu různým způsobem, i když ji nelze srovnávat s intenzitou vztahů s Itálií. Byly to jednak ojedinělé přímé vazby, jako například ze Savojska pocházející Georg Muffat (1653–1704), který pravděpodobně studoval u Lullyho a působil i v českých zemích. Asi nejdůležitější jsou sbírky orchestrálních suit *Florilegium Primum* (v Augsburgu 1695) a *Florilegium Secundum* (v Pasově 1698), jejichž doprovodné texty k interpretaci seznamují německé hráče s francouzským dvorským stylem a dosud vzbuzují oprávněnou pozornost v oblasti poučené interpretace.[217] Muffat ovlivnil mladšího, ale pro další vývoj stěžejního skladatele Johanna Josepha Fuxe.[218] Kromě monumentálních jevištních děl, odrážejících skvělost francouzského dvora, napsal také neobyčejně vlivnou učebnici *Gradus ad Parnassum*, kterou používala plejáda těch nejvýznamnějších skladatelů. Guido Adler zdůrazňoval jeho syntézu různých stylů a barev, která

---

214 Jiří Sehnal – Jitřenka Pešková, *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, Praha 1998.

215 Victor Lucien Tapié, *Bílá Hora a francouzská politika*, přel. Zdeněk Kalista, Praha 1936.

216 Artan Tülay – Gojko Barjamovic – Metin Kunt (eds.), *Royal Courts in Dynastic States and Empires*, Leiden 2011, s. 418.

217 David K. Wilson (ed.), *Georg Muffat on Performance Practice: the texts from Florilegium Primum, Florilegium Secundum, and Auserlesene Instrumentalmusik*, Bloomington 2001.

218 Hellmut Federhofer, Biographische Beiträge zu Georg Muffat und Johann Joseph Fux, *Die Musikforschung* 13, 1960, č. 2, s. 130–142.

později vedla ke zcela neopakovatelnému rozkvětu hudby v osmnáctém století. Tato neobyčejná syntéza byla ale samozřejmě umožněna i rivalitou mezi Leopoldem I. a Ludvíkem XIV, jejichž vleklé války zdůraznily i kulturní rivalitu.

3.9.1 Versailles

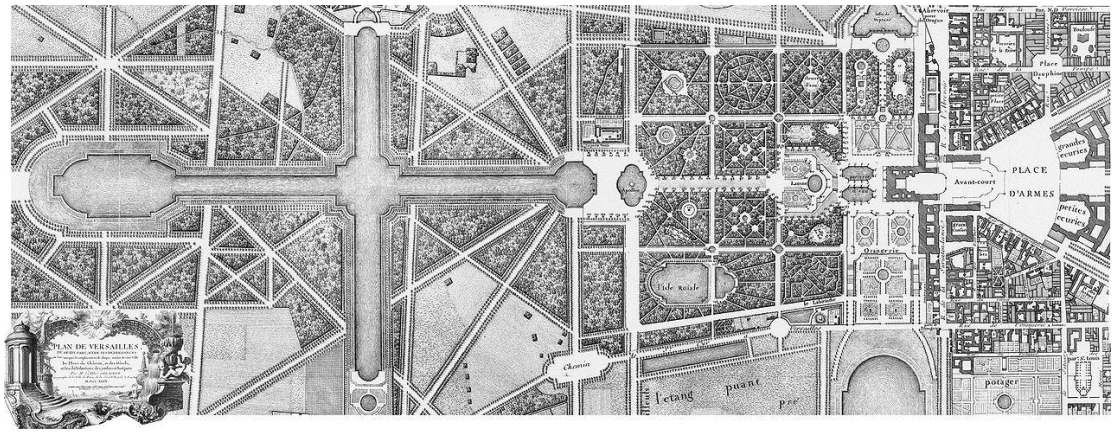
Chceme-li pochopit francouzský dvůr doby Ludvíka XIV., a pokud jsme zatím jen přečetli *Tři mušketýry* Alexandra Dumase, musíme také navštívit hlavní terasu zámku ve Versailles. Za zády se nám rozkládá monumentální sloupové průčelí zámku a přes velkou vodní plochu hledíme nekonečným průhledem, lemovaným zastřiženými stromy a sochami jdoucími za horizont. Celý výraz krajiny znamenal v očích sedmnáctého století dokonalou krásu a vyváženost, ale také naprosté ovládnutí a kontrolu. Pohled do versailleských zahrad zhmotňuje představu ideálního státu jako stroje, kde všechno určuje jediný člověk. Příznačná pro reprezentaci panovníka byla i výzdoba hlavního sálu ve Versailles. O výzdobě stropu síně zrcadel se rozhodlo na tajné radě v září 1678 po sérii Ludvíkových vítězství nad Nizozemskem. Král zamítl program, který by na freskách tematizoval Apolla a Herkula. Určil, že ústředním motivem maleb se stane on sám, jak vítězí nad nepřítelem. Malíř Charles Le Brun byl upozorněn na to, že do maleb nesmí vstoupit nic, co neodpovídá pravdě. Výzdoba tematizující svrchovanou vládu „Le roi gouverne par lui même“ byla nová v tom, že dosud žádný jiný křesťanský král si nedovolil, aby jeho obraz obsadil místo samotného Boha ve vrcholu klenby.[219]

Příznačná byla i ložnice krále uprostřed paláce, spíše podobná trůnnímu sálu, kde přesný rituál buzení a ukládání, „*lever*“ a „*coucher*“, určovaly paprsky východu a západu. Ideál vladaře jako boha slunce, kolem kterého obíhá přesný řád. Označení Ludvíka XIV. – Král Slunce – opravdu odpovídá sebestřednému opojení vlastními úspěchy. Přezdívka pochází z královského *Baletu noci*, kde jako patnáctiletý tančil Slunce. Tanec zůstal státní záležitostí a královou vášní až do roku 1670, kdy tančil v komickém baletu role Neptuna a Apolla.

Versailles v počátcích Ludvíkovy vlády byl především obrovský park, a ne tak rozměrný zámek sloužící jako kulisa k pořádání slavností. Ten se ale postupně měnil do dnešních monstrózních rozměrů. Právě tento růst dvora a jeho neúměrné náklady byly jedním z důvodů Francouzské revoluce.

---

219 Jean-Marie Apostolidès, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1981. – Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de cour sous Louis XIV. 1643–1672*, Paris 2005. – Jean-Christian Petitfils, *Louis XIV.*, Paris 2002.



Obr. 42 Plán zámku a parku ve Versailles
– představuje ideální krajinu sedmnáctého a počátku osmnáctého století, kde člověk kontroluje a dává ideální řád celé pozemské existenci, vyryl abbé Delagrive (1689–1757)[220]

Obrovská stavba ve Versailles ale nebyla samoúčelná. Všechny důležité rody se postupně musely zapojit do chodu královského dvora a přestěhovat se. Rozšiřováním dvora dokázal Ludvík XIV. svou zemi centralizovat nebývalým způsobem. Panovnický dvůr čítal tisíce osob, pro něž byla přítomnost u dvora povinností. Francouzský dvůr a jeho přísná třídní struktura byly něčím, co obtěžovalo i vládnoucí vrstvy. Každý, včetně královské rodiny, nakonec toužil odejít z tohoto velikého shromáždění „důležitých“ s pocitem, že i pasák ovcí má větší volnost. Nebo se alespoň chtěli zamknout ve dvou do útulného salonku a vypít si kávu. Jednoduchost a vtip byly tím, po čem začal toužit každý, který se za panování Ludvíka XIV. musel do Versailles odstěhovat. Tento únik od oficiálního se začal projevovat i v hudbě.

Velkolepost, finanční náročnost a velikost, které byly dříve atributy božího mysteria i královské moci, se najednou staly atributem nudy. Řada vysoce postavených přestala věřit ve velkolepý systém, který v sedmnáctém století zbudovali. Představa bezchybného stroje se ovšem měnila. Obraz krále jako ideálu dokonalého panovníka utrpěl.

Francouzská společnost, jak již bylo předesláno, byla centralizovaná a rovněž přísně stavovsky rozdělovaná už od středověku. Šlechta neplatila daně, střední vrstvy nesměly do dvorní opery, nesměly se zúčastňovat zábav vyhrazených vyšší společnosti. V umění se také nepěstovala velká volnost. Navíc král vydával monopoly k jednotlivým uměleckým odvětvím, umění se v jistém smyslu stávalo součástí státem řízeného, luxusního průmyslu. Střední vrstvy si tedy vyvinuly jiný způsob zábavy. Mezi hudebníkem a společností nebyl vybudován takový vztah jako jinde v Evropě.

220 Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE DD-2987 (834 B).

Hudebníci stáli zcela mimo společnost, což můžeme ilustrovat i třeba na počtu hudebních skříní ve francouzských zámcích.

Skutečným otcem francouzského úspěchu sedmnáctého století byl však Mazarinův osobní sekretář a po jeho smrti ministr financí Jean-Baptiste Colbert. Colbert omezil dovoz luxusního zboží do Francie, a naopak znásobil vývoz. Tento ochranářský způsob francouzského hospodářství nalezl své místo i ve francouzské kultuře. Francie byla v sedmnáctém století velmi podezíravá k cizím vlivům. Kdo chtěl v Paříži hrát italskou operu nebo si koupit anglickou látku, musel počítat s obtížemi. Úspěch byl vázán především na přízeň dvora.

Colbert vytvářel z Versailles výstavní síň francouzského luxusního průmyslu, aby nějak využil obrovské finance, které do zámku plynuly. Všechno, co šlo na stavbu zámku, muselo být vytvořeno ve Francii. Kultura Versailles založila dosud živou představu na celém světě, že francouzské voňavky, móda, delikatesy, ale třeba i francouzský jazyk jsou nejvybranějšími věcmi, které si může člověk představit. Jednou z velmi nákladných položek vybavení zámku byl stříbrný nábytek do královských pokojů a další díla naprosto mimořádného luxusu.

Podobná měla být i královská hudba. Naprosto jedinečná, co se týče instrumentace, dokonalosti provedení i rozměrů hudebních těles. Současná velká operní scéna ve Versailles byla postavena až v osmnáctém století, pro původní účely představení sloužilo především nádvoří před palácem. Umělecká organizace Ludvíkova dvora byla utvářena systémem akademií a královských manufaktur. Diktátorem na poli výtvarného umění a uměleckých řemesel se stal Charles Le Brun, diktátorem v oblasti hudby se stal Jean-Baptiste Lully. Výsledkem bylo, že kultura zámku ve Versailles byla více než kdy dříve spojena s organizací moci. Skvělost a formální dokonalost znamenala zároveň politické přesvědčení.

Již v sedmnáctém století se v literatuře a myšlení rozhořel spor mezi zastánci starověku (*Anciens*) a modernisty. Analogicky k tomu se rozvinula i diskuse o hudebním vkusu, která měla ovšem i silné nacionální a politické pozadí. Lully se stal symbolem francouzské moci a pozměňování jeho principů tvorby mělo přídech politického liberalismu. Uvedení *La serva padrona* od Giovanniho Battisty Pergolesiho v Královské hudební akademii v roce 1752 vyvolalo hádky mezi zastánci tradiční francouzské opery a obdivovateli moderní italské tvorby. Obdobně v malířství vznikly neshody mezi „poussinisty“ a „rubensisty“. Spor spočíval v tom, zda je přednější kresba a francouzská tradice, nebo se může francouzský malíř inspirovat i tvorbou Petera Paula Rubense a jeho volným užíváním barvy.

Modernisté věřili v naprostou mimořádnost Ludvíka XIV. Obviňovali obdivovatele starověku ze zpátečnictví. Boj příznivců starověku a modernistů byl záminkou pro vyjádření hluboce rozdílných názorů. Na jedné straně byla zpochybňována otázka pokroku, na druhé straně otázka autorit staré moudrosti. Podobný spor se začal objevovat i v otázce vědeckého výzkumu. Tyto spory stály u kořenů

klasicismu, který se snažil obrátit k jádru antické filosofie. V myšlence totální centralizace moci i myšlenky, že naše doba je největší dobou, co kdy byla, se stával systém Versailles velice aktuální v souvislosti s estetikou totalitních ideologií.

3.9.2 Jean-Baptiste Lully

Po boku Ludvíka XIV. vládl francouzské hudbě Jean-Baptiste Lully. Původem Ital, byl ale v mnoha věcech francouzštější než Francouzi. Dobře věděl, že za přízeň musí poskytnout nejskvělejší podívanou, která odrážela politickou moc panovníka. A v tom spočíval jeho génius. Důležité je také pochopit, že originalita se nepovažovala za hodnotu. Spíše naopak: určitá míra konvenčnosti se požadovala jako správná a žádoucí.

Z životopisu Jeana-Baptista Lullyho (1628–1687) pochopíme prostředí francouzského dvora, které přálo intrikám a pomluvám. Dvůr byl uspořádán podle společenských tříd. Důležitá zde byla především společenská obratnost i za dveřmi ložnice. S touto dovedností jste mohl závratně vystoupat o několik tříd výše. Lully byl synem obyčejného mlynáře z Florencie. Ve Francii předstíral šlechtický původ, který si nechal potvrdit naturalizační listinou znějící na jméno „Jean-Baptiste de Lully“. Jak ovšem zpravuje Le Cerf de la Viéville, jeho zjev vůbec šlechticky nepůsobil: velký nos, tučné rty a živá prasečí očka, na která byl mírně krátkozraký, působila spíše směšně než vznešeně. Ani jeho velká chuť k jídlu a vínu či agresivní chování nepůsobily právě ušlechtilým dojmem. Pomluvy se kolem Lullyho šířily spolu s jeho strmou kariérou. Příběhy z jeho života měly dokonce větší životnost než jeho hudba. Zpěvačky, které byly nachlazené více než šest měsíců v roce, a muže opilé více než čtyři dny v týdnu nemilosrdně vyhazoval. Jeho vysoká náročnost a formální přísnost zajistily Lullyho operám prvotřídní interpretaci. Lully mohl během zkoušek předehrávat houslistům jejich party, neboť byl vynikající houslista, mohl předtančit tanečníkům jejich kroky. Vše velice přísně vyžadoval. Zároveň ovšem vyplácel hudebníkům dobrou mzdu a těm, kteří potřebovali, byl schopen zajistit vedlejší příjem, pokud to neohrozilo jeho podnikání.

Na francouzském dvoře strávil Lully třicet let. Jeho strmou kariéru u dvora provázela jedna pomluva za druhou, sám skladatel se ovšem v prostředí pomluv a intrik pohyboval jako ryba ve vodě. Lully měl v sobě osobní šarm, uměl krásně tančit, byl pomlouván z nejrůznějších neřestí, uměl však na druhou stranu zapůsobit vřelou sympatií tam, kde zrovna potřeboval. Jeho kariéra byla sledována s nelibostí, protože stoupala po hlavách jiných. Po jeho usazení u dvora se Lully oženil s Madeleine Lambertovou, která mu přinesla značné věno. Svůj sňatek si nechal potvrdit králem, královnou matkou Annou Rakouskou i královou chotí Marií Terezií nebo ministrem financí Colbertem. Všichni tři Lullyho synové se stali hudebníky na královském dvoře, věhlasu Bachových synů ovšem nedosáhli.

První obětí Lullyho intrik byl jeho kolega skladatel Robert Cambert (asi 1627–1677), který slavil úspěch se svou pastorální operou *Pomone* (1671) na francouzské libreto dvorního básníka Pierra

Perrina. Byla to první opera ve francouzštině a Lully viděl, že zde propásl příležitost. Dosáhl tehdy u krále, že Cambert ztratil patent na skládání opery a Lully získal výsadu pro sebe. Zatrpklý Cambert odešel z Francie a strávil zbytek života v Londýně. Dalším významným umělcem, který se stal obětí Lullyho intrik, byl Molière, se kterým dlouhé roky spolupracoval. S Molièrem Lully vytvořil jedna z nejúspěšnějších děl a také velmi originální útvar, který bychom mohli přirovnat k dnešnímu muzikálu. Obsahoval trochu tance, jednoduché árie a různé jiné kusy, které spojily celý útvar do jednoho slavnostního večera. Zajímavou umělecky zpracovanou studií vztahu Lullyho, krále a Molièra je studie Phillipa Beaussanta *Lully, hudebník Slunce* (*Lully ou le musicien du soleil*)[221], podle které byl natočen film *Král tančí*.

Molière byl velice překvapen, když byla v roce 1671 všechna práva k provozování jeho her převedena na dvorního skladatele Jeana-Baptista Lullyho, se kterým dříve věrně spolupracoval. Lully se v určité chvíli rozhodl, že bude vhodnější úspěšného dramatika odstranit.

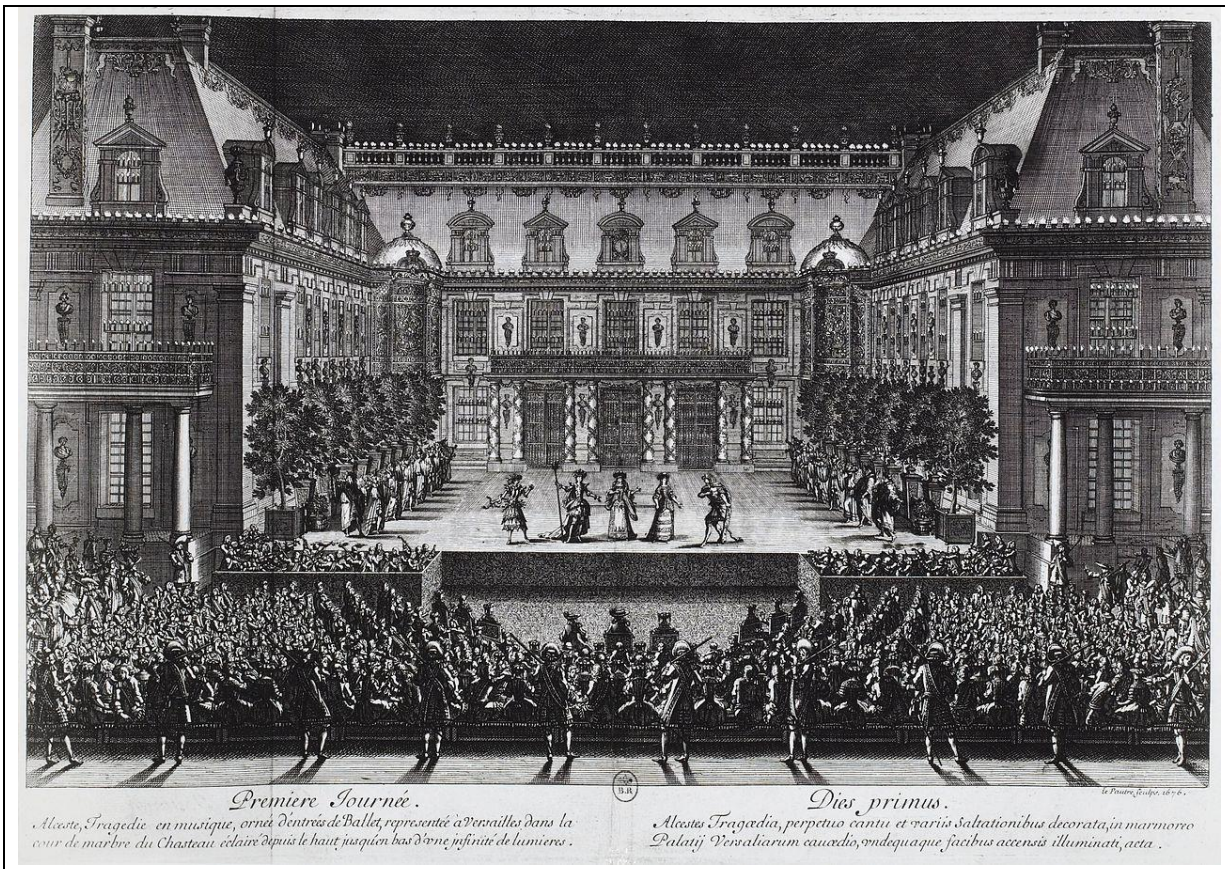
Nic nebylo pro francouzský dvůr dostatečně vkusné. Hudba této doby velmi rychle přijala výdobytky italské, ale zároveň se vědomě zušlechtila a oprostila tak, aby styl lépe odpovídal francouzskému vkusu. Typické pro situaci na dvoře bylo, že Jean-Baptiste Lully obdržel královský patent ke skládání oper, takže nikdo jiný nesměl představit své dílo. Složil patnáct lyrických tragédií a jednu nedokončil. Francouzský orchestr neměl stejnou stavbu jako italská tělesa převážně složená ze smyčcových nástrojů. Lully zavedl soubor, který byl často v horních hlasech dublován flétnami a hoboji, spodní hlasy byly podpořeny fagotem. K tomu se připojují trubky a tympány pro heroické, válečné výjevy.

Francouzská opera byla v Lullyho době často provozována v exteriéru a měla charakter monumentálních slavností. Z pramenů a z rytin vidíme obrovské obsazení těchto slavnostních děl. Barokní hudba Lullyho již v sobě obsahovala všechny přednosti i nedostatky velké francouzské opery devatenáctého století. Francouzské umění se soustředilo na kvalitu provedení. Za Ludvíka XIV. se umění systematicky organizovalo, institucionalizovalo, zkvalitňovalo a kontrolovalo.

Lullyho pověst utvrdila francouzskou společnost v představě, že opera je semeništěm hříchu. Sám skladatel byl velmi rozvolněných mravů, takže když se sám bouchl do nohy při zkoušce hudební produkce, chápalo to mnoho současníků jako boží trest. Lully ztělesňoval to, co bylo na francouzském dvoře zároveň přitažlivé i odpudivé. Jeho hudba je velkolepá a vznešená, ale francouzské operní tradici posloužil Lully prachbídně. Zničením všech svých kolegů a pěstováním vlastního kultu zacementoval francouzskou operní tradici natolik, že se v celé barokní době rozvíjela jen minimálně. Znovu a znovu se opakovaly lullyovské šablony jako kánon dokonalého hudebního dramatu. Také vlivem autoritativního vkusu se géniové francouzské hudby uchýlili do miniaturní a komorní polohy.

---

221 Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, Paris 1992.



Obr. 43 Představení *Alcesty* od Jeana-Baptista Lullyho
– na mramorovém dvoře zámku ve Versailles 4. července 1674[222]

Vzhledem k tomu, že byla Francie hospodářským a kulturním centrem Evropy sedmnáctého století i s ohledem na obrovské množství peněz, které francouzský stát investoval do reprezentace, mohla Francie vydat krásnější plody, než bylo možné v této atmosféře.

3.9.3 Styl Lullyho hudby

Lullyho hudební styl se stal doktrínou na takřka sto let, což bylo zapříčiněno obecnou fascinací francouzským královským dvorem. Francouzština se stala jazykem salonů, horních vrstev a diplomacie na další staletí. Díky Německu sahal její vliv až do východní Evropy. Francouzská opera takového ohlasu nikdy nedosáhla. Její provozování mimo Francii bylo dost obtížné. Jednak šíření svých děl zabraňoval sám autor, který si zajistil svými patenty a privilegii na výhradní provozování opery monopol, zároveň ale nebylo možné zajistit požadované obrovské ansámbly mimo francouzský královský dvůr. Jeho styl *tragédie lyrique* ovšem žil zakonzervován ve francouzském prostředí až do

222 *Galica*, rytina Jean Le Pautre (1618–1682); dostupné [on-line] na: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8431545h/ [cit. 11. 10. 2019].

doby Jeana-Philippa Rameaua, který se snažil především v instrumentaci a virtuózních dekoracích orchestrální hudby trochu pozměnit velmi přísnou konvenci francouzského prostředí.

Velká Lullyho díla se dnes uvádějí sporadicky a nesou společný osud kultury Ludvíka XIV.: nikdo nepochybuje o velikosti těchto děl, ale jen málokoho skutečně uchvátí. Francouzské baroko usilovalo o nadlidskou velikost. Podobně jako stavby francouzského barokního klasicismu spíše fascinují ve své celistvosti. Dvůr se snažil co možná nejvíce sloučit politické ideje, jejich reprezentaci v hudbě a v umění, jejichž pravidla dokázal standardizovat. Již z dálky poznáme pózu ústřední královské figury, okamžitě zaznamenáme monumentalitu a velikost slohu, který si nepotrpí na příliš velké úlety. Je to takový předchůdce reklamní nebo firemní kultury nadnárodní společnosti v dnešní době. Propagace typu nejlepší, nejdražší, nejskvělejší skutečně nesla své plody. Většina luxusních produktů se dosud vyrábí právě ve Francii, ať již vzpomeneme Chanel, Hermès, Louis Vuitton. Tradici vývozu luxusních produktů a módy založil právě Ludvík XIV.

Starý řád hudby i umění byl natolik spojen s řádem politickým, že konzervativní francouzské publikum reagovalo velice podrážděně na založení „Concert spirituel“ (1725), kdy se v Paříži začaly provádět veřejné koncerty, zejména hudby italské provenience. Francouzi začali samozřejmě vnímat svůdnost italské tradice, která nabízela za jediný večer množství nádherných melodií, kterých se ve francouzské hudbě objevovalo poskrovnu. Útoky proti italskému vkusu vyvrcholily poté, co italská společnost uvedla v Paříži Pergolesiho *La serva padrona*. Rozhořel se spor mezi zastánci volnějšího přístupu k hudebnímu dramatu a zastánci tradiční formy lullyovské opery. Je zajímavé, že podobný konflikt vznikl i ve výtvarném umění (poussinisté versus rubensisté) a objevil se i na poli literárním (Querelle des Anciens et des Modernes).

Francouzský styl měl vliv takřka v celé Evropě. Můžeme jej sledovat velmi dobře na díle Henryho Purcella. Ještě Händel si stěžoval na Angličany, že neustále vyžadují pochody a rámusivou hudbu, možná vedle záliby ve vojenských přehlídkách také reziduum lullyovského rámusení různých slavnostních nástupů. Je s podivem, že ač Lully neměl rád církev a k víře se stavěl velmi cynicky, jeho duchovní díla patří mezi jeho nejpůsobivější skladby (11 malých a 11 velkých motet). Po Lullyho smrti se ve Francii dlouho nemohlo sáhnout na Lullyho operní styl; žil takřka nezměněn po celé sedmnácté a počátek osmnáctého století. Nové italské podněty se prosazovaly mnohem dříve v jiných žánrech než v opeře.

Prvním moderním hudebním historikem, který se Lullym detailně zabýval, byl Henri Prunières.[223] A právě on jej asi po právu vylíčil jako morálně velmi spornou osobnost. Od něho se odvíjí odstup od jeho osobnosti i od jeho tvorby. Umění na dvoře Ludvíka XIV. si nese toto stigma doposud.

---

223 Henry Prunières, *Le vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully*, Paris 1929.

Lully zůstal znám v povědomí následujících staletí především díky své neobvyklé smrti. Na počátku stála králova zdravotní komplikace – bolestivé zanícení análního píštělu. Na počest úspěšné operace a králova uzdravení Lully dirigoval jednu z mála svých duchovních skladeb, velkolepé *Te Deum* s více než sto padesáti zpěváky. Při tak obrovském tělesu musel máchat svou holí zřetelněji než obvykle. Rázná dirigentská gesta skončila úderem bodce těžké hole do palce, který se v důsledku špatné hygieny zanítil. Lékaři navrhovali nejprve amputaci palce, pak celé nohy, ale otrava se šířila dál. V únoru 1687 si již Lully uvědomil brzký konec a žádal o poslední pomazání. Kněz mu odmítl poskytnout svátosti, pokud neslíbí, že přestane skládat operu. Opera byla v představách církve nevhodným žánrem. Tento požadavek schválil i pařížský arcibiskup. Jako pokání musel spálit rozpracovanou partituru opery *Achilles a Polyxena*; před zraky zpovědníka partituru vhodil do ohně. Po jeho odchodu ale prozradil, že má schovanou ještě jednu kopii. Přesto se odhodlal k určitému pokání. Své poslední dny trávil skladbou pětihlasého kánonu *Je třeba zemřít, hříšníku*. Že byl Lully hříšníkem, nepochyboval nikdo. Někteří jej i přesto oplakávali.

Lullyho hudbu poškodila jeho morální reputace, ale zároveň všechny tyto historky posluchače k jeho dílu přitahují. V tomto ohledu je jakýmsi Wagnerem barokní hudby. Společné s ním měl i to, že dokázal maximálně vytěžit královský rozpočet. Lullyho hudba měla větší vliv, než by si možná zasloužila. Podobně je to s velkou částí oficiální francouzské kultury sedmnáctého století: je skvělá, dokonalá, luxusní, nikoli však oplývající citem či původností.

3.10 Habsburkové v Neapoli

Neapol byla v osmnáctém století jedním z největších a nejšpinavějších evropských měst, kde trvale přežíval strach z nové erupce Vesuvu a také z moru.[224] Užívat si života před nenadálou zkázou bylo v tomto barokním velkoměstě povinností. Neapolské slavnosti se vyznačovaly bujarým, nespoutaným veselím. Město má dodnes jedinečnou atmosféru.

Rozmach neapolského baroka zasáhl nejvýznamněji hudbu. Zejména písně byly od středověku pojmem, který v této době získával určující místo v rozvoji opery. Od konce sedmnáctého století obdivovala Neapol virtuózní zpěv a stala se hlavním centrem výchovy kastrátů. Od Benátek také velmi brzy převzala vedoucí úlohu ve vývoji opery na celém kontinentu.

Slavná tradice neapolské opery, dvorský ceremoniál v paláci a oslava velké mše v kostele se vzájemně ovlivňovaly, takže papež Benedikt XIV. ve své encyklice *Annus qui* z roku 1749 považoval za nutné regulovat církevní hudbu v různých směrech. Bylo to především kvůli neapolské praxi, ve které se opera a hudba provozovaná v kostele v hudebním výrazu příliš nelišily. Encyklika znamenala zákaz divadelního stylu v kostelích, což se realizovalo prostřednictvím zákazu určitých nástrojů – například

---

224 Ladislav Daniel, *Mezi erupcí a morem. Malířství v Neapoli 1631–1656*, Praha 1995.

žesťů, které v Rakousku symbolizovaly císařskou moc. Omezoval se i světský styl v církevním umění, který měl za následek dlouhé přežívání pozdního baroka jak v církevní hudbě, tak v architektuře barokního chrámu.

V Neapoli se pěstovala melodie, která měla vyjadřovat cit.[225] Tento přístup měl velký vliv na tzv. citlivý sloh, který také v Neapoli slavil úspěchy; působil zde i Christoph Willibald Gluck či Johann Christian Bach. Neapolský operní styl se později stal u klasicistních skladatelů symbolem povrchnosti a špatného vkusu reprezentovaného přemírou zdobnosti a využitím hlasů kastrátů.

Neapol byla ohrožována vedle moru i válkami. Nejpodstatnější pro střední Evropu byla válka o dědictví španělské, kterou se Neapol mezi lety 1707–1734 připoutala k Rakousku spolu s Milánskem, Sicílií a Sardinií. Tyto války nejenže vzaly život takřka stu tisícům mužů střední Evropy včetně Českého království, zároveň také přesouvaly celou mužskou generaci napříč Evropou. Obrovský rozsah držav a území, na něž si činil Karel VI. nárok díky španělskému dědictví, znovu propojil vzdálené oblasti Evropy i zámořské kolonie.

Vláda Karla VI. znamenala soupeření s Ludvíkem XIV. na všech frontách, včetně okázalé reprezentace. Karel si uvykl na pompézní rituály již během své španělské výchovy, obdivoval tradici neapolské opery, kterou vyvezl za Alpy, a také obnovil triumfální katolicismus, jímž se snažil rozsáhlou říši konsolidovat. Zřejmá byla snaha vyrovnat se Ludvíku XIV. i v napodobování jeho portrétů nebo ve vybudování sídla v Schönbrunnu, které se chtělo s Versailles poměřovat.

Není proto divu, že se stále častěji objevovaly i slavnostní ceremonie, kde vystupovali alegorické postavy i panovník. Byl tím reprezentován politický pořádek. Z moravských popisů takovýchto slavností je zřejmé, že se těchto velkých alegorických slavností aktivně účastnili i pozvaní diváci coby subjekty panovnické moci. Při slavnostních příležitostech nechyběla hudba, ve které hrála Neapol důležité místo. Po odchodu Habsburků z Neapole se přesunula část hudebníků k vídeňskému dvoru.

Významným spojníkem mezi Neapolí a českými zeměmi byl olomoucký biskup Wolfgang ze Schrattenbachu, který byl od roku 1714 vyslancem na papežském dvoře, a poté se stal roku 1719 místokrálem v Neapoli po smrti hraběte Jana Václava Gallase. Jako kardinál a císařský vyslanec požíval vysoké vážnosti v papežské kurii i u císařského dvora. Měl rád velkolepé oslavy, které používal jako politický nástroj a zároveň jimi bohatě reflektoval italskou kulturu na Moravě. V zámku v Kroměříži a později ve Vyškově nechal zřídit divadelní sál k provozování neapolské opery a zaměstnal italské hudebníky včetně kastrátů, což byla v českých zemích vzácnost. V postní době

---

225 Joseph Schluter, *A general history of Music* (London 1865), Whitefish 2008, s. 47.

provozoval oratoria v brněnském paláci. Založil také velké slavnosti a rozšířil mariánskou úctu na Svatém kopečku a v Brně, které se také staly centry vrcholně barokní kultury.[226]

Pro řadu skladatelů předklasického směřování je nutno zmínit i vliv Pietra Metastasia, který se proslavil jako operní libretista na habsburském neapolském dvoře a roku 1730 dostal místo dvorního císařského básníka ve Vídni. S jeho přesídlením do Vídně získaly další dvě generace skladatelů výborná italská libreta a celé habsburské soustátí znovu upevnilo hudební vazby s Itálií.[227]

Koloraturní zpěv neapolské opery ovlivňoval i koncertantní styl instrumentální hudby. Ten určil ideál velice jednoduché harmonické konstrukce s množstvím ozdobných prvků.

3.10.1 Neapol ve Vídni a Francie v Neapoli

Neapolské království si Habsburkové neudrželi. Je příznačné, že prvním činem Bourbonů na neapolském trůně byla výstavba Teatro di San Carlo v roce 1737, které pojalo 3285 diváků. Byla to zdaleka největší divadelní stavba v celé Evropě. Její velikost podporovala rozvoj velkých hlasů, neboť tam nebylo nic jiného slyšet, jak o tom referuje Spohr na počátku devatenáctého století.[228]

Nástupem bourbonské dynastie se mění i styl neapolské opery. Objevují se prvky francouzského vkusu s důrazem na dramatický recitativ s orchestrálním doprovodem nebo sborová či baletní čísla. Na druhé straně se struktura árií zjednodušuje a od zpěváků je požadován nejen virtuózní zpěv, ale i pozornost k ději a slovům. Tato neapolsko-francouzská směs znamenala další krok k velké francouzské opeře. Vliv mělo na Francii i výtvarné umění. V této době získávaly na významu především pompejské vykopávky.

3.10.2 Pompeje

Vykopávky v Pompejích se sporadicky uskutečňovaly již v šestnáctém a sedmnáctém století. Tak se dostaly *Herkulánky*, tři mramorové sochy, do sbírek Evžena Savojského a později do Drážďan. Po válce o španělské dědictví zapudila vítězná bourbonská dynastie Habsburky a začala s vykopávkami ve velkém stylu. Prvotní vykopávky ale měly spíše povahu „těžby“ vzácných kusů pro královské sbírky. Hledaly se především sochy, šperky, vzácné kovy a také nástěnné malby, které byly přenášeny do zvláštního muzea zřízeného v Portici. Herculaneum a Pompeje se začaly řádně odkrývat od roku 1738, kdy se staly atrakcí pro celou Evropu. Neapolští králové měli exkluzivní právo na nálezy,

---

226 Rudolf Zuber, Osudy moravské církve v 18. století, *Dějiny Olomoucké arcidiecéze*, díl 4, Praha 1982. – Jana Spáčilová, Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha, Brno 2006 [disertační práce; nepubl.].

227 Marc Niubó, Metastasio a souvislosti, *Divadelní revue* 13, 2002, č. 2, s. 78–82.

228 Louis Spohr, *The Musical Journeys of Louis Spohr, Journey to Switzerland and Italy 1815–1817*, přel. Henry Pleasants, Norman 1976.

z nichž bohužel bylo mnoho zničeno. Návštěva korunního města a archeologické vykopávky se ještě rozšířily, když se Karel Bourbonský stal vedle krále Neapole i španělským králem. Objevení Pompejí potom upevnilo kulturní prestiž města na dlouhou dobu. Představa totální zkázy v kontextu celé antické krajiny také posunula antickou zříceninu do nové, romantičtější polohy.

Od roku 1763 navštěvovali vykopávky první turisté. Prvními odkrytými stavbami bylo divadlo, Isidin chrám, Herkulova brána a Diomedova vila na předměstí. Dobytí Neapolského království dalo cizím mocnostem možnost pokračovat ve vykopávkách. V letech 1799–1815 vedli vykopávky Francouzi a zavedli velkorysý přístup. Nejprve celé území vyvlastnili, najali sedm set dělníků a vykopali části hradeb, hlavní ulice a část fóra. Tím se vytvořila představa o velikosti města.

Roku 1863 začíná v Pompejích nová epocha archeologie. Dutiny v hornině po dávno zemřelých za strašné katastrofy bylo možno vyplnit sádrou, a tak zpřítomnit drama katastrofy a oživit poslední vteřiny zkázy. Mohly se vyplňovat i malé prostory a získávat modely dřevěného antického nábytku a tak bylo možno celý život Pompejí ještě přesněji rekonstruovat.

Objevování nástěnných maleb v Pompejích a Herculaneu postavilo archeology do nepříjemné situace. Antika, kterou objevovali, nesplňovala představy o antice, kterou měla tehdejší Evropa. Malbu Priapa, boha plodnosti se zvětšeným penisem, raději znovu omítli, aby nepohoršoval. Kopie fresky se ukazovala pouze na požádání. František Sicilský se vypravil roku 1819 s manželkou a dcerou na výstavu pompejských nálezů. Byl tak pohoršen, že se všechna závadná díla musela uzamknout do tajného kabinetu (*gabinetto segreto*), přístupného pouze dospělým osobám pevných morálních zásad. Galerie je dosud mládeži nepřístupná.

Pompejské vykopávky navštívil také Johann Wolfgang Goethe a prohlásil: „Svět zažil mnoho neštěstí, ale jen málo z nich přineslo budoucím pokolením tolik radosti.“[229] Stejně tak byl ohromen Wolfgang Amadeus Mozart.

Pompeje vlily život do novoklasicistní estetiky jednak katastrofou erupce, která čeřila idylu bílých sloupů, jednak zachovalou vnitřní výzdobou pompejských staveb, jež přidávala barvy i neobvyklá témata do osvícenské askeze.

Malíř Brjullov navštívil Pompeje roku 1828 a vytvořil několik skic představujících Vesuv při výbuchu. Finální obraz *Poslední den Pompejí* byl vystaven v Římě a získal obrovský ohlas jako vůbec první ruské dílo v Evropě. V levém horním rohu se autor sám vyobrazil, jako by byl přítomen pompejské katastrofě, a mohl ji tedy tak věrně zobrazit. Přírodní živel a historický námět dávaly celému dílu romantický charakter.

---

229 Johann Wolfgang von Goethe, *Italienische Reise*, Hamburg 2017, kapitola 34: „Es ist viel Unheil in der Welt geschehen, aber wenig, das der Nachwelt so viel Freude gemacht hätte.“

Obr. 44 Karl Pavlovič Brjullov (1799–1852), *Poslední den Pompejí*
– začínal jako akademický malíř, který se výběrem dramatické látky posouval k romantismu, *Poslední den Pompejí* vzbudil pozornost již na výstavě v Římě; *Pařížský salon* mu udělil zlatou medaili, a to přispělo k jeho pověsti úspěšného malíře historických námětů[230]

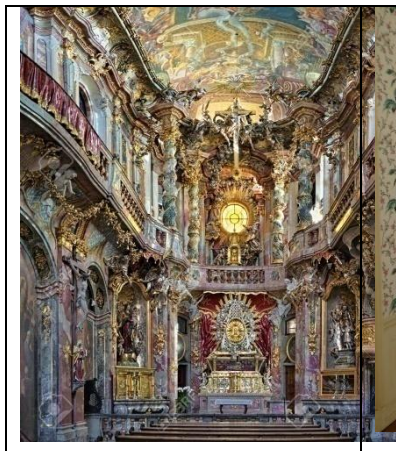
Neapol, odpovědná za významné inovace v hudbě, vlila i nového ducha do architektury. V roce 1738 začaly první vykopávky v Pompejích a Herculaneu, o dvacet let později se již staly hlavním historickým zájmem Evropy, pozornost přitahovaly i chrámy v Paestu. Klasická móda začala vítězit, protože s antikou byl spojován návrat k ideálům lidské přirozenosti.

Neapolští králové dokonce chtěli dórské sloupy z Paesta přemístit a použít je k vybudování sídla Capodimonte v Neapoli.[231] I tato památka upravila náhled na antiku, neboť monumentální sloupy působily mimořádně stroze a velkolepě.

---

230 Dostupné [on-line] na: https://images.immediate.co.uk/production/volatile/sites/7/2018/01/GettyImages-150614098_sm-2-0498790.jpg?quality=90&resize=620,413 [cit. 11. 10. 2019].

231 Gabriel Pierre Martin Dumont – Jacques Germain Soufflot, *Les Ruines de Paestum*, Paris 1764.

		
Obr. 45 Asamkirche v Mnichově, kolem 1746 – je ukázkou pozdního baroka; ač bohatě využívá i rokokovou ornamentiku, pracuje s překrýváním a zmnožováním tvarů v jejich ohromující výstavbě v tradičním barokním duchu	Obr. 46 Čínský pavilon v Postupimi, Johann Gottfried Büring, 1755–1765 – má intimní salonky k pití čaje pokryté hedvábnou tapetou s květinami z pruských manufaktur, je typickou ukázkou středoevropského rokoka	Obr. 47 Sirotčinec v Neapoli, kolem roku 1730 – je stavbou, která se příliš neliší od mnoha dalších evropských staveb osmnáctého století, nejen vykopávky Pompejí a Herkulanea, ale i neapolská architektura měla vliv na estetiku evropského klasicismu

Jedním z typických výtvorů počátku století byla také opera Felicena Davida *Herculanum* se spektakulárním výbuchem Vesuvu a svůdnou Olympií v posledním jednání. Vznikla před polovinou osmnáctého století, mezi barokem, rokokem a klasicismem. Opera snad také ovlivnila stále větší snahu propašovat do akademických pláten dramatickou akci.

V hudbě rokoku odpovídá galantní styl, který zjednodušuje strukturu stavby a soustřeďuje se na povrchový ornament, který má obsahovat vtip a lehkost. V průběhu dalších dekád je kladen stále větší důraz na ušlechtilost, zjednodušení a symetrii.

V umění, stejně jako v hudbě, docházelo v první polovině století k velké slohové roztříštěnosti, která byla do značné míry spojena se stále uvědomělejším oddělováním světské a církevní reprezentace. Starý sloh se udržoval v kostelích a církevních stavbách, provázený zvukem pozdně barokní mše, zatímco nový sloh se prosazoval ve světské architektuře a hudbě. Toto rozdvojené slohové směřování přetrvávalo až do státní sekularizace a bylo provázeno omezeními. V chrámech se nesměl používat světský styl hudby, rokoko bylo považováno za nemorální styl, bylo tedy také z chrámového interiéru vyloučeno. Přesto se obojí samozřejmě do církevního kontextu dostávalo.

3.11 Války o dědictví rakouské

Karel VI. byl vladařem, který ztělesňoval ideál královské moci, zvítězil v mnoha bitvách, postavil skvělé stavby. Přesto byl jeho odkaz velmi sporný. Špatně vycházel s penězi, nemyslel na „zadní kolečka“ a v politice příliš důvěřoval smlouvám a čestnému slovu, které platí jen do té doby, než se jej vyplatí porušit. Pro svou dceru nemohl připravit horší situaci. Marie Terezie měla šťastné dětství, protože nikdo nepředpokládal, že by se měla stát panovnicí. Milována rodiči, odmala vychována k lásce k umění a ke zbožnosti. I když bylo později zřejmé, že se její otec císař Karel VI. syna nedočká, svoji dceru do vladařského umění příliš nezasvětil ani jí nepředal armádu schopnou obrany říše.

Reprezentace panovnické moci se za Marie Terezie vyvíjela podstatně střídměji, protože situace nebyla záviděníhodná: sto tisíc padlých ve válce o dědictví španělské, obrovské náklady na reprezentaci, jež jí neumožňovaly vybudovat schopnou armádu.

Kvůli pruským válkám trpěl hudební život za Marie Terezie konstantním podfinancováním. V této době stále více hudebníků hledalo obživu za hranicemi.

Marie Terezie byla nucena šetřit, kde se dalo. Vzala si státní účty a začala škrtat. Přešla na systém, kterému se dnes říká systém grantů a vícezdrojového financování. Nejprve oddělila hudbu kaple od světské hudby. Dvorní kapelník Georg Reutter obdržel orchestr jako pacht a byl odpovědný za veškeré náklady. Obdržel „roční grant“ 20 000 guldenů a z toho musel vyjít celý rok. Další finance si musel shánět, jak jen to šlo, například soukromými koncerty. Dlouho to ale nezvládal. Původní orchestr měl asi padesát členů. Po zavedení nového systému roku 1772 počet členů klesl na dvacet a Marie Terezie si kapelu převzala zpět. Kapela musela provozovat opery, serenády i hudbu k tabuli. Teprve za Josefa II. počet hudebníků stoupl opět k padesáti. Od roku 1788 byl angažován jako dvorní kapelník Antonio Salieri, který utvořil repertoár kapely, jenž byl provozován dlouho do devatenáctého století.

Marie Terezie našla své skutečné štěstí ve sňatku s Františkem Lotrinským. Získala rovnocenného partnera, který ji miloval, ale zároveň dokázal vedle ní vyniknout. Například tím, že uměl vydělat hodně peněz. Zatímco jeho žena válčila, rakouský státní rozpočet krachoval, František Lotrinský zakládal manufaktury a ve válečném konfliktu dodával zboží pro obě strany. Osud tomu chtěl, aby se Marie Terezie střetla s Bedřichem Velikým, vladařem, který snad ani nemohl být její mentalitě více vzdálený.

3.11.1 Dvůr Bedřicha Velikého

V roce 1685 vyhlásil Ludvík XIV. ve Fontainebleau zrušení Ediktu nantského o náboženské svobodě protestantů. Velká část francouzské inteligence odešla do jiných částí Evropy, především pak k braniborskému Bedřichu II. (Friedrich der Grosse), kam přišlo asi 20 000 hugenotů z Francie. Berlín

se tak stal z jedné pětiny francouzským městem a vznikalo tam centrum francouzské kultury, bylo založeno i francouzské gymnázium. Francouzština se prosazovala do zbytku střední Evropy jako jazyk dvora a diplomacie, spolu s francouzskými způsoby a ideály raného osvícenství, protože třetinu Pruské královské akademie věd obsadili hugenoti. Základy pruského státu byly jejich vlivem postaveny na osvícenských, racionalistických představách, na kterých také byla vybudována pruská armáda.
S trochou nadsázky lze říci, že moderní Německo založil tehdejší francouzský smysl pro pořádek. Prusko se z chudého a písečnatého území stávalo novým mocenským centrem. Přesto zatím nebylo možné srovnávat Berlín s Vídní, nedosahoval její velikosti ani počtem obyvatel, ani uměleckým významem.

Bedřich Veliký byl odmala vychováván tvrdým, vojenskou kázeň vyžadujícím, ba mohli bychom říci až sadistickým otcem Bedřichem Vilémem I. jako železný vladař. Syn musel dokonce z nařízení otce sledovat popravu svého nejbližšího přítele Hanse Hermanna von Katte. Měl tedy vychování tvrdého muže, jímž se ale nikdy nestal. Připoutal k sobě velké duchy osvícenství, prosazoval náboženskou svobodu, zrušil trest smrti a ve světonázorech byl sám přesvědčeným osvícencem. Ze všeho nejlépe se cítil ve společenství uměnímilovných mladých mužů. Bedřich Veliký byl zvláštní směsí obrovské sebekázně, přísnosti, ale zároveň zjemnělého, vybraného rokokového vkusu.

Liboval si v pastelových odstínech, sbíral porcelánové miniatury a dózičky na tabák. Jeho sbírka čítala tisíc pět set kusů pokrytých emailem a drahokamy. Roku 1740 zakázal Bedřich Veliký import tabákových dóziček, aby podpořil pruskou výrobu. Jeho obrazárna bohužel obsahovala velké množství děl, která působila jedno jako druhé. Jemným barvám pastorel a mytologických výjevů nešlo jednotlivě nic vytknout, ve svém celku ale působí jeho sbírka poněkud monotónně.

Bedřich Veliký založil postupimskou soustavu rezidenčních paláců, především pak letní sídlo Sanssouci („bez starosti“), jednoduchou stavbu, která měla navodit atmosféru klidného života na venkově. Sídlo je obklopeno množstvím drobných staveb v přírodě. V těsném sousedství svého sídla nechal stát větrný mlýn, protože se jej nechtěl mlynář vzdát. Kultura pruského státu byla novátorská, a přesto jí něco chybělo. Podíváme-li se z hlavní terasy zámku Sanssouci na parkovou úpravu, kterou Bedřich Veliký sám navrhl, máme spíše pocit nastoupené jednotky s přísně střiženými tvary. Hudba i umění na dvoře Bedřicha Velikého byly pod jeho silným vlivem – už proto, že byl výborným hudebníkem a umění se také věnoval.

Detailně jsme zpraveni o návštěvě Johanna Sebastiana Bacha u Bedřicha Velikého v Postupimi v květnu 1747 z Forkelovy první monografie.[232] Tento moment je zde vylíčen s velkou péčí, neboť se jednalo o zakladatele moderního německého státu a zakladatele německé hudby, alespoň ve

---

232 Johann Nikolaus Forkel, *Johann Sebastian Bach: His Life, Art and Work*, [s. l.] 2011.

Forkelových představách. S tímto setkáním se pojí Bachova *Hudební obětina* (*Musikalische Opfer*), fugy, několik kánonů i triová sonáta, které skladatel věnoval králi. Tyto skladby složil na téma, které měl údajně Bedřich Veliký Bachovi předložit. Styl tématu je však natolik typický pro Bacha, až vzbuzuje pochybnosti, že by téma mohl složit sám král.

Každopádně Bedřich Veliký si Bacha ještě vyslechl hrát ráno ve vojenském kostele v Postupimi, ale pak mu vůbec nic nezaplatil a ani hudebnímu daru, vytištěnému na Bachovy náklady, nevěnoval pozornost. Bach hromadil ve svém daru tolik složitých postupů a disonancí, že se kusy královi nemohly vůbec líbit. Asi krále neupoutala ani triová sonáta, kterou Bach skládal v naději, že si ji král zahraje na flétnu s Bachovým synem Filipem Emanuelem na cembalo a Graunem na housle. Bohužel asi ani tyto skladby krále neupoutaly. Baroko důstojně dožívalo v chrámové hudbě a se smrtí Johanna Sebastiana zemřela i celá epocha, která již neměla u nejmocnějších tohoto světa pochopení.

3.11.2 Pruské války – česká hudební emigrace

Bedřich Veliký si změřil síly se ženou, jejíž nároky na trůn neuznával. Vycítil, že Marie Terezie jako žena nezíská korunu císařovny jednoduše. Porážkou by jí pak zcela znemožnil šance uspět ve velké politice. Šestnáctého prosince 1740 vpadl do Slezska, aby zabral jednu ze zemí České koruny. Čtyři roky trvala válka o rakouské dědictví, ve které se Bedřich Veliký předvedl jako obdivovaný bojovník. To Marie Terezie nemohla. Z válečného pole psala dopisy na všechny strany, a když vstala z klekací židle, pod sebou měla další ze svých šestnácti dětí. Kruté války mezi Marií Terezií a Bedřichem Velikým ovlivnily celou generaci mužů. Mnozí padli, mnohé zavály válečné osudy do cizích zemí. Kromě odvodů do války to bylo i zvyšování daní, což mohlo být i jedním z důvodů rozsáhlé „české hudební emigrace“. Celá generace českých hudebníků skončila za hranicemi své země. Z Čech a Slezska se stalo válečné pole, které sledovala celá Evropa. Hrozná válka mezi katolickou ženou a protestantským mužem se změnila v rivalitu dvou osobností. Životní spokojenost vyzařující katolická matka a proti ní uzavřený intelektuál, který se žen stranil, ba zakazoval jejich přítomnost u pruského dvora, zejména při intelektuálních debatách. Bedřich Veliký nebyl milovaným synem, nemohl tedy být ani milujícím otcem. Svoji manželku se snažil vidět co nejméně, dobře se cítil jen mezi svými přáteli a psy.[233]

V listopadu 1745 poslal Bedřich Veliký Marii Terezii nabídku: on bude hlasovat pro jejího manžela jako nového římsko-německého císaře a ona se vzdá Slezska. Marie Terezie pod tlakem souhlasila. Obě strany se nechaly oslavovat. Marie Terezie sice neuměla šermovat, ale obratnou korespondencí vybudovala spojenectví s tehdy mocnými ženami. Bedřicha Velikého náležitě vykreslila Madame

---

233 Hans Jessen (ed.), *Friedrich der Große und Maria Theresia in Augenzeugenberichten*, Düsseldorf 1965.

Pompadour, milence francouzského krále, a také se spojila proti Bedřichovi s ruskou carevnou Alžbětou. Ženy se proti nové moci spojily a Prusko podporovala jedině Anglie.

Obr. 48 Tabáková dóza Bedřicha Velikého
– s kulí z bitvy u Künnersdorfu z roku 1759 je nejslavnějším exponátem v pokladnici Hradu Hohenzollern v rodových sbírkách, foto Hardy Kromer[234]

Bedřich Veliký se rozhodl zareagovat útokem. Přepadl Sasko bez vyhlášení války. To byl začátek sedmileté války. Bedřich Veliký měl v boji štěstí i vynikající strategii. Jeho válečné dobrodružství skončilo až 4. prosince 1757, kdy byl pokořen přesilou spojených armád Ruska, Francie a Rakouska. Z velké pruské armády zbylo jen pár tisíc vojáků. Sám Bedřich Veliký měl opět štěstí. Jedna tabáková dóza v náprsní kapse (která je dosud v německých státních sbírkách) jej zachránila před zásahem do srdce. A další štěstí se na Bedřicha Velikého pousmálo, když umřela v roce 1763 carevna Alžběta, spojenkyně Marie Terezie. Její syn car Petr III. byl ctitelem Bedřicha Velikého, a proto válku okamžitě ukončil. Bedřich Veliký byl navzdory krutým válkám oblíbeným králem. Byl tolerantní k různým náboženstvím, zaváděl pěstování brambor a snažil se o moderní přístup k vládě. Prusko se vedle Rakouska stalo druhou středoevropskou velmocí.[235]

3.12 Vojenská hudba

Celý konec sedmnáctého století byl poznamenán tureckými válkami. Osmanská říše byla sice poražena, přetrvávala však v obecném povědomí jako mocný protihráč. Její vojenská reprezentace, jak vizuální, tak zvuková, zůstávala symbolem hrůzy. „Janičářská hudba“ (*Mehterân*) u otomanských vojsk byla nepochybně inspirací, protože křesťané poznali její sílu. Strašila již anglického krále

234 Friedrich Benninghofen – Helmut Börsch-Supan – Iselin Gundermann, *Friedrich der Große. Ausstellung des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz anläßlich des 200. Todestages König Friedrichs II. von Preußen*, Berlin 1986, kat. číslo IV, s. 52, obr. s. 206; dostupné [on-line] na: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Tabakdose.jpg [cit. 12. 10. 2019].

235 Tillmann Bendikowski, *Friedrich der Große*, München 2011.

Richarda Lví srdce při křížové výpravě do Svaté země.[236] Jedna kronika z dvanáctého století dokonce vypravuje o vzezření Saracénů jako démonů, kteří vyluzovali tak hrozné zvuky, že se křesťanští koně sami dávali na útěk. Rytíři jim proto zakrývali oči a ucpávali uši.[237] Široké užití dechových a bicích nástrojů působilo v poli monumentálně, podporovalo válečníky a nahánělo hrůzu nepřátelům. Ve vyobrazeních slavné bitvy u Moháče (1526) je na první pohled patrný velký rozdíl mezi armádou Sulejmana Nádherného a Ludvíka Jagelonského. Na turecké straně můžeme vidět skvělejší a pestřejší oděvy, rovněž množství hudebníků a různých nástrojů je mnohem větší.[238] Jak již bylo uvedeno, muslimové měli částečně povolenou hudbu během válečného tažení.[239] Později byla tato vojenská hudba rozšiřována a užívána i při jiných příležitostech než jen na válečném poli.

V latinské Evropě začala vojenská hudba růst v šestnáctém století, s koncem stavovské organizace vojska a s nástupem drilu sešikované pěchoty. Základem úspěchu již nebylo individuální hrdinství, ale míra disciplíny a organizace na bojišti. K tomu sloužila vojenská hudba. Největšími vojenskými hudbami disponovali za třicetileté války Švédové, kterým se chtěli ostatní vyrovnat.[240]

Za zlomovou událost pro růst vojenských kapel jsou považovány až války o rakouské dědictví. Úspěšné sjednocení všech držav od amerických kolonií až po Sicílii bylo nemožné. Karel VI. byl ale schopen udržet podstatnou část dědictví pomocí diplomacie, skvělých korunovací, jako například té pražské (1723), a mírových ujednání, jakými byly utrechtský mír či pragmatická sankce (1713). I když ztratil císař Španělsko, udržel relativní mír na západě Evropy. Po smrti Evžena Savojského ale zavedl své země do úporných válek s osmanskou říší, které zanechaly vojenské síly zcela vyčerpané. Věřil, že vzájemné uznání smluv a hospodářské sjednocení rakouských držav dovedou jeho panování k úspěchu. Tento svět se ale po smrti Karla VI. zhroutil. Jeho vláda však po sobě zanechala v celé střední Evropě vrcholná umělecká díla architektů, jakými byli v českých zemích Kilián Ignác Dietzenhofer či Jan Blažej Santini nebo v Rakousku Johann Bernhard Fischer von Erlach.

Johann Joseph Fux zvětšil dvorní kapelu, rozšířily se dvorní knihovna i císařská obrazárna. Rozsáhlé kláštery, kostely, velké paláce ale nenahradily chybějící kasárna, opevnění a vojáky.

---

236 Henry George Farmer, Crusading Martial Music, *Music & Letters 30*, 1949, č. 3, s. 243-249; dostupné [on-line] na: http://www.jstor.org/stable/731008 [cit. 17. 1. 2021].

237 Thomas Rodd, *The History of Charles the Great and Orlando, ascribed to John Turpin*, London 1812, s. 32; dostupné [on-line] na: https://books.google.cz/books?id=sFEkAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [cit. 5. 11. 2019].

238 Magyar Nemzeti Múzeum, Národní muzeum v Budapešti, obrazový kabinet, inv. č. 64.26.

239 Viz podkapitolu *Zrod teorie hudby*.

240 Eva Vičarová, *Rakouská vojenská hudba 19. století a Olomouc*, Olomouc 2002, s. 16.

Obr. 49 Otomanská miniatura z roku 1720, rukopis Surname-i Vehbi, fol. 172a, 171b, Muzeum paláce Topkapi v Istanbulu[241]
– rukopis představuje 137 miniatur z padesátidenních oslav obřízky čtyř synů Ahmeda III., orchestr byl rozdělen na řady podle typu nástrojů, určující byly velké tympány a bubny, které střídaly rytmus a udávaly tempo

Osvícenství přiřklo symbolům méně podstatnou roli, než tomu bylo dříve. Marie Terezie musela čelit zoufalé hospodářské situaci a nutnosti obstarat si rychle armádu. V této chvíli na ni velmi zapůsobila slavnostní přehlídka divokých pandurů ve Vídni 26. května 1741, od kterých si slibovala pomoc proti nepříteli. Pocházeli z oblastí Podunají a z regionů pod osmanským vlivem, kde je verboval ze svých statků a okolí Franz von Trenck. Jejich odění i hudba byly inspirovány osmanským stylem. Nosili široké kalhoty a různé pestré doplňky pocházející z balkánského folkloru a z turecké tradice.

Válečníci, včetně barona Trencka, se stylizovali do děsuplných Turků nejen oděvem, ale i hudbou. Byla to hudba na způsob osmanského mehteru či balkánského folkloru se šalmaji, činely, tympány, trubkami, kterou vedl tzv. *Schellenbaum* či standarta vojenské hudby. To byl nástroj příbuzný vozembouchu s rolničkami, který je dosud součástí vojenské hudby a je často zdoben tureckými symboly.

---

241 Dostupné [on-line] na: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Levni_mehter.jpg [cit. 5. 11. 2019].

Každý válečník dostal od Marie Terezie za přehlídku jednu stříbrnou minci, ale pak už žold nebyl požadován. Dostali to, co si sami naloupili. Zatímco Marie Terezie omezovala rozpočet dvorní kapely, vojenskou hudbu považovala za důležitou. Každý regiment si musel zřídit vlastní hudbu. Prosazoval se rytmičtější styl, který dal základ dechovkám celé střední Evropy. Ač skončil baron Trenck ve vězení na Špilberku, způsob reprezentace jeho „guerillových" jednotek přešel do vojenské tradice.

Východ ale nebyl zdaleka jediným zdrojem vojenské reorganizace. Zásadní změny přinášely rostoucí význam palných zbraní, úloha pěchoty a odklon od feudálních struktur v armádě. Zdroje této velké reorganizace vojska byly různé. Počátky jsou již ve třicetileté válce a v reformách Ludvíka XIV., kdy stále větší význam měly dril a rekrutování obecného lidu do profesionálního armádního tělesa. Sjednocování uniforem, výstavba kasáren a cvičení podle hudby, to vše hrálo roli v myšlení i v otázkách organizace společnosti.

Velké vojenské přehlídky jsou tématem až novověkých dějin vojenství, neboť feudálně řízená středověká vojska užívala rytířskou reprezentaci, kterou nebylo možné vojenským drilem organizovat, aniž by byla ztracena část rytířské hrdosti. Při vytváření velkých skupin vojska se stále více uplatňovala úloha hudby, která pomáhala při řízení jednotného postupu armády. Hudba dokonce určovala i intenzitu útoku. Turecký vliv na vojenský styl hudby byl všeobecně přijímán. Ještě na konci osmnáctého a počátku devatenáctého století se promenádním nedělním koncertům vojenské dechovky říkalo turecká hudba a až do roku 1830 vojenská hodnost vyčleněná hudebníkům u pruské armády se označovala „janičář". Některé nástroje pak byly pro dechovku typické: velký basový buben, „vozembouch" (standarta vojenské hudby), činely. Trubky či rohy, až doposud signální nástroje, sloužily stále více k samostatné hudební produkci a získaly si velikou oblibu.

Turecká hudba inspirovala i rozvoj zajímavých nástrojů, které napodobovaly zvuk celého tělesa. Pozoruhodné je například z roku 1793 claviorganum s fagotovým registrem (ze sbírek Moravského zemského muzea, dnes v expozici zámku Jevišovice) postavené F. X. Christophem,. Má napodobovat janičářskou hudbu. O podobném nástroji se píše v oznámení *Wiener Zeitung* z 3. prosince 1796. Vincenc Bláha z Prahy měl postavit v roce 1795 křídlo, které v sobě dokonce obsáhlo celou janičářskou hudbu. Bicí nástroje se ovládaly nohama či tlakem kolena.[242] Tyto kombinované nástroje byly v průběhu devatenáctého století opouštěny ve prospěch kladívkového klavíru. Byly totiž považovány za hudební nevkus.

V neposlední řadě se promítala vojenská či turecká hudba do klasického žánru celé řady autorů jako symbol války a nebezpečí.

---

242 Dostupné [on-line] na: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_T/Tuerkische_Musik.xml [cit. 5. 11. 2019].

3.12.1 Bedřich Veliký, organizace města a hudby

Bedřich Veliký si podřídil organizaci celého souměstí Berlína a Postupimi tak, aby se stalo kulisou velké vojenské síly, aludující triumfální Via Sacra, na které slavili římští císařové vojenské úspěchy. Svá sídla propojil dlouhými bulváry, kolem kterých byly umístěny budovy veřejných institucí jako opera, knihovna, akademie, velké paláce či katedrála sv. Hedviky, patronky Slezska, z jejíhož příbuzenství dovozoval Bedřich nároky na slezská knížectví.

Italský spisovatel hrabě Francesco Algarotti si dopisoval s králem i s architektem Knobelsdorffem a tvořil ideový program celého souboru, přičemž Knobbelsdorffa připodobňuje k Apollodorovi a krále k různým antickým vladařům.[243] Jednotlivé stavby měly upomínat na chrámy triumfální cesty starého Říma, které byly stavěny na počest vítězných tažení. Akademie věd představovala Minervin chrám.[244] Opera byla zasvěcena Apollonovi a Múzám[245], Akademie umění byla vyzdobena celou řadou božstev včetně egyptské Isis a kyklopů. Egyptský obelisk v Postupimi měl odkazovat na císaře Augusta, který přenesl z Egypta sluneční obelisk na Martovo pole.[246]

Vítězná defilé vojska potom navazovala na antickou tradici a upomínala na hlavní sílu pruského státu, propojující veřejné instituce a hohenzollernská sídla. Bedřich v Berlíně dokázal moderněji ztvárnit hlavní myšlenky osvícenského státu tím, že dominantní úlohu již nehrál jen dvůr. Forum Fredericianum, jak se nazýval triumfální bulvár, byl obklopen klasicizujícími stavbami, uvnitř ale vládl nespoutaný dekor rokokových výzdob. I v interiérech odkazoval na tradici starověkého císařství, především pak na tradici milenců u císařského dvora. Proto získal z majetku Evžena Savojského antický bronz jinocha, který považoval za podobiznu Antinoa, milence císaře Hadriána.[247] Již ve vstupním vestibulu do letohrádku Sanssouci vidíme nahého Marta a Merkura, Pavilon přátelství v parku je potom vyzdoben mužskými dvojicemi z antiky (Pyladés a Orestés, Nisus a Euryalus, Heraklés a Filoktétés, Théseus a Peirithoos).

---

243 Martin Engel, *Das Forum Fridericianum in Berlin und die monumentalen Residenzplätze des 18. Jahrhunderts*, Berlin 2001 [disertační práce; nepubl.].

244 Ibidem, „Federicus Borussorum Rex Germania pacata Minervae reduci aedes sacravit“, s. 322.

245 Ibidem, nápis na operním domě: „Federicus Borussorum Rex compositis armis Apollini et Musis donum dedit.“

246 Tim Blanning, *Frederick the Great: King of Prussia*, New York 2016, s. 176–179.

Sarah Waters, The Most Famous Fairy in History: Antinous and Homosexual Fantasy, *Journal of the History of Sexuality* 6, 1995, č. 2, s. 194–230.

Obr. 50 Bedřich Veliký
– byl již od chlapeckého věku zobrazován v uniformě, vzácně se vyskytuje i na kritických karikaturách z osmnáctého století, kde se tematizuje jeho sexuální orientace, jako například v cyklu *Marriage A-la-Mode* v obraze *Toilette* z roku 1744 od Samuela Hogartha[248] hraje skupince nápadníků na flétnu[249]; obraz vpravo znázorňuje Bedřicha Velikého při přehlídce hessenské gardy[250] – anonymní obraz představuje dobový ideál vzorně sešikovaných vojsk, který upomíná estetiku cínových vojáčků; v roce 1775 začali bratři Johann Gottfried (1748–1832) a Johann Georg Hilpertové (1733–1811) vyrábět masově cínové vojáčky podle pruských uniforem jako hračku pro chlapce

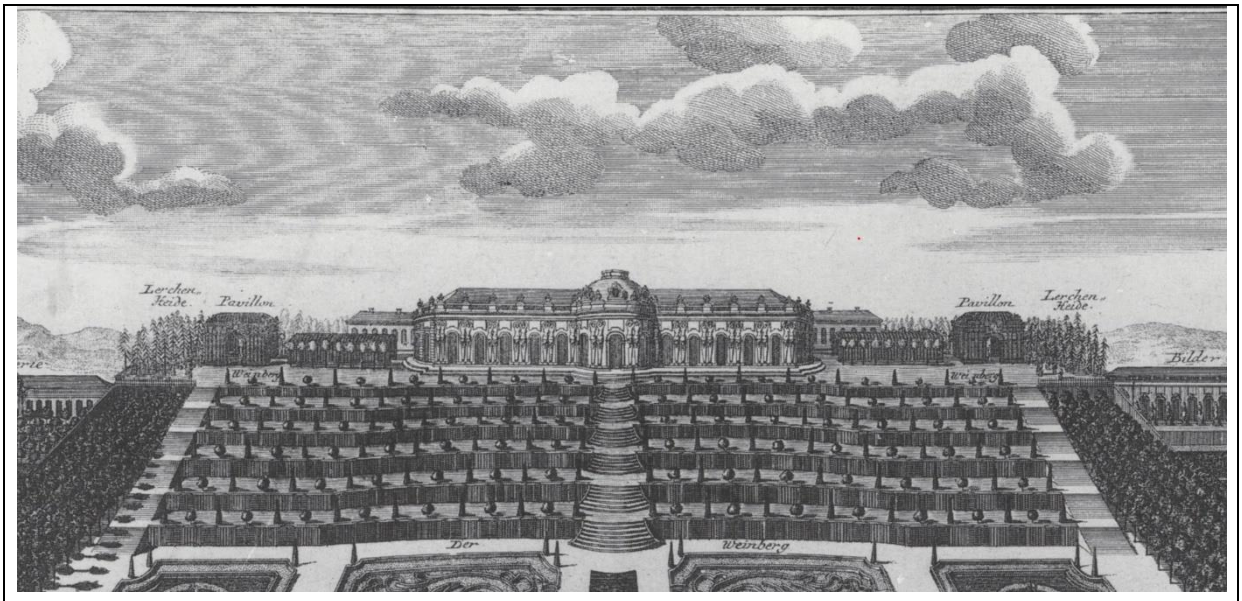
Bedřich chtěl prokázat, že v míru i ve válce je stejně vynikající. V míru ukazoval jemnost charakteru a vytříbenost, ve válce sílu a zdatnost. Rozličná tvářnost vnější uniformity fasád a zjemnělého interiéru pak korespondovala i s hudebními žánry na berlínském dvoře. Bedřich Veliký komponoval podle tradice monumentální pochody, z nichž nejslavnější je *Hohenfriedberský pochod*, oslavující drtivou porážku Rakouska v roce 1745. Pochodů údajně komponovaných Bedřichem Velikým je několik, měl je komponovat k jednotlivým bitvám přímo v poli. Těmito skladbami začínala *Pruská státní sbírka vojenských pochodů*, byly to takřka posvátné kompozice (pochody z roku 1741, 1745, *Mollwitzký pochod* a pochod z roku 1756). V řadě případů je zpochybňováno královo autorství, to ale není v tomto kontextu podstatné. Důležité je, že již záhy se pochody staly součástí pruské státní reprezentace. Vedle toho Bedřich Veliký složil v galantním stylu 121 sonát pro příčnou flétnu, které spíše odpovídají dobovým interiérům pruských zámků. Sledují styl Vivaldiho, Tartiniho či Johanna Joachima Quantze, císařského učitele flétny. Mají tedy ještě rokokový charakter, zatímco pochody a závažnější skladby jsou klasičtější, spíše ve stylu Karla Heinricha Grauna.

---

248 Dostupné [on-line] na: http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/william-hogarth-marriage-a-la-mode-4-the-toilette [cit. 5. 11. 2019].

249 Bernd Krysmanski, Nur Hogarth zeigt den Alten Fritz wahrheitsgemäß mit krummem „Zinken“ – die uns vertrauten Bilder von Pesne bis Menzel tun dies nicht; dostupné [on-line] na: archiv.ub.uni-heidelberg.de, 2019 [cit. 5. 11. 2019].

250 Bild ID: 590196, Neue Galerie, Kassel, Německo.



Obr. 51 Zahradní úprava zámečku Sanssouci v Postupimi
– zahradní úprava Bedřichova nejoblíbenějšího sídla, zámečku Sanssouci v Postupimi;[251] pruská architektura je zvláštní směsí formálnosti a rokokové zjemnělosti – dvorní architekt Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff byl architekt, který dokázal splňovat striktní požadavky krále na přísnost a zároveň na extravagantní dekorace interiérů; parková úprava před zámkem působí jako vzorně nastoupená vojenská jednotka, naopak po stranách ponechává *Lerchen Heide*, malé křoviny pro slavíky, kteří mají oblažovat zpěvem v loubích přilehlých pergolových pavilonů; ženy dovnitř zámku nesměly – název sídla Sans souci (bez starosti) znamenalo podle Bedřicha Velikého také „sans femmes"; architekt byl později králem propuštěn, protože se již nedržel „pořádku a správnosti"[252], v interiéru je naopak často vidět zjemnělá rokoková výzdoba, i komorní hudba Bedřicha Velikého měla jiný, odlehčený charakter, na rozdíl od jeho hudby vojenské

Vojenské souvislosti se u Bedřicha Velikého vyskytují i v dílech, kde bychom to nečekali. Panovník složil pro Karla Heinricha Grauna libreto Montezuma, které posloužilo jako argument pro vojenský útok. Zlí Španělé (Habsburkové) zničí Montezumovu říši, protože nebyla dostatečně vyzbrojena a Montezuma se choval přátelsky k cizím armádám. Montezumu vnímal Bedřich jako svůj vlastní protipól. Rok po premiéře v Berlínské opeře v roce 1755 se rozhodl zaútočit na Sasko.

V otázkách umění měl Bedřich velmi vyhraněné názory a postupoval diktátorsky.

3.12.2 Marie Terezie

I Marie Terezie se snažila alespoň představit vojenskou a panovnickou sílu přestavbou hlavních sídel. Příkladem byla jednotná, takřka kasárenská úprava složitého organismu Pražského hradu, prostranství

251 M. Engel, *Das Forum…, op. cit.*

252 Potsdam, zámeček Sanssouci, výřez rytiny Johanna Davida Schleuena mladšího z roku 1756, převzato ze sbírek Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam Sanssouci.

pro vojenské přehlídky před vídeňským Hofburgem či výstavba opevnění. Snaha po architektonickém sjednocení ale byla spíše projeveným ideálem, kterého nebylo možné v pestrém soustátí reálně dosáhnout. Ve veřejné reprezentaci nemohla ani stavět na odiv svoje vojenské schopnosti. Byla ženou, proto se často ukazovala s dětmi a hrála na city i přesto, že se vojsko i v Rakousku stávalo těžištěm státu.

Nástup Marie Terezie znamenal epochální změnu pro střední Evropu proto, že války o rakouské dědictví a pak i sedmiletá válka byly zároveň spory kulturní, které zasahovaly celou společnost. Smutným úkazem tereziánské doby byl úpadek dvorní kapely. Zemřel Antonio Caldara, Johann Joseph Fux a Marie Terezie začala šetřit. Dvorní kapela pod vedením Georga Reuttera mladšího upadala, dostávala méně peněz, ale také byla zbavena reprezentativních funkcí, přestávala být součástí dvora a musela si na sebe vydělat. To znamenalo, že se kapela více soustředila na hudební provoz a méně na ceremoniál.

Rakousko hledělo na Prusko po celý zbytek své existence s podezíravostí, ale zároveň muselo reagovat na podněty severoněmeckého osvícenství a snažit se je zpracovat. Myšlenky jako umělecká pravdivost, jednoduchost, přirozenost pronikaly z Pruska stejně jako vojenské a politické uvažování. Války také přinesly vybití velkého počtu mužů střední generace. Doba tedy znamenala i generační výměnu a přísun obyvatel z jiných částí Evropy. To vše přinášelo důležité podněty jak pro Rakousko, tak pro Prusko. Pruský vojenský styl se od rakouské praxe lišil. Prusové považovali rakouskou vojenskou hudbu za nedbalou a zženštilou.[253] Tento názor později sdílel i Eduard Hanslick, který kritizoval zejména praxi přejímání operní hudby vojenskými kapelami, kde exaltovaná hudební látka odporuje střídmé mužnosti. Hudba je pak podle jeho názoru divadelně zženštilá. K další stránce vojenské kultury v rakouských zemích patřila nejednotnost, vycházející z různých místních tradic soustátí. Ta byla na závadu při velení, kdy sedlák ovládal pouze svoji mateřštinu, ale v hudebním rozvoji se zpětně jeví jako veliká přednost.

---

253 Volker Kalisch, „…DIE BANDA KOMMT!“, *Österreichische Musikzeitschrift* 39, 1984, č. 11, s. 586–591; dostupné [on-line] na: doi: https://doi.org/10.7767/omz.1984.39.11.586 [cit. 5. 11. 2019].

Obr. 52 Karikatura Marie Terezie
– jako uherská královna stojí nahá uprostřed, zleva odcházejí italské a zprava české korunní země s částmi jejího oděvu, karikatura ji má především zesměšnit jako ženu[254] – Marie Terezie se tento handicap nesnažila zakrýt, naopak vytvářela obraz matky všech poddaných, mnohdy na portrétech vystupuje jako matka, manželka či vdova, chtěla tak o sobě vytvořit obraz soucitné ženy, dokonce údajně nakojila plačící dítě žebračky[255] – lišila se tím od Kateřiny Veliké, která se nechávala zobrazit v mužské vojenské uniformě a v kalhotách; obrázek vpravo je dílem Isabely Bourbon-Parma, první manželky Josefa II., která namalovala svoji tchyni v idealizovaném, takřka biedermeierovském pojetí, jak podává kávu svému manželovi Františku Lotrinskému, hřejícímu se v papučích u krbu; pod stolem ujídá jeden z jejích mladších synů perníky

3.12.3 Vojenská reprezentace panovníka

Vojenskou reprezentaci začal po pruském vzoru používat až Josef II. Nechával se portrétovat převážně ve vojenské uniformě, na rozdíl od dřívějšího zdůrazňování panovnických insignií, či alespoň brnění jako znaku feudálního postavení. Josef II. často využíval bílou uniformu infanterie s Řádem zlatého rouna. Jeho záliba v uniformách nebyla výjimečná. I Bedřich Veliký uniformu s třírohým kloboukem takřka nesundal a jeho obnošená uniforma s průstřelem od bitvy z Kunersdorfu bývala ještě před válkou státní relikvií. V této době můžeme pozorovat vyhraněné genderové dělení Evropy: Jak Josef II., tak car Petr III. byli nekritickými obdivovateli Pruska a jeho vladaře, zatímco jejich ženské předchůdkyně (Marie Terezie a carevna Alžběta Petrovna) Bedřicha Velikého upřímně nesnášely. Syn Marie Terezie dále pokračoval po pruském vzoru v militarizaci státu. Můžeme říci, že profesionalizace, centralizace, sekularizace a militarizace, které vytvářely profesionální službu státu, se projevily i v hudbě. Rozvoj vojenských slavností šel ruku v ruce se zákazem církevních poutí a slavnostních procesí. Armáda a státní správa se najednou staly ústředními nástroji reprezentace nového státu. Nebyly to již ani dvůr, ani církev. Od konce osmnáctého století se také vojenská hudba

254 Heinz Schilling, *Höfe und Allianzen*, Berlin 1989, s. 299.

255 Helen Watanabe-O'Kelly – Adam Morton, The „two bodies" of the female sovereign: Awkward hierarchies in images of Empress Maria Theresia, Catherine the Great of Russia and their male consorts, *Queens Consort, Cultural Transfer and European Politics, c. 1500-1800,* Abingdon 2016, s. 64.

slučuje z jednotlivých částí (signalisté, turecká a polní hudba) do vojenských orchestrů, které hrály k potěše veřejnosti na otevřeném prostranství před kasárnami či hlavní stráží.[256] Měšťanské instituce byly teprve v zárodku, vojsko tedy zprostředkovávalo hlavní hudební zážitky pro širokou veřejnost.

S významem vojska lze na dvoře Josefa II. pozorovat zvýšení prestiže hudebníků hrajících na dechové nástroje, což také přinášelo slušné platové podmínky. Josef II. vyčlenil roku 1782 z dvorní kapely dechovou harmonii, kterou vedl hobojista Jan Nepomuk Vendt (Vent) z Cítolib (1745–1801). Dechaři jako by předznamenali zrušení nevolnictví, protože se nejednou snažili utéci za lepším z poddanské služby. Právě zmiňovaný Vendt zběhl od Pachtů z Rájova ke Schwarzenberkům, a vznikl tak spor o vrchnostenská práva. Císař vyřešil spor tím, že ho přijal do své služby. Podobný známý příběh je útěk hornisty Jana Václava Sticha zvaného Punto (1746–1803) z poddanství hraběte Jana Josefa Antonína z Thun-Hohensteinu v roce 1768. Příklad císařské dechové harmonie následovali Schwarzenberkové, Lichtenštejnové a další přední rody mocnářství. Členové těchto harmonií často pořizovali dechové transkripce, dále používané i ve vojenském provozu. Za Josefa II., kdy se armáda dostává do popředí reprezentace, se vojenský charakter dostává i do nejzávažnější tvorby. Vojenské pochody a „turecké nástroje“ se objevují v Haydnově hudbě, například v opeře *Nečekané setkání – L'incontro improvviso* (1775), ve *Vojenské symfonii* (č. 100), zejména v druhé větě a ve finále. Mozartův *Únos ze serailu* obsahuje mnoho motivů v tureckém duchu: předehru, pochody i „janičářský“ sbor. Nejslavnější melodií je slavný *Turecký pochod*, závěrečné rondo klavírní sonáty č. 11.

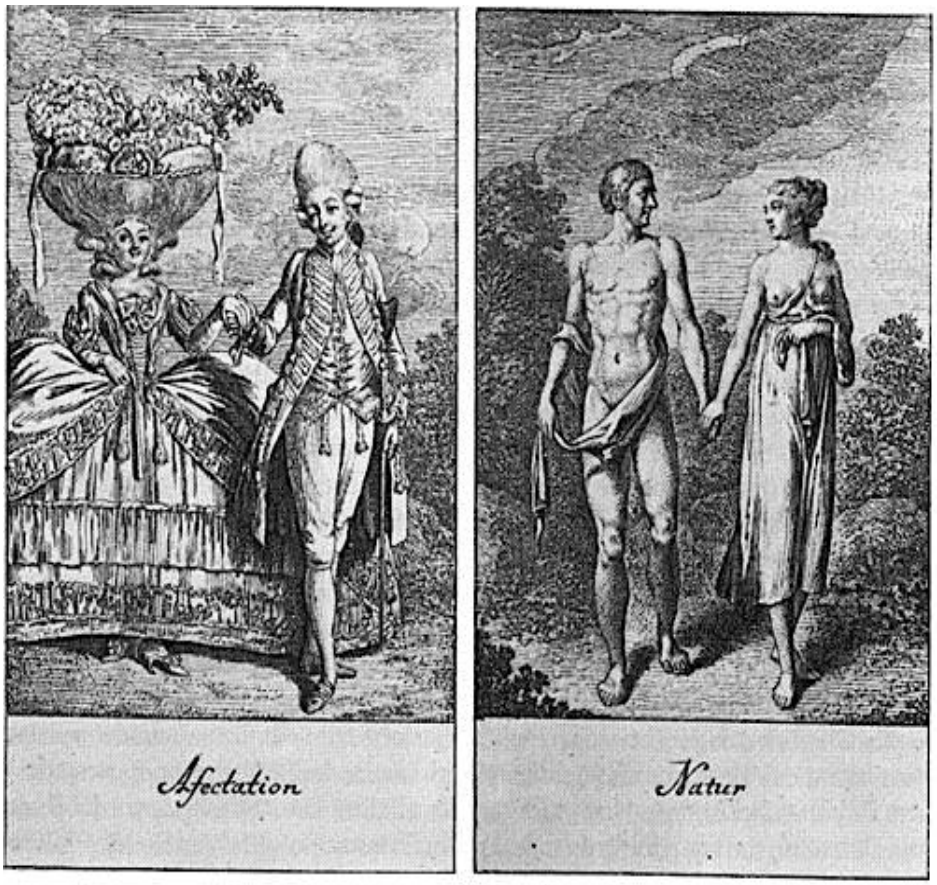
Beethoven zakomponoval tureckou pochodovou hudbu i do *Deváté symfonie*. Touto „vojenskou módou“ se dostaly činely, velký basový buben, zvonky či triangl do instrumentace symfonické hudby.

---

256 E. Vičarová, *Rakouská…*, *op. cit.*, s. 21.

4 Osvícenství

Třicetiletá válka zanechala v evropské populaci veliké šrámy. Každý se musel formálně podřídit nějakému státnímu útvaru a jeho ideologii, ale lidé stále více toužili po definici principů, které by přinesly nějaký všeobecně platný řád. Tak byla barokní pompa rozhlodávána úvahami nad tím, co je skutečně podstatné.



Obr. 53 Daniel Chodowiecki, *Strojenost a přirozenost*, z cyklu mědirytin *Přirozené a strojené životní způsoby* (1778)
– dobový tisk ukazuje správné – přirozené a špatné – nepřirozené způsoby člověka; starý, barokní styl je považován za směšný a nepřirozený, naproti tomu je v kontrastu postaven přirozený a krásný způsob souladu člověka s přírodou[257]

Počátky osvícenského myšlení lze sledovat v rozvoji vědy sedmnáctého století. Isaac Newton začal popisovat svět jako stroj, který je definován různými silami. Z Boha se stával hodinář, který sestrojil dokonale racionální systém, k jehož chodu již není třeba jeho nadpřirozené moci. Ratio se stávalo

[257] Johannes Rogalla von Bierberstein, *Adelsherrschaft und Adelskultur in Deutschland*, Frankfurt am Main 1989, s. 253.

principem světa, rozum se stal morální kategorií. Osvícenci vytvořili nový způsob uvažování. Hudba i umění byly ušlechtilé a krásné, pokud se nepříčily kategoriím rozumu. Božská harmonie se začala přetvářet v řád světa, který nebyl zahalen mysteriem, byl systémem, byl řádem.

4.1.1 Klasika – klasicismus – novoklasicismus

Kdykoli si vybavíme přiléhavý citát, ale již jsme zapomněli, komu je připisován, uvedeme to zpravidla rčením „jak praví klasik“. Termín „klasika“ má natolik obecný význam, že jím můžeme označit úplně všechno. Klasika naší maminky je svíčková k nedělnímu obědu, klasika našeho bratra je to, že zapomene rukavice na lyžařském výcviku. Není potom divu, že se v každé době a v každém jazyce rozumí klasikou něco jiného.

Termín *clasicus* se začal používat ve francouzské literatuře sedmnáctého století, když propukl boj, zda mají současné texty následovat antické vzory či zda jsou již překonané. Příznivci starověké literatury tento termín používali pro příslušníky horních vrstev. Původní sémantika byla mimořádně obecná, šlo i o pouhé označení kvality, jako kdybychom označili výrobek „top class“. Velmi brzy se ale kvalita spojovala s královskou uměleckou reprezentací a jejím arbitrem, kterým byla l'Académie française, založená roku 1635. Akademie se snažila působit na základě postulovaných estetických pravidel, byla to normotvorná kulturní a politická instituce. Určovala vše – od typů portrétu po jednotnou jazykovou kodifikaci francouzštiny. V této instituci vládla estetická unifikace směřující k ideálu klasicismu.

I pro osmnácté století bylo označení „klasický“ důležitým kritériem kvality. Termín znamenal formální správnost, řádnost či autenticitu a také byl stále častěji spojován s antikou. Antika se stala dokonalým vzorem, kánonem krásy hodným následování. Kdyby se zachovala nějaká antická hudba, jistě by se stala také vzorem, stejně jako třeba dórské sloupoví. Klasika znamenala stále častěji i přirozený lidský řád, který neznal zkaženost. V bájné Arkádii byli lidé nevinní, živili se z darů přírody. Tato antická jednoduchost označující ušlechtilost a vznešenost se později začala snoubit s jednoduchostí životního stylu a sentimentalismem, což byla významná změna v chápání antického dědictví. Proto je termín klasicismus v literatuře a v umění posunut až o sto let mezi uměleckými žánry i kulturními tradicemi. Němci chápou klasicismus jako první ze sentimentálních návratů do minulosti, který je typický pro historismy. Francouzi vnímají jako důležitější touhu osvícence vše vrátit do správných kolejí rozumu a pravdy. Představuje pohodlnější a úspornější životní styl, který přináší i rušení třídních bariér.

Klasický znamenalo také uspořádaný. Dnes by se asi osvícenci divili, jaký nepořádek má terminologie pod označením klasický či klasicismus. Zatímco Američané „classics“ používají především k označení vážné hudby, Němci pod označením „Klassik“ rozumí „vídeňské klasiky“ – trojici slavných skladatelů Haydna, Mozarta a Beethovena. Pro větší přehled je používání terminologie uspořádáno v tabulce.

Tabulka užití termínu klasicismus

	Němčina	Francouzština	Angličtina	Čeština
Hudba	Termín **Klassizismus** se užívá jen pro výtvarné umění a architekturu. Éra se dělí na: **Galantní hudba** 1720–1740 (Galante Musik) – ještě barokní hudba – odpovídající rokoku. **Předklasické období** (1730–1770), Vorklassik (Frühklassik) s podkategorií „**citového slohu**“ (Empfindsamer Stil); Bachovi synové a Jiří Antonín Benda, pruský dvůr. Rozlišuje se mannheimská, neapolská či vídeňská škola. **Wiener Klassik – Klassik** (cca 1770–1825).	**La musique de la période classique** (1750–1820) s převzetím německé terminologie v podkategoriích.	**Classical period in music** 1730–1820 (classical music je spíše českou „vážnou hudbou“).	**Klasicismus** (1740–1820) s převzetím podkategorií z němčiny např. předklasicismus, přičemž vídeňský klasicismus se chápe jako stylové zařazení odpovídající vrcholnému klasicismu.

	Carl Dahlhaus prosazoval klasicko-romantickou éru jako jeden slohový celek.			
Umění	**Klasicismus** se v německém umění klade mezi léta 1770–1840 (pod vlivem termínu **Klassik** v hudbě a literatuře). Řadí se do něj i **biedermeier** a **empír**. Kryje se s raným německým romantismem.	**Néo-classicisme** 1750–1800): spojen se státním osvícenstvím, na něj navazuje napoleonský empír.	**Neoclassicism** (1760–1830): používá se pro všechny kategorie, včetně klasicizujících tendencí devatenáctého a dvacátého století.	**Klasicismus**: někdy již od 1650 (s kategorií barokního klasicismu), jinak 1740–1820, **novoklasicismus** se užívá pro architekturu od šedesátých let devatenáctého století.

4.1.1.1 Klasika v hudbě

V hudbě se termín „klasika“ užíval různě, například v Anglii byl takto označován v osmnáctém století Georg Friedrich Händel. K současnému užití termínu přivedl dějiny kultury Johann Wolfgang Goethe, kterého dnes považujeme za romantika. Sám sebe ale viděl jako ideál klasické dokonalosti. Proto označoval termínem „klasika“ jednak slavnou trojici „vídeňských klasiků“ Haydna, Mozarta a Beethovena a spojil je s „výmarskou klasikou“, jednak literaturu raných romantiků. Goethe chtěl spojit svůj estetický ideál se vším, co obdivoval, a tak se dostal raný Mozart spolu s Beethovenovými zralými symfoniemi do stejné stylové kategorie, i když je můžeme oprávněně rozdělit do dvou různých epoch. Klasika potom byla doplňována adjektivy „německá“ či věcně správněji „vídeňská“. S klasiky spojila dílo svého manžela i Konstance Mozartová, když psala prvnímu Mozartovu životopisci Němečkovi a přirovnávala pozdní nedokončené Mozartovy kompozice k fragmentům děl klasických autorů. „Mistrovskými díly Římanů a Řeků se potěšíme opakovaným čtením, a pokud je

náš vkus vybraný, to samé platí i pro opakovaný poslech Mozarta.“[258] Němeček jí přisvědčil, hudbu Mozarta několikrát přirovnal ke klasickým literárním dílům antiky.

Německá tradice se dosud pevně drží Goethem založené dvojice výmarské a vídeňské klasiky, k čemuž přizpůsobuje i periodizaci výtvarného umění. Toto spojení je pro Německo velmi důležité, upevňuje představu založení národního obrození na ideálech starých Řeků. Význam konce osmnáctého století pro německé umění, filosofii i literaturu nelze vyvrátit. Pokud ale přihlédneme k celoevropským dějinám, je německojazyčný termín „Klassik“ problematický. Zásadními kategoriemi pro osmnácté století byl osvícenský racionalismus, který se prosazoval již před polovinou osmnáctého století. Další důležitou změnou byl sentimentalismus, na který měl vliv ideál definovaný J. J. Winckelmannem pro výtvarné umění. Ve svých poznámkách k řeckému sochařství představil dokonalost v tom, že naprosto klidný a uměřený povrch sochy má vyvolat hluboký emocionální prožitek. Toto napětí vybroušeného a hladkého stylu, který zasáhne srdce, to byl ideál, který se projevil jak v umění, tak v hudbě jako „citový“ sloh. Projevoval se i v představě dokonalého chování (dobré, citlivé srdce, ale uměřené způsoby).

Termín klasicismus je v češtině těsně spjat výtvarnou periodizací dějin umění a jeho členění dává smysl. Nejprve to byla kultura zjednodušení a lehkosti – raný klasicismus.

V druhé fázi přišlo zcitovění soustředění se na logickou stavbu díla a tematickou práci s jednotlivými hudebními motivy zhruba odpovídající Winckelmannovu ideálu – citový sloh (střední klasicismus), jenž poté vyústí ve slohovou syntézu, pro který používá německá tradice pojem „klasika“ a odpovídá vrcholné fázi klasicismu a raného romantismu v umění. Klasicismus v české periodizaci pochopitelně neužíval německý termín „předklasika“ ani označení „malí mistři“ pro skladatele osmnáctého století, velice často pocházející z českých zemí.

4.1.1.2 Ideály slohu

Volání po jednoduchosti se stalo dobovým klišé. Ten, kdo oceňoval přirozenost a jednoduchost, byl člověk, který věděl, co je to dobrý vkus, a šel s dobou. Volání po jednoduchosti bylo ovšem stále více znakem konvenčního vkusu. Takto byl odsuzován jakýkoli komplikovanější hudební nápad. Průzračnost a jasnost byly ideálem klasicismu také v malířství.

---

258 Arthur Schurig, *Konstanze Mozart: Briefe, Aufzeichnungen, Dokumente*, Bremen 2013.

Obr. 54 Anton Raphael Mengs, (1728–1779), *Jupiter líbající Ganymeda* – padělek fresky v pompejském stylu[259]	Obr. 55 Nástropní malba Rafaela Mengse – v klenbě hlavní galerie villy Albani z roku 1761; Mengs již docela překonal barokní podhledovou iluzi, vytvořil na stropě symetrickou kompozici s Apollonem a Múzami – dílo se stalo jedním z příkladů akademické alegorické kompozice bez zbytečného stínu, překrývání a se snahou po maximální přehlednosti a vyváženosti; autor byl oslavován jako největší žijící umělec a obnovitel antiky, jeho sláva postupně upadala, což se stalo i představitelům raného klasicismu v hudbě

Novoklasicismus v umění žil v neustálém dialogu s teorií. Za první díla nového slohu se často považují fresky od Antona Raphaela Mengse ve vile Albani, kam se pod ochranu kardinála Albaniho uchýlil Johann Joachim Winckelmann, neboť ve střední Evropě zuřila sedmiletá válka. Drážďanský dvorní malíř Anton Raphael Mengs (1728 Ústí nad Labem – 1779 Řím) věřil stejně jako Winckelmann v nápravu společnosti skrze umění, přečetl si Winckelmannovu stať *Myšlenky o nápodobě řeckých děl v malířství a sochařství*.[260]

Společně pracovali pro kardinála Albaniho a Mengs zde vytvořil fresku *Parnas*, zobrazující Múzy a Apollona, dílo v uměřeném antikizujícím slohu, který se stal na mnoho dalších desetiletí kánonem nového uměleckého názoru. Ač bylo na stropě, nepokoušelo se o jakoukoli podhledovou iluzi. Již ve své době byl Mengs oslavován jako nový zachránce umění. Goethe o něm napsal, že je fénixem rodícím nové umění z popela. Mengs si vzal nápodobu antických děl natolik k srdci, že roku 1758 vytvořil plagiát sejmuté antické fresky v pompejském stylu (v této době totiž neustále docházelo v Pompejích k novým objevům).

259 Vystaveno v Galleria Nazionale v Římě, reprodukce in: Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728–1779, vol. 1: Das malerische und zeichnerische Werk*, Mnichov 1999, obr. č. 7.

260 *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. Zweyte vermehrte Auflage*, Dresden – Leipzig 1756; dostupné [on-line] na: https://books.google.ch/books?id=4LM-AAAAcAAJ&hl=cs [cit. 11. 10. 2019].

Společně s Giovannim Cassanovou si udělali vydařený šprým z největšího znalce antiky Johanna Joachima Winckelmanna, který měl vzhledem ke své orientaci zvláštní slabost pro homoerotická díla. Dílo *Jupiter líbá Ganymeda* považoval slavný archeolog za originál a tuto „pompejskou fresku" publikoval v knize *Geschichte der Kunst des Altertums*. Když Winckelmann zjistil, že mu dílo podstrčili, Mengsovi to už nikdy neodpustil, taky proto, že v téže knize věnoval Mengsovi nejvzletnější chvály hned vedle antických géniů: „On je jako fénix probuzený z popela prvního Rafaela, aby učil svět krásám v umění, a dosahuje v něm nejvyššího vzletu lidských sil."[261] Nápodobu antických děl Wicklemann sice prosazoval, ale nepočítal s nápodobou až do té míry dokonalou. Podle Johanna Wolfganga von Goetha měl Mengs uznat autorství nástěnné malby až na smrtelném loži.

4.1.2 Počátky hudebního klasicismu ve střední Evropě

Území Koruny české i s vedlejšími zeměmi nebylo, co se týče rozměrů a počtu obyvatel, žádným královstvím druhé kategorie. Po ztrátě Slezska začala v Českém království převažovat česká populace. Územní ztrátou ovšem poklesl význam Prahy jako korunního města. České země se staly hlavním evropským bojištěm, kde každému mladému muži hrozil odvod do války více než v jiných částech Evropy. To si potom každý třikrát rozmyslel, jestli mu to náhodou nepůjde lépe s houslemi než s flintou. Již tehdy se ve Vídni začaly vařit knedlíky a do ouška hrál nějaký zdatný muzikant ze statků z Rakous nebo Čech.

Se sílící střední vrstvou se hudba přizpůsobovala provozu, který bral na zřetel její potřeby. Střední vrstva také přestala hudbu produkovat k oslavě, ale spíše k vlastní potěše. Hudba osmnáctého století měla dva cíle. Všichni se snažili zalíbit publiku a osvětu sdělovali co nejjednodušším způsobem.

Neapolská a obecně italská opera se na začátku osmnáctého století stala důležitým žánrem proto, že její úspěch závisel na podpoře publika. Je například typické, jak se Georg Friedrich Händel vyjadřoval s despektem o anglickém vkusu, ovšem musel jej také neustále brát v potaz, pokud nechtěl na hudební produkci prodělat. Musel skládat veselé melodie a občas také vložit fanfáry s bubny, což se publiku velmi líbilo. Kdyby začal obtěžovat s nějakým složitým kontrapunktem, druhý den by byl s jeho hudebním podnikáním konec. Pro osmnácté století byla ale důležitá i snaha po třídění informací, která prostupovala i do hudby. Jean-Jacques Rousseau sestavil hudební slovník (1767), který nejen utřídil pojmosloví, ale také utvářel vkus konce osmnáctého století.

4.1.3 Vídeňská klasika

Vídeňští klasikové a klasika, již samotný pojem nám sugeruje představy dokonalého vybroušeného stylu. Něčeho, co bylo na tuto dobu aplikováno ex post Goethem a německou teorií. Spojili tak

---

261 J. J. Winckelmann, *Geschichte…*, *op. cit.*, s. 184.

hudební klasicismus s klasicismem v umění, který je přece jen o něco mladším jevem. Zároveň centra jeho rozvoje leží v akademiích, kde byl rozvíjen sentimentální obdiv k antice.

Kategorie „vídeňské klasiky“ tedy spíše než samostatný styl vymezuje dobu velkých stylových změn směrem k ranému romantismu.

Všimněme si, že nová doba velice často odsuzovala předchozí sloh. Renesanční humanisté nazývali barbarský středověk posměšně gotikou, osmnácté století odsuzovalo přehnané a asymetrické „baroko“. Trojice vídeňských mistrů však zůstávala po celé devatenácté století nezpochybnitelným vzorem a byli označováni za klasiku s nejvyšší úctou. Termín „klasická“ hudba se začal užívat jako ideál v opozici proti příliš brilantnímu, hlučnému stylu Rossiniho předeher k operám a podobným dílům raného devatenáctého století. Termín klasika se v některých koncepcích rozšiřuje i na Franze Schuberta, což dále ukazuje, jak je obtížné uchopit slavnou důležitou epochu hudby ve Vídni jako jednolitý slohový celek.

Příběh „vítězství rozumu“ byl provázen po celé osmnácté století krásnými myšlenkami, byl oslavován jako vrchol evropské civilizace, aby potom jeho myšlenkovou soustavu rozcupovala postmoderní kritika pozitivismu jako symbolu pyšného principu nadřazenosti ke světu, jako myšlenková soustava, která slouží k útlaku vyloučených. Osvícenství přineslo mnoho pokrokových myšlenek. Vítězství dosáhlo za Francouzské revoluce v samém závěru století mnohem méně ušlechtilými metodami. Je zvláštní poslouchat vrcholné Haydnovy symfonie a představovat si, že během této libé hudby na druhém konci Evropy pracovala gilotina na plné obrátky a denně popravila tisíce osob. Osvícenství je ale pro moderního člověka natolik důležité, že se k němu stále znovu vrací. Je pozoruhodné, že stejně jako v hudbě se umělecké cítění mnoha lidí obracelo k předklasické hudbě a až poté k současným experimentům, vymezovala se i postmoderna k osvícenské filosofii jako k něčemu nesprávnému.

Nový způsob vnímání, kde jednoduchost znamenala krásu, byl přitažlivý nejen z estetického hlediska, byl také velmi praktický. Oděv, který tolik neškrtí a má méně ozdob, dům s pravoúhlými, méně okázalými místnostmi, méně různých slavností a prostší harmonie v hudbě, to všechno mělo i praktické dopady. Hudba, která občas vystačila po celou skladbu, zjednodušeně řečeno, s tónikou, dominantou a subdominantou, byla provozně méně náročná. Není proto divu, že český venkov v přijetí nového slohu příliš nezaostával za Vídní, kde se všichni muzikanti na zimu setkávali v hudebních produkcích hlavního města.

V souvislosti s mnoha jmény českých skladatelů se česká venkovská fara stala spolu s Mannheimem[262] a Vídní místem velice moderní hudební praxe. Raný klasicismus, ale i rokoko byly styly, které

---

262 Georg Joseph Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* (Mannheim 1778), Hildesheim – New York 1974.

vycházely z módy dvora. Klasicismus byl dlouho vnímán jako nevhodný pro účely chrámové produkce, byl příliš veselý. Posloucháme-li některou ze Stamicových symfonií, slyšíme hlavní durové téma první věty znovu a znovu, vystavěné ve svěží, ale možná až příliš lehce plynoucí skladbě. Ona jasnost a přehlednost se stávala v hudbě, podobně jako ve výtvarném umění, v určité fázi nudou.

4.1.4 Vídeňský státní klasicismus

Během druhé poloviny osmnáctého století prošlo rakouské mocnářství dlouhým procesem centralizace, která se projevila i ve slohovém sjednocení a ztrátou autonomních kulturních center. Tato politická změna byla také jedním z důvodů masivní hudební emigrace na konci osmnáctého století.

Otakar Hostinský, po něm i Vladimír Helfert[263] a Jan Racek založili tradici interpretace předklasické hudby jako stylu vyrůstajícího z české lidové písně. Vycházeli přitom ještě z Gottfrieda Herdera, který uvažoval o lidové písni jako o prapůvodním útvaru. Lidovou píseň Herder postavil do pozice základního zdroje a lid se tak stal nositelem národního charakteru.

Touto ideologickou konstrukcí se naše hudební věda snažila připoutat klasicismus a osvícenství k „národnímu charakteru“ českých zemí.[264] Tyto představy měly samozřejmě velký vliv na českou hudbu devatenáctého století. Česká lidová píseň skrze hustou síť triviálních škol nasávala nové tendence v hudbě. Dnes jsou tyto představy již přece jen vnímány s větším odstupem.

Daniel Heartz, historik zabývající se předklasickou hudbou, klade místo vzniku nového stylu do Neapole, odkud přešel do Benátek a dále za Alpy do Vídně, do Čech, Drážďan, Berlína a do ostatních hudebních center. Nelze ovšem popírat, že česká lidová hudebnost byla ovlivňována kostelním zpěvem i silným vlivem Itálie. Je těžké rozhodnout, pod jakým vlivem Pergolesi, Mysliveček, Filz nebo Stamic začali používat některé typické hudební figury, a co je tedy na onom stylu typicky české. Jisté je jen to, že se na počátku osmnáctého století zvýšila cirkulace hudebníků mezi Benátkami, Neapolí a Milánem na jedné straně Alp a na druhé straně mezi Vídní, Čechami i Mannheimem.[265]

---

263 Vladimír Helfert ale zároveň přiznává důležité místo vlivu neapolského slohu a jeho šíření na českém venkově.

264 Spojit moderní myšlení s národní povahou, o to usilovali mnozí čeští vlastenci v různých oblastech společensko-vědních, ať to již byly spory o „slovanskou záboru“, nebo Masarykovy teze o smyslu českých dějin. Tato představa je ale dnes vyvrácena především úplně jiným vnímáním „lidovosti“.

265 Daniel Haertz, *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780*, New York 2003. – Idem – Alan Brown Bruce, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, heslo *Empfindsamkeit*, London 2001.

Obr. 56 Slunce hudby v osvícenských představách[266]
– počátečním světlem hudby uprostřed je Johann Sebastian Bach, z něhož vyrůstá božská trojice Haydn, Händel a Graun, ostatní skladatelé představují sluneční paprsky – taková byla představa osvícenců o jejich vlastní hudební epoše; v hudbě, která postrádala kánonický příklad antické krásy jako sochařství, architektura nebo literatura, platil Bach za zdroj „absolutní hudby“, zdroj dokonalosti, tyto představy stály v pozadí myšlenky absolutní hudby v devatenáctém století; autor schématu August Friedrich Christoph Kollmann (1756–1829) přesídlil roku 1784 do Londýna a stal se varhaníkem německé kaple u londýnského dvora (His Majesty’s German Chapel); Bach byl považován za zdroj rozumu a pravdy v hudbě, podobně jako Isaac Newton v racionálním pochopení světa – hierarchie významu jednotlivých skladatelů optikou roku 1799, kdy tento osvícenský diagram vyšel v *Allgemeine musikalische Zeitung*, je pro dnešního posluchače překvapivá, například absence „londýnského“ Johanna Christiana Bacha a dalších významných skladatelů včetně Beethovena, který ovšem v této době byl ještě na počátku skladatelské dráhy, i málo prominentní umístění Mozarta, jenž se tísní v řadě pozapomenutých „malých klasiků“, vedle ve své době velmi ceněného Leopolda Koželuha; August Friedrich Christoph Kollmann vydal koncem osmnáctého století Bachův *Temperovaný klavír* a považoval jej za vrcholný zjev hudby – takováto úcta k Bachovi byla ale neobvyklá, veřejné provozování Bachovy hudby bylo až k provedení *Pašijí* Felixem Mendelssohnem--Bartholdym v Drážďanech velmi omezené; výběr skladatelů samozřejmě odráží vkus autora[267]

266 Augustus Frederick Christopher Kollmann, Sun of Composers, *Allgemeine musikalische Zeitung* 1, 1799.

267 Ibidem; dostupné [on-line] na: http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Komponisten-1799.png [cit. 11. 10. 2019].

Důležitou roli zde sehrála italská *opera seria*, do které byla vkládána vtipná intermezza, jejichž melodie i obecný jazyk se snažily navodit atmosféru dolních vrstev kontrastujících s heroickým námětem hlavní opery. Typickým momentem rozvoje tohoto slohu je změna vkusu. Pro rozvinutí raného klasicismu je důležité také studium šlechtických kapel, muzikantská praxe, která k této stylové změně přispěla. Cestující muzikant se také často ani nestaral o to, co je vhodný sloh pro církevní hudbu a který styl se hodí pro operní nebo koncertní vystoupení. Použilo se to, co zrovna znělo efektně a co se všem líbilo. To znamenalo, že velmi záhy bylo možné slyšet na kůru třeba i árii z opery.

Počátek osmnáctého století znamenal pro české země sice upevňování vídeňského centralismu, na druhé straně poměrně dramatické události válek o rakouské dědictví změnily význam Čech v rakouském soustátí, Čechy se po ztrátě Slezska staly hlavní „průmyslovou zónou“ habsburské monarchie. České země musely nahradit produkci Slezska, které připadlo Prusku. Zakládání manufaktur znamenalo základ budoucí prosperity a blahobytu místního obyvatelstva. V této době mají Čechy již hustou síť škol, které vedle čtení, psaní a počítání vyučovaly také hudbu.

4.1.5 Josef II.

Dva velké dvory, ten tereziánský a později josefinský, tedy přece jen vytvářely svobodnější a liberálnější podmínky. Velikým a podstatným krokem k postavení hudby bylo období Josefa II. S jeho reformami získala hudba postavení státem podporovaného média, které mělo sblížit étos obecného lidství, tu lidštější stránku osvícenství s křesťanstvím.

Vídeňské sály či divadla neměly nijak mimořádné rozměry, měly ovšem dobrou akustiku. Na hudební kulturu mimo hlavní město mělo sice neblahý dopad jeho rušení klášterů, jejichž hudební kultura byla často nenávratně ztracena včetně pramenů, pro hlavní město ovšem představoval zlomovou osobnost. Hudba začala hrát roli posvátného času, byla oslavou lidství.

Josef II. se snažil o spojení šlechty a měšťanstva, aby předešel podobným revolučním změnám, jaké se odehrály ve Francii. V roce 1775 otevřel Josef II. vídeňskou Augarten jako veřejný park. Nechal tam vysázet aleje, osadit lavičky, a dokonce vysadit slavíky. Augarten byla do té doby vyhrazena pouze pro dvůr, který proto reagoval podrážděně. Dvořané se tam nechtěli promenovat s vídeňským předměstím. Josef II. údajně sarkasticky poznamenal: „Kdybychom se my museli procházet jen mezi sobě rovnými, zbývá k nedělním procházkám pouze kapucínská krypta.“ Na bránu parku pak Josef II. umístil nápis „Všem lidem místo ku potěše od jejich ctitele“[268] a jako demonstraci loajality s lidem si uprostřed veřejného parku nechal postavit svůj letní dům, Josephsstöckel. Velký sál původního

[268] „Allen Menschen gewidmeter Erlustigungs-Ort von ihrem Schätzer“ – nápis nad branou Augarten.

letohrádku se stal místem ranních koncertů. Ignaz Jahn, osobní kuchař Marie Terezie, zde pořádal od roku 1782 exkluzivní ranní koncerty s vybranou císařskou kuchyní a pochoutkami. Koncerty se staly místem setkávání s elegantním světem. Hráli zde do ouška například Mozart či Beethoven. Tyto koncerty se konaly záměrně ráno, neboť v této době nebyla významná společnost vyrušována obyčejnými lidmi. Ti museli chodit do práce.

Další místa rostla jedno po druhém spolu s nárůstem obyvatelstva v městech, které potřebovalo nějakou zábavu. Císařské zahrady a obory ve Vídni a okolí se otevíraly na žádost Josefa II. jako spoluregenta a v nich vznikala nejrůznější zábavní a výletní místa s tancem a hudbou. Tak byl otevřen roku 1766 Prater, zahrada Schönbrunnu v roce 1779. Další hudební prostory se rodily během josefínské doby jeden po druhém. V roce 1773 byl zrušen jezuitský řád a roku 1783 se univerzita dostala zcela pod kontrolu státu. Velké univerzitní sály sloužily jako jeden z nejdůležitějších prostorů pro hudbu.[269]

Po velikém symfonickém díle Beethovenově a jeho teoretické reflexi již nic nestálo v cestě k velikosti hudby jako obrazu ducha. Hudba se stala posvátnem, o kterém se vyjadřovali všichni intelektuálové doby. I když není vidět, vyjadřuje cosi obrovského.

Další tradici, kterou Josef II. založil, byly plesy pro široké vrstvy. Těmi se v osvícenské tradici snažil císař vytvořit vzájemnou sociální harmonii mezi stavy. Plesy tedy měly být navštěvovány všemi vrstvami společnosti. Postupně se myšlenka Josefa II. o hudbě spojující lidstvo trochu rozpadala.

Spojení šlechty a měšťanstva a modernizace společnosti, to byla hlavní témata vrcholného klasicismu. V průběhu osmnáctého století se především změnil životní styl vysoké šlechty. Život se soustředil ve Vídni.[270] Rostla obliba předměstských vil, jezdilo se stále více do lázní, takže na vzdálenější česká panství zbývaly zhruba tři, čtyři měsíce během lovecké sezony. Panská sídla se v této době již nestavěla uvnitř obcí, ale naopak úplně mimo, uprostřed volné přírody. Zrušení nevolnictví oslabilo objem velkého hudebního provozu.

Omezování okázalé pompy a odstraňování „zbytečností“ nebylo jen požadavkem císařovým. Ani papežství nebylo s osvícenstvím v úplném rozporu. Od Benedikta XIV. až k Piovi VI. charakterizovala papežství snaha o rozumné reformy a po kompromisu se stále více sekularizovanými evropskými dvory. Objevovaly se i snahy po křesťanském ekumenismu, provázené tolerancí reformovaných církví.

---

269 Elisabeth Reisinger, *Die Universität als Konzertsaal, Die Rolle der Universität Wien als Teil des öffentlichen Wiener Musiklebens der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Wien 2011 [diplomová práce; nepubl.].

270 Jiří Kuthan, *Aristokratická sídla období klasicismu*. Praha 1999. – Idem, *Aristokratická sídla období romantismu a historismu*, Praha 2001.

S podobnými požadavky přišel později i císař Josef II. Zakazoval velké lidové poutě, omezoval příliš rozbujelé svátky i výzdobu, redukoval výuku hudby na školách. Rušil kláštery, a to mělo neblahý vliv na hudební kulturu mimo hlavní město. Hudební tradice klášterů byla často nenávratně ztracena včetně pramenů. Samozřejmě to navíc znamenalo konec zaměstnání pro stovky varhaníků a dalších hudebníků.

Zrušení nevolnictví zapříčinilo příliv obyvatelstva do měst, které potřebovalo nějaké rozptýlení. Jeden po druhém se proto rodily nové hudební prostory a divadla.

Na začátku devatenáctého století byla Vídeň obecně uznávaným středem hudebního světa, neboť v tomto městě žil Joseph Haydn a stále výše vycházela hvězda Ludwiga van Beethovena. Oba, samozřejmě i Mozart, byli již na počátku devatenáctého století vnímáni jako mimořádné osobnosti. Ve Vídni stále ještě působily významné rody jako Auerspergové, Lobkowitzové a Esterházyové, podporující jednotlivé hudebníky.

Tato ekonomická síla se sdružila především ve Vídeňské společnosti přátel hudby, kde všichni podle svých možností přispívali na pořádání koncertů, chod hudební konzervatoře a další hudební činnosti. Stále byl sice finanční podíl významných rodů rozhodující, ale hudební akce tvořily platformu, kde se mohly různé stavy neformálně setkávat a sdílet umělecké zážitky. Společnost přátel hudby neměla příliš ambiciózní dramaturgii. Po celé devatenácté století se z větší části hráli vídeňští klasikové a skladby umírněného vkusu. Typickou událostí je novoroční koncert Vídeňských filharmoniků, který je každoroční vídeňskou událostí. Ceny vstupného, nejskvělejší toalety, květinová výzdoba, vybraní hosté. To všechno činí z koncertu exkluzivní událost.

4.1.6 Hudební velkoměsto, výroba nástrojů

V obecném povědomí, že se do Vídně jezdí za hudbou, vyrostl celý průmysl, který v tomto městě funguje dosud. Odjelo sem mnoho výrobců nástrojů, často z českých zemí. Jenom výrobců klavírů zde bylo asi sto padesát. Byl to tehdy nejoblíbenější nástroj domácnosti. A tito drobní majitelé tisíců klavírů se stali novou sítí hudebního konzumenta. Dominance klavíru, která v té době získávala na síle, teprve přivedla k významnému postavení technickou inovaci z roku 1700. Klavír se postupně měnil z poměrně subtilního nástroje s dřevěným rámem v mohutnou skříň s ocelovou konstrukcí s velikými dynamickými možnostmi. Ve Vídni také založil roku 1828 Ignaz Bösendorfer první velkomanufakturu na výrobu klavírů, která výborně prosperovala.

Na nich, ne na vládnoucích rodech, spočíval Schubertův úspěch. Podpora hudby předními rody, ovšem již ne v okázalém poddanském vztahu, přispívala k jejímu rozvoji až do dvacátého století. Změnil se jen způsob, jak mecenáši na hudbu přispívali. I přes mimořádnou podporu hudebních setkání koncertní

kultura v průběhu první poloviny devatenáctého století upadala. Ve čtyřicátých letech již publikum cele propadlo opeře, která vznikala v masovém měřítku. Z tohoto množství vyrůstala i náročnější díla.

Všeobecný školní řád přinesl novou organizaci školského systému, kde se hudba už uplatňovala méně. Žáci se učili především praktickým věcem: psaní, počtům. V praxi to znamenalo podobnou organizaci vzdělání, jakou od té doby získávaly i nejvyšší vrstvy, odklon od iracionálních a uměleckých disciplín a příklon k otázkám právním a hospodářským. Tato změna byla naordinována jak synům z knížecích rodin, tak i žákům jednotřídky kdesi v podhorské vesnici. Tento přelom ve vzdělání znamenal spolu s církevními reformami a zavíráním klášterů ústup církevní hudby z pozice hlavního hudebního patrona.

Po válkách o rakouské dědictví se vysoká šlechta stále více soustřeďovala kolem vídeňského dvora, kde prožívala svoji hlavní hudební sezonu. „První společnost“, tedy dvory knížat a říšských hrabat vysoké šlechty, mívaly svoji kapelu po vzoru císaře. Tyto soukromé orchestry čelily změnám zrušením poddanství a snaze po účelnosti provozu.

Rozsah kapely i zastoupení nástrojů bylo závislé nejen na zálibě jednotlivých mecenášů v hudbě, ale byla to i otázka okázalosti reprezentace. Knížecí dvůr již musel mít hudební těleso, které se alespoň blížilo nádheře císařské. Hudebníci se stěhovali spolu s dvorem z Vídně na letní sídlo a zpět s tím, že zimní sezona ve Vídni byla významná pro výměnu hudebních vjemů.

Pro české země hrály důležitou úlohu kapely Schwarzenbergů a Lichtenštejnů. K vrcholnému osmnáctému století patřily i hudební akademie, organizované koncerty pro vysokou šlechtu. Tyto akademie znamenaly pro hudebníky mimořádný nárůst prestiže a společenského postavení. Nebyly to již jen produkce personálu u dvora. Byla to organizovaná setkání milovníků hudby z těch nejvyšších kruhů s mistry hudby. Navíc bylo naprosto přirozené, že i vysoká šlechta se sama aktivně věnovala hudbě a do těchto produkcí se zapojovala.

Tato velkolepá reprezentace skončila s francouzskými válkami a reformami. Aristokratická výchova se na počátku devatenáctého století více soustředila na hospodářskou a právní gramotnost, protože bylo žádoucí, aby si mladý šlechtic udržel svoje pozice v prostředí volného trhu. V důsledku těchto změn se éra knížecího mecenátu ukončila vídeňskými klasiky a hudební život se rozšířil i mezi nižší šlechtu a měšťanstvo.

4.1.7 Zánik církevního slohu

Církevní architektura udržovala co možná nejdéle barokní formy. Rokoko vstupovalo do kostelního interiéru jen v detailech a zdaleka ne všude. Byl to sloh ve Francii spojovaný s frivolností, lehkostí a dámským salonem. Takovéto myšlenkové zázemí nebylo pro kostel vůbec vhodné, nebylo vhodné ani pro státní reprezentaci. S postupem na východ ztrácelo rokoko cosi z původní lehkosti

a erotičnosti, zároveň se ale postupně šířilo do míst, kam nemělo ve Francii vůbec přístup. Nejprve přešlo v Bavorsku ze zámeckých interiérů do kostelů, kde se mísilo se zdrobnělými dynamickými formami baroka a přešlo i na fasády zámků a domů. Sledujeme-li cesty rokoka dále na východ, rokoko již ztrácí zdrobnělé měřítko. Rastrelliho projekt Carského Sela u Petrohradu již mísí monumentalitu měřítka s jemným dekorem, působí jako stokrát zvětšená porcelánová miniatura. V umění byla vnitřní složitost nahrazována povrchovou zdobností, pod povrchem ale už klíčily hladké tvary nového slohu. Podobnou charakteristiku má i hudební vývoj, kde se pohyblivé *basso continuo* uklidňovalo a přešlo do klidnějších harmonických struktur. Hudební ozdoby se později také objevovaly stále méně a s přicházejícím klasicismem se vytrácely.

4.2 Demontáž veřejné víry za Josefa II.

Josef II. se jako mladý následník trůnu musel zúčastňovat nejrůznějších slavností. Jezdil s rodiči do Mariazellu, kde viděl stovky poutníků z různých koutů monarchie. Navíc dvůr navštěvoval více než sedmdesát slavnostních mší, ke kterým hrála hudba. Tyto návštěvy byly spojené s průvodem, často se svatbou, narozením člena rodu nebo s pohřbem. Pro Josefa to bylo vše příliš okázalé.

S věkem, s odcházejícími silami jeho matky i s odporem k druhé bavorské ženě se panovník rozhodl k radikálním krokům, které byly vedeny nejen intelektuálními, ale i estetickými preferencemi zdůrazňujícími jednoduchost.

Reformy započaly již během spoluvladařství s matkou, po smrti Štěpána Lotrinského. Po její smrti začal se zásadními reformami. Jediné, co zachoval, bylo vídeňské procesí o Božím Těle, kdy s voskovou svící kráčel za baldachýnem s eucharistií, ale i tento svátek prošel osvícenskou kritikou a byl redukován.

Josef měl představu centralizovaného a efektivně spravovaného státu k blahu a štěstí všech. Starý, stavovský stát s katolickou mocí byl protkán zvyky a privilegii, které byly složitější než v jiných částech Evropy. Josef se cítil ohrožován vojenskými a hospodářskými úspěchy Pruska i četnými odpůrci reforem zevnitř. Mezi nejdůležitější patenty patřil toleranční patent a patent o zrušení nevolnictví z roku 1781 a rušení klášterů v roce 1782. Podíl stavů na správách zemí rostl, místní sněmy se dostávaly do sporu s Josefovou metodou proudu císařských nařízení, která ignorovals názory ostatních.

4.2.1 Liturgie

Jedním ze základů k reformě církve byl vedle obecného osvícenství i tzv. jansenismus. Bylo to katolické učení Cornelia Jansena (1585–1638), které vycházelo z asketických a morálních pozic, věřilo v pokoru a odříkání a kritizovalo náboženskou praxi potridentské církve. Jansenisté prosazovali

pouze prostý oltář a jednoduchý zpěv. Josefínské reformy negativně ovlivnily výtvarná umění, ale dotkly se i hudby v liturgii.

Byl to především bohoslužebný řád nařizující zjednodušení liturgické praxe, který ale přinesl omezení i v hudbě.[271] Hudební provoz farních chrámů se zjednodušil a sjednotil. Již za Marie Terezie byly tištěny zpěvníky, zejména zpěvník Johanna Kohlbrennera[272] z roku 1777. Z jejich obsahu byly podstatné hlavně německy zpívané mše. Ty ještě zjednodušil Michael Haydn a vydal je v Salcburku roku 1781. Mše *Hier liegt vor Deiner Majestät* byla zpívána obecným lidem za doprovodu varhan a stala se normou venkovského kostela. Císařský dekret z roku 1781 pojednává o dotiscích a šíření tohoto zpěvníku do triviálních škol a nařizuje každé faře, aby si zpěvník zakoupila.[273] Texty mešních písní byly nepoetické a poučné, aby pěstovaly řádné ctnosti. Proto byly později zapomenuty a nahrazeny staršími či naopak novějšími z devatenáctého století. U veřejné bohoslužby bylo povoleno vkládat instrumentální hudbu, ale i ta se omezovala. Císař v roce 1782 píše, že kvůli zbytečně vysokým nákladům by se měla povolit instrumentální hudba jenom ve svátky a v neděli. Litanie, chvalozpěvy či nešpory, mše za mrtvé měly být redukovány a provozovány pouze se zpěvem. Nešpory mohly být doprovázeny varhanami jen v neděli, jinak byl povolen pouze zpěv.

Ač nelze pochybovat o všeobecné císařské podpoře hudebníků, celkový ústup církevní hudby je během vlády Josefa II. zjevný. Můžeme sledovat v této době zánik hudebních center, jako například zánik citolibské hudební školy, ale i desítek jiných farních center. Bylo zrušeno velké množství klášterních fundací i s hudebními archivy a hudba se nudným způsobem unifikovala. Velké ztráty se také udály na písňovém repertoáru. Texty byly tehdy považovány za plytké a jejich hudba trapná, jak charakterizoval svou zkušenost luterán Christoph Friedrich Nicolai (1733–1811) ve svém cestopise.[274] Omezení se samozřejmě týkalo i komponování mší, takže ani Mozart, ani Haydn během vlády Josefa II. mnoho duchovní hudby nesložili. Přísná omezení se vztahovala i na severní Itálii a na Salcbursko, kde mělo osvícenství zastání v arcibiskupském úřadě. Josefovy reformy v církevní hudbě nebyly přijímány jednoduše. Žádné město se nechtělo vzdát hudební nádhery. Ani požadavek na zpěv textů mše v němčině celou kongregací nebyl přijímán hudebníky na kůru pozitivně, i když dostali stejné peníze. Nechtěli, aby jim obecný zpěv kazil představení, a tak raději na náročnou hudbu

---

271 Karl Vocelka – Walter Pohl, *Die Habsburger: Eine Europäische Familiengeschichte*, Graz – Wien – Köln 1995, s. 333.

272 Johann von Kohlbrenner – Norbert Hauner, *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der romisch-katholischen Kirche*, München 1977.

273 Reinhard G. Pauly, The Reforms of Church Music under Joseph II., *The Musical Quarterly* 43, 1957, č. 3, s. 372–382.

274 Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Berlin 1784, díl 4, s. 549; díl 5, s. 128, cit. podle R. Pauly, The Reforms…, *op. cit.*, s. 376.

rezignovali. Vznikaly naopak mše pouze pro zpěv a varhany, jako například mše e-moll Johanna Georga Albrechtsbergera, nebo četná díla Michaela Haydna pro salcburskou arcidiecézi.

Poté následovala další nařízení, mezi něž patřily zákazy různých zvyků, odstraňování posvátných předmětů, relikvií i votivních darů, omezování vedlejších oltářů. Byl například omezen i počet svící a byla určena jejich maximální délka.[275] Zrušila se také veškerá náboženská a pohřební bratrstva. Jednak se tím omezovala soukromá zbožnost, lidé se měli zúčastňovat veřejné bohoslužby, a také proto, že mnohá z bratrstev disponovala velkým majetkem. Duchovní dostali nařízeno vyhlašovat z kazatelen zeměpanská nařízení a hospodářská doporučení, třeba i o pěstování brambor.

4.2.2 Rušení řádů

Rušení řádů v Čechách mezi lety 1782–1784 znamenalo také rušení místní kulturní svrchovanosti. Kláštery byly v Čechách při absenci dvora hlavním kulturním zadavatelem jak v hudbě, tak ve výtvarném umění. Rušení církevních institucí, změna vkusu i rozprodávání rozsáhlých uměleckých sbírek působily katastrofálně na výtvarné umělce. Novou sochu nebo obraz si již nekoupil takřka nikdo. V roce 1790 zoufalý pražský sochař František Xaver Lederer v této situaci vytvořil reliéf *L'art cultivant en mourant*. Představoval umírající matku jako alegorii umění, ze které vysává dítě, představující stát, poslední kapky mléka. Podobný reliéf vytvořil i Josef Platzer. Oba umělci byli nešťastní z naprostého nedostatku monumentálních zakázek. Ani smrt prakticky uvažujícího císaře v roce 1790 situaci příliš nezlepšila. Dobový vkus a účelnost interiéru spolu s rozvojem masové výroby ubíraly zakázky takřka ve všech oblastech.

4.2.3 Rušení institucí

Josef II. (1741–1790) zrušil nejen kláštery, ale i bratrstva, řadu institucí a vazeb lokálního charakteru. To ještě urychlilo, spolu se zrušením nevolnictví, rychlý přerod do moderní společnosti a růst městského stavu. Tato doba je vzestupem měst na úkor venkova. Divadlo moci bylo nahrazeno národní měšťanskou zpěvohrou. Jeho reforma Burgtheatru se stala modelem moderního národního divadla a ovlivnila tvorbu národních scén v mnoha částech monarchie.[276] V této atmosféře rozumového uspořádání byl adorován naprosto oproštěný lidský duch, který jako jediný mohl vyjádřit bohatství lidského nitra. V tomto smyslu jako by se hudba rozvíjela na úkor všech ostatních múz, kterým rozum zarazil příliš nekontrolovaný rozlet. Za Marie Terezie a Josefa II. rostla Vídeň neobvyklým způsobem. Velmi silnou částí měšťanů bylo vzdělané a loajální úřednictvo, které

---

275 Markéta Krejčová, *Apologie josefínských náboženských reforem po nástupu Leopolda II.*, Praha 2013 [diplomová práce; nepubl.].

276 Franz Hadamowsky, *Die Josephinische Theaterreform und die Spielzeit 1776/77 des Burgtheaters*, Wien 1978.

dosahovalo počtu několika tisíc. I šlechta reagovala na centralizaci státu a do hlavního města se koncentrovala mnohem více.

Naopak spíše pomalá industrializace omezila ve Vídni přítomnost proletariátu, který posílil až hlouběji v devatenáctém století. Tak byla ve Vídni poměrně silná vrstva vzdělaného a loajálního obyvatelstva, které z ní tím činilo ještě poměrně bezpečné město. Na první vlně vznikajících manufaktur se Vídeň takřka nepodílela, protože vláda chtěla prozíravě držet masy vznikajícího proletariátu mimo hlavní město. Tato demograficky příznivá skladba Vídně umožňovala Josefovi II. zrušení cenzury, která se ale se sociálními tlaky ve společnosti později opět zavedla.

4.2.4 Pohřby

Konec osmnáctého století znamenalo velikou změnu i v přístupu k pohřebnictví. Věřilo se, že otravné výpary z mrtvých těl způsobují smrt, a je tedy nutné ostatky zemřelých co nejdříve zlikvidovat. První kroky v tom smyslu se již udály v umírněnější podobě za Marie Terezie roku 1772. Bylo stanoveno povinné lékařské ohledání zemřelých, kontrola pohřebních krypt a rychlý pohřeb.

Radikální reformy probíhaly mezi lety 1781–1785 a byly inspirovány usneseními pařížského parlamentu. Prvním krokem bylo ustanovení společných hřbitovů pro katolíky a protestanty, za město musely i židovské hřbitovy.

V dekretu z roku 1782 je znovu zakázáno pohřbívání uvnitř kostelů i uvnitř měst, což již dříve omezila Marie Terezie. Nařízení Josefa II. z roku 1784 upřesňovalo ještě důsledněji nakládání s ostatky mrtvých. Nebožtík musel být nahý v pytli, byl převážen v erární rakvi s výklopným dnem, kterým propadl do jámy a musel být posypán nehašeným vápnem. Aby se podpořil co nejrychlejší rozklad, nesměly být na hřbitovech náhrobní desky a ani tam nesměla být kaple, pouze velký kříž uprostřed hřbitova. Jako připomínka na zemřelé měly sloužit pouze kamenné desky na obvodových zdech.[277]

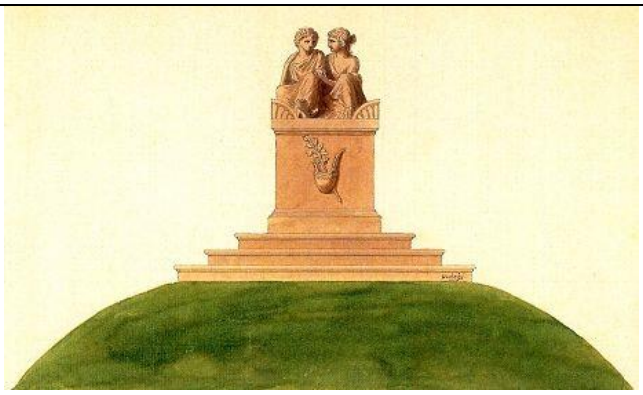
Tato zásadní změna, vidění hrůzy v tělesných ostatcích i dříve uctívaných relikviích, obava z pohřbení za živa se promítla také do drastických představ, které musely být drženy dále od člověka.

Reakci na tuto zcela novou, nečekanou situaci musel člověk přijmout zcela jiným způsobem, než na který byl dosud zvyklý. Nemohl již klečet před sarkofágem a představovat si nově zrozené tělo stoupající ke vzkříšení. Místo toho zůstaly jen životu nebezpečné zbytky. Tuto novou, drastičtější představu musel člověk nějak sublimovat. A nemohl ji v žádném případě vtělit do výtvarného díla, protože jakýkoli naturalismus byl v době napodobování antiky považován za estetický prohřešek.

---

[277] Václav Grubhofer, *Nemoci, smrt a pohřby v životních strategiích Schwarzenbergů (1732–1914)*, České Budějovice 2013 [disertační práce; nepubl.].

Rekviem, které složil Mozart, vyvolalo kontroverze v estetickém hodnocení díla. Není to již hudba, která pouze vyvolává smutek, naději a útěchu. Posluchači také připravuje děsuplné zážitky, je prvním stupněm ke skladbám, jakým bylo Verdiho rekviem, hrůzu budícím nářkům, jako by to byly upíří reje ve strašidelném zámku. Není tedy překvapivé, že Mozartovo rekviem vyvolalo vlnu estetické kritiky, právě pro tyto strašidelné efekty. Tato zvláštní sublimace jednoho uměleckého díla v druhé je snad pochopitelnější, srovnáme-li například vývoj náhrobku v této době.



Obr. 57 Změna povahy náhrobku
– místnímu pastorovi zemřela žena Maria Magdalena Langhans při porodu prvního dítěte, v puklém náhrobním kameni vidíme tuto ženu, jak se dere na světlo i se svým synem – je tam mimo jiné napsáno: „Slyš, trubka zní skrze hrob, probuď se trpící dítě, otevři svůj úkryt a pospěš ke spasiteli…“; na hrobu je také napsáno: „Pane, tady jsem a dítě, které jsi mi dal…“ – podobný osud postihl i hraběte Franze von Walsegga, nesměl již svoji ženu pohřbít do krypty, vytvořil pro ni antikizující mohylu; hlavní památkou ale mělo být hudební dílo, rekviem, které pro svoji ženu objednal

Franz von Walsegg, záhadná figura, muž, který objednal rekviem, byl stejně jako Mozart svobodný zednář. Výpravné pohřby, které se ještě nedávno provozovaly, již nebylo možné pořádat. Ani institut fundací za mrtvé a pravidelných mší za duše v očistci nefungoval podle původních pravidel. Rakouští státní osvícenci chtěli upravit objem pokání, přímluv a odpustků v míře odpovídající provinění. Smutek již nebylo možné materializovat ve fundacích oltářů a věčných mší, ve výzdobě a v odkazech finančních částek bratrstvům.

Uvádění Mozartova rekviem se dá přirovnat k osudům náhrobku v devatenáctém století. Ač bylo Mozartovo rekviem mší, bylo již od počátku hráno vedle církevního užití i jako skladba na koncertě. Dokonce první provedení proběhlo jako benefiční koncert pro Konstanci Mozartovou v Jahnově koncertním sále v Augarten, což byl soubor restaurace a sálů, které sloužily k zábavě, tanci i koncertům. Nejednalo se tedy rozhodně o nějaké místo spojené s pohřby.

Myšlenka provozování duchovní hudby v sekulárním prostoru byla dovezena z Francie, kde se od roku 1725 až do revoluce pořádaly v sále pro 1800 návštěvníků v Tuilerijském paláci veřejné koncerty

pod názvem *Concert spirituel*. Navštěvovala je nižší šlechta a měšťanstvo jako náhradu opery, která byla o postech a církevních svátcích zakázána. Na programu byla často duchovní hudba a později také instrumentální zahraniční hudba. V osmnáctém století se tato myšlenka rozšířila do střední Evropy. Roku 1743 byl založen orchestr Gewandhausu v Lipsku, později ve Vratislavi a v Berlíně. Díky omezování duchovní hudby Josefem II. se tato myšlenka uchytila i v rakouském soustátí.

Teprve v roce 1793 zaznělo Mozartovo rekviem v cisterciáckém klášteře ve Vídeňském Novém Městě jako zádušní mše. Roku 1796 se rekviem hrálo i v koncertním sále Gewandhausu v Lipsku. Je překvapivé, že se v devatenáctém století rekviem dostalo více než jiné duchovní skladby mimo rámec kostelů. Vznikaly skladby, které již byly zamýšleny k produkci mimo církevní prostor. Analogií ve výtvarném umění může být oddělení piety k rodinné tradici a pozůstalým a vznik měšťanského náhrobku mimo chrámový prostor. Hroby významných rodů získaly podobu kaplí či mohyl v zámeckých parcích, městský stav a venkov zakládaly hřbitovy dále za městem.

4.2.5 Jesličky 17. století

Podružným, ale příznačným jevem pro reformy bylo rušení tradice vystavovat o Vánocích betlémy v kostele. Císař to považoval za nedůstojný zvyk, který navíc přivezli nenávidění jezuité do Prahy roku 1562. Josefinská omezení byla důslednější, než by požadovaly některé protestantské církve. Zvyk stavění betlémů od jezuitů totiž přebrali Moravští bratři a šířili jejich výrobu mezi luterány a později i v Novém světě.[278] Osvícenství také vadila emocionalita, kterou krásně popsal návštěvník pražských jezuitských vánočních jeslí u Svatého Klimenta: „Celé je to tak důmyslně uspořádáno, že je zbožnost vzbuzována tím nejživějším způsobem. Věříte, že jste sami přítomni na této úžasné události, že slyšíte pláč dítěte a nebeskou hudbu na vlastní uši, vlastní rukou se dotknete jeho pleny, až je divák uchvácen.“[279] Přesně tyto pocity se jevily osvícenskému duchu jako nevhodné. Člověka nepřekvapí, že rušení betlémů i vánočních jezuitských her lidé postrádali a snažili se nějakým způsobem navázat na tento sentimentem a štěstím naplněný svátek.

Lidé se snažili prostor vyplnit domácím betlémářstvím. Spolu s rušením poutí ubyly příležitosti k přivýdělku za pouťové devocionálie, to přivedlo řadu obcí k výrobě domácích betlémů. U nás je to například Příbram (Svatá Hora), Třešť (Křemešník), Třebíč, Králíky, Třebechovice. Domácí betlém se stal středem domácích oslav ještě před rozšířením vánočního stromku z Německa.

---

278 Josef Lanz, *Krippenkunst in Schlesien*, Marburg 1981.

279 Philippe de Berlaymont (1619), cit. podle Marie Škarpová, Kirchenlieder als „verborgene Kontroverstheologie“?, in: Svorad Zavarský – Lucy R. Nicholas – Andrea Riedl (Hrsg.), *Themes of Polemical Theology Across Early Modern Literary Genres*, Cambridge 2016, s. 277–288, zde s. 284.

Nedostatek náboženské emocionality spolu s radikálními změnami venkova s sebou přinesl i citovou frustraci, která se stala podkladem pro nové formy. Jakub Jan Ryba tuto společenskou poptávku využil.[280] Jeho *Česká mše vánoční* je toho příkladem. Rybův styl samozřejmě vychází ze zjednodušeného klasicismu, ale zároveň se snaží o vkládání lidových tónin, využití některých prvků lidové hudby, venkovského jazyka, jako například motivu ponocného v *Pastorální mši D dur*. Ne snad v hudbě samotné, ale v myšlence českých mší jako by se snažil nahradit sentiment, který venkovský člověk dříve pociťoval při výstavě jesliček v kostele. Zároveň jde o dílo v duchu josefínských reforem, které požadovaly hudbu natolik jednoduchou a zpívanou v obecném jazyce, aby byla přístupná co nejširším vrstvám společnosti, aby se jí mohli zúčastnit i neškolení hudebníci.

4.2.6 Selský stav a vztah k venkovu, rušení poutí

Josef II. viděl, že i při dobře míněných krocích není vladař nekriticky přijímán. Snažil se tradiční „*pietas austriaca*“ nahradit „sekulární hagiografií“. Místo habsburské zbožnosti dával za příklad občanské ctnosti. Spojoval státní propagaci s důrazem na přičinlivost. Jedním z čítankových příběhů bylo zastavení Josefa II. na císařské silnici u Slavníkovic v srpnu 1769. Viděl tam sedláka Ondřeje Trnku, jak oře s volky. Půjčil si od něj pluh a za odborného dohledu pacholka vyoral několik brázd. Cennou relikvii pluhu dosud vlastní Brněnské muzeum. Na tomto místě vznikl i památník, který byl až do vzniku první republiky předmětem oslav. Příběh orby dal podnět k utváření dalších lidových legend, které měly Josefa a jeho reformy propagovat. Památník orby ve Slavníkovicích se stal otcem moderního, sekulárního pomníku, kolem kterého se odehrávaly velké oslavy, spojené se mší, hudbou, proslovy a oslavnou poutí. Pomníková kultura se rozšířila později zejména do národněobrozeneckých hnutí. Orání první brázdy se stalo součástí politické agitace dokonce i po zániku mocnářství. Vznikaly soubory ušlechtilých skutků, které Josef činil, kudy chodil, byla to již moderní politická agitace. I na těchto místech vznikaly památníky. Na cestě do Kunštátu se zastavil u pole Ignáce Nutze, aby mu pomohl se sekáním ovsa. Kosa skončila jako cenná „relikvie“ v kunštátském kostele. Děvečce ze Šluknovska, která plakala, že jí byly zabaveny šaty z pašované látky, dal dva tolary, ale šaty jí nevydal. Měla si zakoupit plátno z našich vlastních zdrojů. Takto bychom mohli pokračovat ve výchovných a z velké části pravdivých historkách z Josefova politického působení.

Ale ona „*pietas austriaca*“ lidem chyběla. Vždyť ještě Marie Terezie vlastnoručně šila šatečky pro Pražské Jezulátko, aby jí Pán Bůh dal prvorozeného syna Josefa. Takováto změna vyvolávala nelibost, zejména pak rušení svátků a poutí bylo nepopulární. Poutě byly spojeny s velkým množstvím emocionálních zážitků, zpíváním tradičních písní. Osvícenská kritika charakterizovala poutě jako tuláctví za potěšením s morálně nebezpečným společným nocováním. Jednotlivé země dostaly zákaz

---

280 Jan Němeček, *Jakub Jan Ryba, Život a dílo*, Praha 1963, s. 158. – František Ostrý, *Pastorální mše v tvorbě kantora Jakuba Jana Ryby*, Brno 2013 [diplomová práce; nepubl.].

vydávání pasu za účelem pouti. Byla také zakázána skoro všechna procesí, především ta, při kterých se nosily obrazy a relikvie, nebo ta, která se stávala záminkou k hostinám či k neslušnostem.

Nepopulární bylo hlavně rušení církevních svátků. Církevní reprezentace a hudba byly lidmi vnímány jako sváteční změna v jejich jednotvárném životě. Do kategorie „pověrečné“ spadalo takřka všechno, co sloužilo ke katolické propagaci po tridentském koncilu.[281] Kritika nových řádů byla vedena ze dvou pozic. Sedláci ji vedli z konzervativních pozic, zrušené poutě si vynahrazovali stavbou drobných křížů a kapliček na návsích a v polích nejbližšího okolí. Nepřijali nový styl za svůj a selský barok dominoval obci až hluboko do devatenáctého století. Intelektuálové vedli kritiku ze sentimentálních a antikapitalistických pozic, steskem nad bořením starého a přirozeného řádu.

Sentimentalita starého venkovského života a vnímání nezkaženého světa se projevily v dalším hudebním fenoménu, a tím byl růst přírodní zvukomalby v hudbě. To, co pouti lidem dávaly, bylo vnímání přírody spojené s morálním poučením. Ve svatých místech byla role krajiny velmi důležitá, ať to byla menší poutní místa, jako například poutní kostel Jména Panny Marie v Lomci, či Svatý Jan pod Skalou s jeskyní a pramenem svatého Ivana. Ani velké krajinné komplexy nepřejímaly slepě francouzské vzory, jako třeba slavný Šporkův Kuks, a usilovaly o morální pozdvižení skrze působení krajiny. Zároveň začaly po polovině osmnáctého století do střední Evropy pronikat myšlenky anglického parku.

Takovéto náboženské chápání přírody se v polovině osmnáctého století dostávalo do literatury. Sentimentalismus zpočátku překvapivě klíčil především v luteranismu, německé dějiny kultury jej nazývají *Empfindsamkeit*. Celý fenomén byl v literatuře svázán s popisem prostředí a s jeho moralizujícím odrazem v lidském nitru, vzbuzuje soucit s druhými. To se objevovalo v cestopisech,[282] v poezii i v románech (Goethovo *Utrpení mladého Werthera*, 1774). Také touha po četbě jako duchovní stravě se stávala důležitou součástí života. Základem bylo i panteistické okouzlení přírodou.

Sentimentalismus se také objevoval v hudbě a je přímo spojen s literaturou té doby. Skladatelé přímo tyto literáty ctili a inspirovali se jimi. Tak například nejstarší generace klasicistních skladatelů, jako Christoph Willibald Glac či Carl Phillip Emanuel Bach, psali hudbu na texty Friedricha Gottlieba Klopstocka (1724–1803). Psal vznešeným slohem anticky stylizované ódy v hexametru. Jeho dílo je považováno za jeden z kořenů sentimentální literatury.

---

281 Rudolf Flotzinger, Art. „Volksbarock“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*; dostupné [on-line] na: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_V/Volksbarock.xml [cit. 5. 3. 2021].

282 Laurence Sterne, *A Sentimental Journey Through France and Italy*, London 1768.

Jiným literátem byl Friedrich Gottlieb Sturm, kterého velmi ctil Ludwig van Beethoven. Jeho spis *Úvahy o díle božím v říši přírody a jeho prozřetelnosti* ho silně ovlivnil.[283] Sturm obdivoval přírodu jako zjevení Boha ve všech jeho formách, a to ovlivnilo například Beethovenovu *Pastorální symfonii*.[284] Beethoven u *Pastorální symfonie* upřesňuje, jak má být tato hudba vnímána, totiž jako *Sinfonia caracteristica*, vzpomínky na venkovský život, které měly člověka duchovně obrodit. S představou, že vnější jevy souvisí s duševním stavem, se do instrumentální hudby dostávaly bouře, války, lovy i pastýřské idyly.

Beethovenovu *Pastorální symfonii* tedy můžeme vnímat jako takovou svatou pouť skrze krásnou přírodu, kde posluchač dojde hlubšího poznání, společenský jev, který byl v této době potlačován. Byla tedy svým způsobem obdobou příbuzného jevu, jakým bylo Mozartovo *Requiem*: sublimací zakázaných funerálních rituálů, Rybova mše abstraktními jesličkami.

4.2.7 Působení Josefa II.

Hodnocení Josefa II. na poli umění často bývá vnímáno tím, kolik nechal zrušit klášterů, jejich obrazáren a hudebních archivů. Důležitým, druhotným aspektem je úplná změna prostředí, ve kterém umění fungovalo. Zrodil se veřejný koncert, sekulární veřejné umění a veřejná kritika uměleckého díla.

Josef II. stojí bezpochyby v základech naší občanské společnosti. Není možné se zde rozepisovat o všech pozitivních dopadech josefínských reforem, které stojí jako základ moderního světonázoru a pojetí státu, a to zejména v občanské rovnoprávnosti, moderním pojetí práva, v přístupu k židovské menšině, v budování státního zdravotnictví, v zajištění starobních důchodů a podobně. Byl tu i aspekt osvícenského idealismu a morální nadřazenosti, která neposlouchala argumenty druhé strany a lpěla na zbytečnostech. Tento aspekt kritizovali i někteří osvícenci, jak se například obul do císaře ve svých pamětech osvícenec František Ladislav Pelcl. „…Občany a duchovními opovrhoval. Chtěl u prostého lidu vymýtit všecky předsudky nepomysliv, že mnoho jich je nutných a že udržují vládce na trůně. Všechno staré chtěl zavrhnout a jinak zařídit, i maličkosti. Chtěl být tvůrcem nového světa. Tyto změny prováděl násilně a velmi chvatně. Všecko se mělo stát rychle a ihned. Nedbal spravedlivých výsad a starých zákonů, vládl libovolně a despoticky, a tak pobouřil a popudil proti sobě všechny své poddané, dokonce i sedláky…“[285] Je nutno spravedlivě dodat, že Pelcl mohl takto příkré hodnocení formulovat také proto, že Josef II. zrušil cenzuru.

---

283 Christoph Christian Sturms, *Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung auf alle Tage des Jahres*, Halle 1772–1776.

284 Richard Will, *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven 7*, Cambridge 2002.

285 Josef Johanides, *František Martin Pelcl*, Praha 1981.

4.3 Hudební formy – symfonický orchestr

Osvícenectví s sebou přineslo víru, že lze dospět k absolutním pravidlům nevázaným na konkrétní věroučný systém. To přinášelo snahu po zobecnění pravidel a také k většímu důrazu na sekulární kulturu. René Descartes, ač filosof sedmnáctého století, byl pro osvícenskou filosofii velmi důležitý, protože věřil, že lidská mysl je nezávisle existující veličina, takřka jako rychlost, teplota či podobné fyzikální kategorie. Nejvyšší Moudrost, Rozum a jiné termíny figurující místo Boha v osvícenských představách byly tedy založeny na vztahu k pochopení hudby jako intelektuální látky, nikoli na jejím vztahu k božskému. Byly propojeny s rozumem a vědeckým myšlením.

Dokonalost hudby byla dříve ztotožněná s lidským hlasem, dílem Boha. Hlas najednou nebyl tím ideálním médiem, které by mohlo nejlépe vyjadřovat abstraktní svět hudby. Prominentní místo v průběhu osmnáctého století získala symfonická hudba. Zpravidla se považuje za předchůdce klasické symfonie předehra k operám či instrumentální vložka mše v sedmnáctém století. V raném osmnáctém století se s oblibou hrály předehry jako samostatné instrumentální kusy, které získávaly v Itálii podobu delší skladby. Jako samostatné hudební kusy se zachovaly celé řady ouvertur Torelliho, Hasseho a dalších. Předehra před začátkem představení či při slavnostním úvodu nebyla pouze zvukovou výplní. Často samotný příchod jednotlivých osob a jejich uvedení na příslušné místo v hierarchickém pořádku znamenaly tu nejdůležitější část, která představovala potvrzení řádu. V tomto rámci se vyvíjela delší zvuková kulisa, při které měla vytvářet důstojný rámec nadcházejícím událostem. Toto spočinutí potvrzující společenský řád mělo pro vznik symfonie důležité místo. Snažilo se o zobecnění řádu v abstraktní princip světa.

Všeobecná platnost Newtonovy fyziky, vytvářející matematický rámec fungování celého světa, byla natolik ohromující, že měla vliv na definici světa i jinde než ve vědě. Přísně logické postupy pronikaly i do iracionálního světa umění. Osvícenství estetiku ustanovilo jako samostatný obor uvažování. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) ji definoval jako samostatnou disciplínu již ve spise *Meditationes* (1735) jako logiku obrazotvornosti[286].

Logická stavba tedy měla vstoupit i do říše krásy, aby vnesla do nahodilosti vyšší řád. K tomuto účelu se symfonie hodila znamenitě, protože nebyla zatížena balastem „nižšího poznání“ obrazotvornosti. Tak se s postupem doby barokní předehra, nazývaná symfonia, vyvinula v útvar, který již poukazoval na obecný řád, na závažnost. Ta již nebyla spjata například se vstupem panovníka, ale byla spojena s abstraktním principem světa. Symfonie se stala nejzávažnějším instrumentálním útvarem evropské artificiální hudby. O její definici se pokusil Jaromír Havlík v článku „Co je to symfonie“ a dospěl

---

286 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“ (1750/1758)*, přel. Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1983.

k formulaci, která symfonii vymezuje jak formově, obsahově i instrumentačně, tak v jejím celkovém ustrojení a smyslu.[287]

Ve střední Evropě potom došlo k rozvoji symfonické hudby v nebývalé míře, protože šlechtických rodin, které si vydržovaly nějakou komorní hudbu či celý orchestr, bylo mnohem více než těch, kteří provozovali operu. Pro vývoj symfonie měl bezpochyby zásadní význam Jan Václav Stamic v Mannheimu a jeho výdobytky na poli symfonie. To, co Charles Burney přičítá Stamicovi jako zásadní vklad do vývoje symfonické hudby, mu dosud připisuje i současná hudební věda. Prodloužením symfonie se dospělo k potřebě jejího dramatického vystupňování.

Všechna hudební tělesa se sjížděla do Vídně, kde docházelo k bohatému kvasu, jehož výsledkem byly vrcholné zjevy symfonické hudby osmnáctého století. V hudbě se snaha po racionalizaci uměleckého díla neprojevila tak kontroverzně. Orchestr postupně získával další nástroje: tympány, žestě či klarinet. Hudební formy se mění ve prospěch přehlednosti a jasné struktury: sonáta, symfonie či smyčcový kvartet získávají tvar, který se stává základem dalšího hudebního vývoje.

4.3.1 Haydn a postavení skladatele kolem roku 1800

Zrušením nevolnictví se zásadním způsobem změnilo i postavení skladatele, byl to symbolický krok na cestě k občanské rovnosti. To přineslo mnohým nebývalou svobodu, ale také částečnou ztrátu jistot. Každý se mohl zbavit nepotřebných osob tím, že je přestal zaměstnávat. Takovouto změnou prošel i Josef Haydn. Na něm lze také tuto změnu postavení umělce nejlépe ukázat. V době londýnských symfonií musel najednou brát ohled na mnoho jiných, nehudebních stránek své tvorby. Josef Haydn si během svého londýnského pobytu vydělal řádově více než ve službách knížete Esterházyho. A přesto, když se v roce 1795 Esterházyové vrátili do rodového sídla a dovolili Josefu Haydnovi, aby se věnoval výhradně kompozici, rád se opět alespoň formálně vrátil do služeb, i když pouze jako skladatel, který

---

287 Jaromír Havlík, Co je to symfonie?, *Opus musicum* 16, 1984, č. 6, s. 161–168. Viz doprovodné grafické znázornění na s. 168. Definice s. 164: „Symfonie je po instrumentální stránce nejvyšší historicky se vyvinuvší žánr instrumentální (ansámblové, resp. orchestrální) hudby. Parametr ‚nejvyšší‘ lze vztáhnout jak k tvarové složce díla (časový rozsah, formová výstavba), tak i ke složce zvukově prostorové, výrazové i obsahové. Celým svým založením tíhne symfonie bytostně k monumentalitě formy i obsahu, k hlubokému zobecnění a objektivizaci tvůrčího záměru. Hudebně obsahové dění symfonie se realizuje v cyklické formě, která přes dílčí kontrasty jednotlivých dílů cyklu tvoří vždy významovou jednotu, jíž je v rovině vyjadřovacích prostředků dosahováno rozmanitými kompozičními postupy, vycházejícími vesměs ze základního hudebně formového principu periodicity, identity a kontrastu a dosahujícími v symfonii relativně nejvyššího stupně rozvoje a dokonalosti. Cyklická forma nejlépe vyhovuje obecné tendenci dramaturgie významového dění které je vývojové a tíhne bytostně převážně k dramatickému pojednání předmětu, (vyhrocená konfliktnost, tendence k soustředění výpovědi na ústřední myšlenkový problém, se současnou tendencí k omezení pobočných epizod) – trend příznačný zejména pro symfonii vrcholného (vídeňského) klasicismu a pro soudobou symfonii. Za zmínku stojí i nápadná vnější podobnost cyklické formy symfonie a struktury dramatu – členění do aktů. Myšlenková a kompozičně technická náročnost a závažnost se v symfonii realizuje pregnantním využitím kvality symfonismu jakožto maximální úrovně integrity hudebního vědomí.“

žil ve vlastním domě ve Vídni. Haydn tehdy sám na sobě pocítil, že „tvůrčí svoboda“, kterou poskytoval volný trh, má své hranice. Pro tento svůj životní postoj byl jedněmi veleben, druhými zavrhován jako příklad společenského konzervativismu, jako skladatel patřící minulosti. Můžeme jej vidět i jako proroka, který viděl stinné stránky devatenáctého století, jeho velkohubost, jeho orientaci na jevištní efekt, který se Haydnovu temperamentu příčil. Haydnovy cesty (1791–1792 a 1794–1795) přinesly skladateli slávu, ale přesto se rozhodl vrátit zpět. Punc konzervativismu získal vedle povahy děl, která oproti Beethovenovi i Mozartovi méně směřovala do devatenáctého století, také skladbou císařské hymny a kvartetu s melodií *Gott! erhalte Franz, den Kaiser*, zahranou 12. února 1797 k narozeninám císaře Františka II. ve starém dvorním divadle. Píseň vznikla na objednávku dolnorakouského místodržitele hraběte Saurau, ale Haydn se v úkolu osobně angažoval. Při svém anglickém pobytu oceňoval společný zpěv hymny *God save the king* jako prostředek k utužení lásky k vladaři a k vlasti. Tak vedle revoluční *Marseillesy* a anglické hymny (kterou používalo i Prusko) vznikla císařská hymna. Její melodie byla často parodována, ale stala se i tématem četných skladeb, od Salieriho, Beethovena, přes italské opery, kde je užívána jako symbol císařství nebo němectví. Někteří skladatelé, jako Smetana nebo Čajkovskij, použili hymnu v oslavném duchu v orchestrálních kusech, Bartók ji naopak používá v negativním smyslu ve své symfonické básni *Kossuth* (1903) o maďarské revoluci v roce 1848.

V řadě knih a životopisů je stavěn do protikladu skladatel jako služebník mecenáše a nový, svobodný člověk, který tvoří nezávisle. Tato nezávislost byla ale velmi často pouze deklarovaná, protože ani dosažení úspěchu u publika neznamenalo tvůrčí svobodu. Z peněz zámožného patrona ostatně žili celé devatenácté století i největší revolucionáři, včetně Richarda Wagnera.

4.4 Devatenácté století

Dělíme-li historii podle staletí, často pomíjíme nejdůležitější společenské a myšlenkové zlomy. Řada historiků razí teorii „dlouhého devatenáctého století“, kdy počátek nového období klade do průmyslového rozvoje a Francouzské revoluce, konec potom vidí s novým uspořádáním po první světové válce. Průmysl osmnáctého století přivedl poddané z venkova do měst, která se rozrůstala. Lidé se stali svobodnými občany, svobodu ale nové uspořádání přineslo jen ve smyslu zákona. Sociální napětí bývalo naopak mnohem častější. Město přinášelo mnoho výhod, ohromovalo technickými výdobytky, ale zároveň se tu člověku stýskalo po rodné vsi. Obrovské a anonymní město, předměstí plné továren, které kouřily od rána do večera. Anglie již roku 1720 vyráběla přes dvacet tisíc tun litiny ročně. Všechno bylo výsledkem racionální úvahy. Lidé vyráběli více a levněji, ale ani osvícenec, který věřil v technický pokrok, si nebyl jistý, že svět organizovaný výdobytky vědy je to nejkrásnější místo pro život. Nový systém se mu začal hnusit více než starý.

Tato situace přinesla dva proudy myšlení, které stály proti sobě. Osvícenství hlásalo víru ve společenský a vědecký pokrok. Naproti tomu byl romantismus provázený zklamáním, že všeléčivé účinky rozumu a pravdy se nedostavují, že člověk zůstává stále vyloučen a přehlížen pod náporem nelidského systému. V romantismu se subjektivní lidský cit stával stále důležitější složkou umění. V hudbě se začal formulovat romantický program o něco později než v románu či výtvarném umění, ale jejich cíle byly příbuzné. Zároveň hlas hudby, který nejvíce oslovoval emoce, si znovu přisvojil v hierarchii umění nejvyšší místo. Navíc se hudba v průběhu devatenáctého století stala i hlasem národní emancipace.

Konec osmnáctého a začátek devatenáctého století se nesl ve znamení celoevropského nadšení nad velkými díly hudby. Ostatní velcí duchové si chtěli v tomto obecném nadšení vybudovat svou pozici.

4.4.1 E. T. A. Hoffmann, Beethovenova kritika

E. T. A. Hoffmann (1776–1822) zasáhl do hudebního vývoje jako hudební kritik, který psal pro *Allgemeine musikalische Zeitung*, jeden z nejstarších hudebních časopisů vydávaný Breitkopfem v Lipsku.[288] V obecném povědomí zůstaly zejména jeho komentáře k Beethovenově instrumentální hudbě z roku 1810, kde Beethovena obdivuje pro bohatou emocionalitu a především v případě *Páté symfonie* užívá v hudebním kontextu termínu „romantismus“. Instrumentální hudbu považuje za nezávislou a nejromantičtější ze všech umění pro její nekonečnost, neohraničenost. Hudba otevírá člověku nevyjádřitelnou touhu, stejně jako otevřela Orfeova lyra podsvětí. Srovnává také Haydna, Mozarta a Beethovena v antických kategoriích rétoriky. (Tyto kategorie se používaly již dříve, pro literaturu i pro výtvarné umění): Haydnovi přisuzuje jednoduchý styl (*stylus humilis*) – tuto hudbu chápe i obyčejný člověk. Mozart se podle něj již více ponořuje do vnitřního ducha (*stylus mediocris*), Beethoven je pak schopen vyvolat strach, hrůzu i bolest, která probouzí věčnou touhu (*stylus altus*). Ta má být hlavní podstatou romantické hudby. Věčnou touhou také Hoffmann vysvětluje Beethovenův malý úspěch s vokální skladbou. Vokální skladba totiž kvůli určitým významům slov vylučuje neurčitou touhu. Tyto rozdíly mezi styly ale nepopisuje v klasickém uspořádání stylů vhodných pro určitý žánr, ale spíše jako styl související s vnitřním uspořádáním člověka a s jeho názorem (*Weltansicht*), jak je přibližně v této době studoval v lingvistice Wilhelm von Humboldt.

4.4.2 G. W. F. Hegel

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) měl vliv na hudbu především ve formulaci obecných myšlenek. Svět chápal jako neustále se vyvíjející historický proud, jehož formuje duch toužící po svobodě a rozumu. Tuto myšlenku světa jako nekonečné souvislosti plné protikladů a změn přejímaly

---

288 Carl Georg von Maassen (ed.), *E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke 1*, Leipzig 1908.

všechny společenské vědy. Historie převzala moment dějinnosti, přejala ji ale i biologie ve formě evoluční teorie a do jisté míry i myšlenka programní hudby. Hegel považoval hudbu za nejsubjektivnější druh umění. A konečně, malba, hudba a poezie, romantické umělecké formy, převažují nad subjektivním a jednotlivcem „na úkor objektivní univerzality obsahu, jakož i fúze s přímo citlivým“.[289] Obraz se odklání od materiálů architektury a sochařství. Snižuje „tenkost prostorových rozměrů“ na „povrch“ a „reprezentuje prostorové vzdálenosti a tvary prostřednictvím vzhledu barvy“.[290] V hudbě je odkaz na objektivitu zcela pozastaven. Je nejsubjektivnější z umění; jako žádné jiné umění může ovlivnit jednotlivce. Samo odstraňuje prostorovou prostorovost obrazu.[291]

V systematice rozdělil cestu k absolutnímu duchu mezi umění, náboženství a filosofii. V umění potom zdůrazňuje hudbu a poezii. Základní význam pro celé humanitní myšlení včetně hudby a umění měl důraz na dějinnost. Svět byl podle Hegela nekonečná souvislost plná protikladných sil určujících tok dějin. „Pravdivý je celek, který se dovršuje jen v celkovém vývoji. O absolutnu je nutno říci… že se projevuje teprve na úplném konci.“[292]

Hegel rozlišuje pět druhů umění, které se liší podle míry osvobození od materiálu. Hudba je od objektivity zcela osvobozena, je nejsubjektivnější ze všech umění.[293] Propojením umění, náboženství a filosofie jako cest k absolutnímu duchu dal všem těmto disciplínám závažnost cesty k vyššímu poznání.[294]

4.4.3 Arthur Schopenhauer

V Schopenhauerově (1788–1860) hlavním díle *Svět jako vůle a představa*[295] jde status hudby ještě výš, stává se odrazem i poslem nejvyššího principu v jeho filosofickém systému. „Hudba není v žádném smyslu stejná jako ostatní umění, není odrazem myšlenek, je odrazem vůle samotné, jehož obsahem jsou myšlenky, proto je právě účinek hudby o tolik mocnější a živější: ostatní hovoří jen o stínu, ale

---

289 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik: Einteilung 1 (1835–1838)*; dostupné [on-line] na: http://www.textlog.de/3635-5.html, https://xtools.wmflabs.org/articleinfo-authorship/de.wikipedia.org/Georg_Wilhelm_Friedrich_Hegel?uselang=de [cit. 15. 10. 2019].

290 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I: Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal*, *op. cit.* – Idem, *Ästhetik: Einteilung 2 (1835–1838)*; dostupné [on-line] na: https://www.textlog.de/3421.html [cit. 15. 10. 2019].

291 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I: Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal; III: Die romantischen Künste*; dostupné [on-line] na: https://www.textlog.de/5762.html [cit. 15. 10. 2019].

292 Ibidem.

293 Ibidem.

294 Dostupné [on-line] na: https://xtools.wmflabs.org/articleinfo-authorship/de.wikipedia.org/Georg_Wilhelm_Friedrich_Hegel?uselang=de [cit. 16. 10. 2019].

295 A. Schopenhauer, *Die Welt…*, *op. cit.*

hudba mluví o podstatě.“[296] Tato slova jako by zakládala význam hudby pro německý romantismus, která se v očích romantiků stávala dření lidské existence. Pocity, které byly v umění popisem individuálních hnutí, získávaly celospolečenskou platnost. Ve střední Evropě se skladatel stával prorokem, ne pouze bavičem. V tom se lišil třeba od svého italského kolegy, který jakmile psal propadáky, mohl se se svou kariérou skladatele rychle rozloučit. Ve střední Evropě si již v devatenáctém století mohl člověk vybrat, jestli bude skládat valčíky nebo jestli bude váženým skladatelem velké hudby. Toto vystoupení hudby na Olymp se dálo ruku v ruce se vznikem velkých symfonií, které začalo obecenstvo vnímat jako svého druhu zjevení. Spojitost mezi Beethovenem a Schopenhauerem vnímal silně i Richard Wagner, který se detailněji tímto hlavním Schopenhauerovým dílem zabýval roku 1854. Pod jeho vlivem se snažil zakomponovat ideál hudby jako odrazu vůle do kompozice *Tristana a Isoldy*, která se filosofický ideál snažila opět vtělit do uměleckého díla. Hudba se už na počátku romantismu dostává do pozice nejvyššího umění dotýkajícího se, řečeno s Hegelem, „absolutního ducha“.

Stejně jako za florentské cameraty, uvažoval i německý romantik o duchu dávných Řeků, a nikoli překvapivě došel opět k závěrům vzdáleným historické realitě. Friedrich Nietzsche vycházel ze znalostí Winckelmanna o řeckém dramatu. Snaží se opět aplikovat Schopenhauerovo dílo. Spor dionýského a apollonského principu do značné míry navazuje na hlavní dvojici v Schopenhauerově díle, kde představa je víceméně ztotožněna s apollonským principem a dionýský princip s vůlí. Vůle se ovšem v jeho podání zbytňuje v životní sílu, která je absolutní. Do tohoto kontrastu také klade hudbu a slova, kde věří, že hudba byla základním nositelem, esencí dramatu, zatímco poezie byla podřízena. Toto dílo tedy dalo základ představě, že řecké drama bylo zrozeno především z hudby, antiteze dionýského a apollonského, která sublimuje v jednotu, která ukazuje cestu k ateistickému dramatu.

Také se pak *Musikdrama* stalo vrcholným útvarem německého romantismu. Jen málo děl si vysloužilo tolik oprávněné kritiky, jako Nietzscheho raný pokus, považovaný filology spíše za výtrysk egomanství než za opravdový příspěvek k oboru. Můžeme tedy sledovat, že od představy hegelovského ducha přechází hlavní představa ve vůli, aby potom dospěla k myšlence kontinuálního rozporu, který staví drama.

Postavení proroka si pro sebe skladatel vydobyl jako filosof či vykupitel. Očekával se od něj výklad světa, který člověka posune výš. Ne, že mu pouze poskytne chvíli potěšení s příjemnou hudbou.

---

296 Dostupné [on-line] na: https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-als-wille-und-vorstellung-band-i-7134/54 [cit. 16. 10. 2019]. „Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen.“

Na konci osmnáctého a na počátku devatenáctého století se ve střední Evropě formoval nový ideál umělce, jehož reprezentoval příklad Ludwiga van Beethovena. Kritika jeho děl, popis jeho osobnosti, to vše vytvářelo novou představu o svobodném umělci. Všechno jako by přišlo zároveň: Beethovenova zralá díla, Forkelova interpretace německé hudby jako odkazu vyrůstající z Johanna Sebastiana Bacha a Schopenhauerova představa hudby jako vrcholného umění.

Premiéra velkých symfonií a poté i smrt Ludwiga van Beethovena (26. března 1827) byly demonstracemi nového myšlení. Pohřební řeč Franze von Grillparzera před branou Ústředního hřbitova ve Vídni byla pozoruhodná naprostou absencí Boha, na jehož místo se tehdy postavilo umění.

„Neboť byl umělcem, a tím, kým byl, byl jedině skrze umění. Ostny života jej hluboce zranily… a tak vstoupil v tvoji náruč, ó dobrá a pravdivá zároveň nádherná sestro, smutná utěšitelko, shůry sestupující uměno! Pevně se tě držel, a jak již byla brána uzavřená, skrze sebe jsi k němu hovořila, a jak se stal slepým ke tvým kouzlům, skrze své hluché ucho si udržel Tvůj obraz ve svém srdci, a když zemřel, ležel stále tvůj obraz v jeho srdci. Byl umělec, a kdo stojí vedle něho?“[297]

„Byl umělec, ale také člověk, člověk v nejvyšším slova smyslu. Protože se uzavíral před světem, byl považován za nevraživého, a protože se vyhýbal citům, za bezcitného. Vyhýbal se světu, protože ve svém milujícím nitru nenacházel zbraň, kterou by se před ním mohl bránit. Vyhýbal se lidem, jimž odevzdal vše, a nic za to nedostal. Žil osamocen, protože druhé Já nenalezl.“[298]

Beethovenových 32 klavírních sonát představuje výborný příklad slohového vývoje od klasicismu k ranému romantismu, sonátové provedení se rozšiřuje (zdvojuje; *Valdštejnská sonáta, Appassionata*). Beethovenovy symfonie se staly vzorem velké symfonické hudby. Symfonie č. 6 *Pastorální* otevřela debaty o programní hudbě. Beethoven k programu napsal výklad, ale výklad, který spíše zpochybňuje programní charakter skladby.

„Přenechme posluchači, aby se s ní vyrovnal po svém. *Sinfonia caratteristica* – neboli Vzpomínka na život na venkově. Jakékoli líčení instrumentální hudby, když se přežene, selhává. – *Sinfonia pastorella*. Kdo si zachoval aspoň vzpomínku na venkovský život, dokáže si i bez návodu představit, co tím autor mínil – i bez popisu se dá porozumět celku, jenž je spíše pocitem než tónomalbou.“[299]

---

297 Gerhard von Breuning, *Aus dem Schwarzpanierhause. Errinerrungen an Ludwig van Beethoven*. Wien 1874, s. 171 f. – Viz též *Beethovenův digitální archiv*; dostupné [on-line] na: www.beethoven-haus-bonn.de [cit. 16. 10. 2019], přel. Vlasta Reittererová; dostupné [on-line] na: https://www.casopis-harmonie.cz/rozhovory/dejiny-hudby-pro-kazdy-den-data-a-fakta-8.html [cit. 16. 10. 2019].

298 Ibidem, s. 172.

299 Beethoven, 1807. Vlasta Reittererová, Dějiny hudby pro každý den – data a fakta, *Harmonie* 19, 2011, č. 12, s. 34–36; dostupné [on-line] na: https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/dejiny-hudby-pro-kazdy-den-data-a-fakta-8.html [cit. 16. 10. 2019].

Ludwig van Beethoven se stal vzorem svobodného umělce. Je pravda, že nemusel jako Mozart či Haydn vstupovat do služby, ale jeho svoboda byla rovněž vázaná na podporu mecenášů, z nichž řada byla z českých zemí: můžeme zmínit rody Lichnovských, Kinských, Lobkowiczů, olomouckého arcibiskupa arcivévodu Rudolfa nebo uherských Esterházyů. Tato závislost na velkorysém mecenáši byla cudně zamlčována nejen u Beethovena, ale později i u Wagnera, jehož „nezávislost“ zanechala závratné dluhy v jeho okolí. Hudba, která si na sebe vydělala, vypadala i v devatenáctém století jinak.

Deset let po Beethovenově smrti už je symfonie chápána jako „výraz kolektivního vědomí“, jako „v tónech vyprávěný, v psychologické souvislosti se rozvíjející dramatický příběh citového stavu masy, která z hlavního podnětu a jakožto reprezentant lidu vyjadřuje – prostřednictvím každého do celku zařazeného nástroje – individuálně svůj bytostný pocit“.[300]

[300] Gottfried Wilhelm Fink, *Allgemeine musikalische Zeitschrift*, 1838.

5 Devatenácté století – základ hudebního repertoáru

Devatenácté století přispělo uměleckému provozu rozhodujícím počtem hudebních děl. Běžný provoz dnešního symfonického orchestru si téměř vystačí s díly od Mozarta až do počátku dvacátého století. U opery je to ještě markantnější, ta stojí na padesáti nejúspěšnějších titulech, jež se neustále opakují. Jsou to takřka muzea skladeb devatenáctého století. Odcházet od těchto osvědčených děl se ředitelům hudebních institucí nevyplácí, ubudou diváci. *Traviatta* nebo Čajkovského *B-moll klavírní koncert* vždy vyprodají divadlo nebo koncertní sál. O moderní, současnou hudbu, či naopak o hudbu před Bachem stojí jen omezený počet posluchačů.

Pro českou hudbu znamenalo devatenácté století zlatý věk, kdy dokázala sladit rozvoj národní kultury a zároveň zůstat v mezinárodním dění. S novým pojetím češství jako jazykově definované skupiny obyvatel vyvstala potřeba národní hudby. Dvojjazyčnost obyvatelstva a jeho kultury přitom napomáhala v soutěžení s vrcholnými výkony té doby.

5.1 Vídeňský kongres

Vídeňský kongres byl pro Evropu devatenáctého století mimořádnou událostí. Dvacet let po Francouzské revoluci se korunované hlavy rozhodly představit svoji moc a ukázat, že jsou stále v čele Evropy a zároveň mají svůj lid velmi rády. Celá organizace byla pro Vídeň nákladnější akcí než všechny války s Napoleonem dohromady. Od září 1814 do června 1815 vydávala vídeňská státní pokladna osmdesát tisíc zlatých denně na udržení zábavy v hlavním městě. Vídeň se ale od té doby stala městem kaváren a požitků v každém směru.

Ve Vídni se pohromadě ocitlo mnoho králů, bezpočet princů, knížat i generálů. Císařský palác nechal ušít nové uniformy vyšívané od hlavy až k patě zlatem, takže i běžný rakouský důstojník vypadal jako velmi důležitý pán. Nechal také vyrobit elegantní tmavozelené kočáry pro všechny hosty, kterými mohli jezdit po vídeňské okružní třídě, kdykoli se jim zachtělo. Hosté si oblíbili kavárenský život, obchody s luxusním zbožím, hudbu a bály. Králové se zamilovali do středostavovského života. Vstupovali do obchodů a kaváren středních vrstev a smlouvali o ceně. Ruský car Alexandr sáhl kdejaké dívce pod sukni, dokonce vyrážel na lov do vídeňských tančíren na předměstí. František I. se v rozhovorech s poddanými rád pochlubil svými dvěma kanáry, kteří s oblibou vykonávali potřebu na jeho pomazané hlavě.

Množství významných hostů, které musela Vídeň pojmout, se bavilo různě, ale rozhodně netrávili většinu času politikou. Hlavní náplní bylo jídlo, pití, milostné aféry a hudba. Původně měl kongres trvat tři měsíce, ale hosté nakonec zůstali plných devět měsíců. Lidé se stavěli ke kongresu

Obr. 58 Jean-Baptiste Isabey, *Závěrečné podepsání vídeňských smluv*, 1767–1855, Londýn, královské sbírky[301]
– výsledky vídeňského kongresu jsou dosud v politice přezdívány „koncertem Evropy“, politika je založena na myšlence vzájemné souhry mnoha různých hlasů, které hledají společný zájem všeobecného blaha a dosažení harmonie – politika si vzala hudbu za vzor, měla být dosažením libé souhry různých hlasů; tento politický orchestr, předchůdce Evropské unie, fungoval až do první světové války

rozporuplně. Připadal jim jako neskutečné plýtvání, vadila jim inflace i rostoucí ceny jídla, na druhou stranu ale získali k vládnoucím vrstvám osobní vztah. Na konci kongresu již chudší část Vídně protestovala, neboť město bylo vyjedené tak, že došlo k zdražování potravin.

Monarchové a jejich diplomaté si užívali císařského města plnými doušky a dobrá vůle k založení trvalého míru rostla s každou sklenkou dobrého vína. Během hodů a veselí operovala po celé Vídni Metternichova síť donašečů a špionů, která detailně zjišťovala postoje mocností, kam až jsou ochotny v kompromisech zajít. Všichni chtěli staré zlaté časy jako před válkou, umlčet všechny nepohodlné liberály a nacionalisty, aby byla zase pohoda a klid. Kníže Klement Václav Metternich byl jedním

301 Dostupné [on-line] na: https://www.napopedia.fr/Media/images/congres-de-vienne-1814-1815-napoleon-talleyrand.jpg [cit. 12. 10. 2019].

z největších politických talentů světových dějin. Již nikomu dalšímu se nepodařilo přinést Evropě tak dlouhý a stabilní mír. Až do první světové války žádná zásadní krize nepřišla. Kongres neponížil poraženou Francii a všem, kteří byli reálnou politickou silou, něco přinesl. Prusko dostalo Porúří, Rusové Polsko, Rakousko vládu v severní Itálii. Tím se uzavřelo 23 let nepokojů ukončených vítězstvím nad Napoleonem u Lipska.[302] Spořivý císař František neviděl Metternichův historický úspěch, ale především obrovskou díru ve státním rozpočtu. Ostatně Vídeňané to shrnuli ve vtipných glosách, jako je tato: „Nový způsob vedení války je přežrat nepřítele až k smrti." O korunovaných hlavách se potom říkalo:

Miluje za všechny: car Alexander Ruský.
Myslí za všechny: Bedřich Vilém Pruský.
Mluví za všechny: Bedřich Dánský.
Chlastá za všechny: Maxmilián Bavorský.
Žere za všechny: Bedřich Württemberský.
Platí za všechny: císař František.

Pro politické uspořádání devatenáctého století se vžil název „koncert Evropy". Byla to víra, že lze dosáhnout ideálního souzvuku států, národností i sociálních tříd. Konzervativní vlády se obávaly šíření nebezpečných myšlenek a expanzivní politiky z Francie. Měl se zakonzervovat monarchistický princip a umožnit neustálou džentlmenskou dohodu nejvyšších tříd. Mocnosti se nejen hlídaly navzájem, aby nebyla jedna příliš silná, ale zároveň se snažily potlačit různá sociální a národní hnutí. Tento systém světové harmonie se stal symbolickým nepřítelem všech revolucí, ale samozřejmě i radikálních uměleckých názorů.[303]

Konečná bitva u Waterloo byla až týden po ukončení kongresu, ale dohoda už byla hotová. Králové pochopili, že když se nedohodnou, hrozí jim osud krále francouzského. Talleyrand úspěch kongresu shrnul tím, že každý stát si musel uvědomit, že může mít to, co nepřinese vážné škody tomu druhému.[304]

---

302 Alexander Meschik, Funktion und Bedeutung von Musik beim Wiener Kongress (1814–1815), *Anwesenheitsnotiz: studentische Zeitschrift für Geistes- und Kulturwissenschaften* 2, 2011; dostupné [on-line] na: https://anwesenheitsnotizen.wordpress.com/heft-2-sommer-2011/alexander-meschik-funktion-und-bedeutung-von-musik-beim-wiener-kongress-1814-1815/ [cit. 16. 10. 2019].

303 Christian Frey, Wiener Kongress: Sex, Tanz und Partys begründeten Europas Ordnung, *Geschichte* 9. 6. 2015; dostupné [on-line] na: https://www.welt.de/geschichte/article142164918/Sex-Tanz-und-Partys-begruendeten-Europas-Ordnung.htm [cit. 10. 11. 2019].

304 Elisabeth Hilscher, *Musik am und um den Wiener Kongress als Medium Politischer Representation 1814/1815* (projekt Rakouské akademie věd 2014–2020); dostupné [on-line] na: https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/subsites/Institute/IKM/PDF/Publikationen_Projekte/Publikationen_Musik_Wiener_Kongress.pdf [cit. 10. 11. 2019].

5.1.1 Hudba na vídeňském kongresu

Hudební život ve Vídni se rozvinul do desítek různých maškarních plesů, valčíkových bálů, ohňostrojů, slavnostních koncertů a oper. Večery v redutových sálech Hofburgu byly střídány triumfálními průvody a operami.[305] Vedle dvora pořádala velké plesy, koncerty a akademie i šlechta. Na konci kongresu se všichni shodovali, že Vídeň je světové město hudby. Valčíky byly ještě před vídeňským kongresem populární předměstský tanec, teď se z něj stal tanec i pro vyšší společnost.

Kongresu využila i hudební vydavatelství, která vydávala četné kousky pro klavír: pochody, tance, charakteristické kusy a „tónomalby“ velkých slavností.[306]

Pro potěchu Angličanů uvedla nově založená Společnost přátel hudby ve Vídni 16. října 1814 v zimní jízdárně Händelovo oratorium *Samson*. Pro Vídeň to byla novinka, která se mimo Anglii nikde neuváděla. Arcivévoda Jan byl nadšen. Po příchodu císaře se nadšení z oratoria změnilo v bouři potlesku.

Další významný hudební moment byl Beethovenův koncert v Hofburgu v listopadu 1814. Zde byla přítomna ruská carevna, které věnoval *polonézu pro klavír op. 89*, zazněla také *Pastorální symfonie č. 7* a lomozivá hudba oslavující Wellingtonovo vítězství. Koncert byl opět obrovským úspěchem, kdy všichni v nábožném tichu poslouchali tóny největšího žijícího génia.

Byly zde ale akce placené účastníky kongresu. Například Angličan sir Sidney Smith zorganizoval v prosinci banket v Augarten, kde se hrály Haydnovy symfonie. O přestávce vybíral číšník tři guldeny jako sbírku za osvobození křesťanských otroků a zákaz obchodů s otroky.

Jedním ze slavnostních událostí kongresu bylo také provedení symbolického rekviem za Ludvíka XVI. k dvaadvacátému výročí jeho popravy. Byl to rovněž skvělý tah. Během krásné hudby si všichni králové uvědomili, co se stane, pokud jejich dohody selžou, pokud nebudou mít na paměti dohodu celého kontinentu. Talleyrand uspořádal připomínku Ludvíka XVI. s plánem dosadit po předpokládaném Napoleonově pádu Ludvíka XVIII., bratra Ludvíka XVI. Hudba byla objednána od salcburského skladatele Sigismunda Rittera von Neukomm. Tři sta hlasů ve dvou sborech, s orchestrem, přičemž kázání představovala drastické obrazy, které uváděly celý chrám v pláč, který měl dát všem korunovaným hlavám ponaučení.

---

305 Eberhard Straub, *Der Wiener Kongress. Das große Fest und die Neuordnung Europas*, Stuttgart 2014.

306 Hannes Heer – Christian Glanz – Oliver Rathkolb, *Richard Wagner und Wien. Antisemitische Radikalisierung und das Entstehen des Wagnerismus*, Wien 2017.

5.1.2 Vídeňský hudební život

Ve Vídni byla založena roku 1812 Společnost přátel hudby (Gesellschaft der Musikfreunde), která měla od roku 1831 stálý hudební sál. Spolek vydával časopis, založil hudební knihovnu, vypisoval stipendia a založil konzervatoř. Patřilo takřka ke státní povinnosti přispět velkými částkami na jeho rozvoj i provoz. Mezi přispěvateli byli především císař František Josef I., císařovna Alžběta, všech pět arcivévodů a důležité rody mocnářství včetně Kinských, Lobkowiczů, Schwarzenbergů až k Liechtensteinům. Padesát metrů dlouhý sál pro dva tisíce posluchačů byl vyzdoben symboly Habsburků a oslavovanými hudebníky císařské Vídně. Velké hudební události sloužily středním vrstvám jako přístup do chrámu vznešena, neboť se zde mohli neformálně setkávat s nejvyššími vrstvami. Co se týče koncertního provozu, byl vídeňský velký sál vzorem pro koncertní síně celé Evropy. Jednoduchý typ prostoru, připomínající tvarem velkou krabici od bot s orchestrem na jednom konci, se osvědčil z akustického hlediska a podle něj vznikalo mnoho dalších koncertních sálů: byl to koncertní sál v Basileji, Curychu, Amsterodamu, Lipsku, sál Bostonské filharmonie anebo i Smetanova síň Obecního domu v Praze. Vynikající kvality sálu byly výsledkem intuice, protože v té době se ještě akustické měření neprovádělo. To začalo až ve dvacátém století.

5.1.3 Císařská hymna

Konec osmnáctého století se nesl ve znamení francouzské *Marseillaisy*. Rakouská císařská hymna z roku 1796 byla komponována se záměrem vytvořit hudební formu státní reprezentace pro nejširší masy, protože setkávání v dvorské opeře nemělo všeobecný dopad na nejširší publikum. Píseň Josefa Haydna, která byla roku 1796 komponována původně jako gratulační kousek k narozeninám císaře Františka, se masově rozšířila. Roku 1826 byla úředně přeložená do osmi jazyků monarchie a od té doby hudebně reprezentovala přítomnost císaře v armádě, v kostele i ve škole. Pro velký úspěch a šíření hymny byla ještě rozšířena o další sloku, prosazující úctu k majetku a k Bohu.

Čeho nabyl občan pilný
vojín zbraní zastávej.
Uměním i vědou silný
duch se vzmáhej, jasně skvěj.
Bože račiž přízeň dáti
naší vlasti milené,
Slunce Tvé ať věčně svítí
na Rakousko blažené.

5.1.4 Plesy – spojování společnosti

Dějiny velkých plesů sahají do sedmnáctého století, ale za Josefa II., a zejména za Františka Josefa I. získávaly plesy nezastupitelnou sociální funkci. Josef II. byl první, který prosazoval myšlenku dvorních plesů pro širší měšťanské vrstvy. Tím chtěl společnost spojovat ve vzájemné harmonii. Myšlenka se setkala s nadšením, paničky se mohly obléci do plesových rób a celá střední třída si

užívala pocit exkluzivity. Vídeň se stávala tanečním parketem různých stavů, národů a kultur celého mocnářství.

Počet plesů se dále rozšiřoval v době Františka Josefa I. Císař byl neobyčejně pyšný na svoji překrásnou ženu Alžbětu Bavorskou a chtěl s ní být viděn při slavnostních příležitostech. Podporoval valčík, což bylo chápáno jako demokratický a pokrokový prvek, neboť všichni tančili stejný tanec a lidé spolu mohli volně hovořit. U dvora vznikla funkce „hudební ředitel plesů“, která často připadla někomu z rodiny Straussovy. Ředitel dirigoval orchestr a zároveň slavnostní večer uváděl.

Přesto se dodržovala společenská omezení podle stavů. Nejdůležitější byl prestižní *Ples u dvora* na začátku masopustu v ceremoniálním sálu městského paláce (Hofburgu). Ten byl přístupný jen členům dvora a nejvyšší společnosti. Navštívilo jej jen okolo sedmi set nejvybranějších hostů. Ve významu následoval *Dvorní ples* (*Hofball*), který mohli navštěvovat i pošlechtění měšťané, diplomaté, vyšší úředníci a důstojníci. I zde byl zlatým hřebem slavnostní vstup císařské rodiny, se kterou mohli hosté promluvit. Bufet je již přes sto padesát let stejný: polévka z dvanácti mas a jedlé kaštany s cukrovou polevou. Nakonec dostali hosté malý dárek. Dle významu následovaly další a další plesy, jež pořádaly různé cechy a profesní organizace: *Lovecký bál*, *Lékařský bál*, *Univerzitní bál* či *Ples dvorní opery*.

Obr. 59 Wilhelm Gause, *Vídeňská plesová sezona*
– dvojice obrazů od Wilhelma Gauseho, kolem roku 1900, zachycuje vídeňskou plesovou sezonu: ples města Vídně v radničním sále – starosta Vídně Karl Lueger a arcivévoda Leopold Salvator v kruhu dam, v pozadí kardinál a vídeňští preláti pozorují slavnostní rej; na dalším obraze vidíme ples u dvora v Hofburgu, tančí se valčík a v popředí je mladá dáma představena císaři Františku Josefovi I.

Velké plesy vydávaly ozdobné taneční pořádky (*Ballspende*), kam si dáma mohla dopředu zapisovat tanečního partnera. Z nich můžeme soudit na hudební program těchto událostí.[307] Pochopitelně se pořádaly i levnější zábavy, například otevřená tančírna *Zum Sperl* ve vídeňském Leopoldstadtu vedená

[307] Elisabeth Steiner, *Bälle und Ballspenden in der Habsburger Monarchie des 19. Jahrhunderts*, Wien 2001 [diplomová práce; nepubl.].

Johannem Straussem starším. Kultura vídeňského dvora zrodila obrovské množství taneční hudby různých rytmů, znějících ve všech veřejných prostorách. Jeden rytmus překrýval druhý. V tomto pozlátku všeobecné zábavy se však už objevovaly trhliny, jež spoluvytvářely atmosféru typickou pro poslední desetiletí monarchie.

5.1.5 Lázně jako centrum hudby

Zrušení cenzury za Josefa II. platilo jen krátce. Rakousko si velmi rychle osvojilo jiné způsoby manipulace s informacemi, například formou dotací polostátním tiskovým kancelářím, které novinám dodávaly žádoucí informace. Musely se také platit státní kolky na denní tisk a další formy poplatků, které menším nakladatelům komplikovaly novinářskou činnost. Tímto byl svobodný oběh informací kontrolován. O to víc byla významná osobní výměna informací, která probíhala na lázeňských kolonádách mezi intelektuály celé Evropy. Proto byl lázeňský život tak přitažlivý i pro ty, kteří léčebné kúry vůbec nehledali.

Napoleonské války neměly pro Čechy jen negativní dopad. V době obsazení Vídně se české země staly stěžejním územím mocnářství, kam se stále častěji sjížděly evropské elity. Ke světovosti českých zemí přispívaly známé lázně, které se v průběhu devatenáctého století vypracovaly na samotný vrchol společenské prestiže. Lázně byly navštěvovány velikým množstvím hostů, kteří si zde mohli svobodně vyměňovat informace, měly tedy mimořádný intelektuální význam. Střední Evropa byla zaslíbeným místem lázeňských provozů. Mezi Cáchami a uherskými lázněmi se nacházelo asi 150 měst, které registrovaly léčebné prameny a kúry. Západočeské lázně, tedy zejména Karlovy Vary, Mariánské Lázně, Teplice či Františkovy Lázně patřily k nejdůležitějším.

Lázeňští hosté byli léčeni vedle koupelí a procedur i hudbou. V řadě měst, například v Karlových Varech, se platila na osobu vedle „lázeňské daně“ také „hudební daň“[308] odstupňovaná podle sociálního statusu lázeňského hosta, s úlevami pro vdovy, mládež a nemajetné. Pestrost lázeňského života podle dobových průvodců byla opravdu ohromující. V sezoně jste mohli navštívit denně několik představení nebo redut, hudební kavárny nabízely takřka kontinuální program. Po večeři se chodívalo do zábavních parků, kde se servírovaly svačiny a opět tam hrála hudba.[309] Z lázní se pořádaly výlety do krajiny s hudebními zážitky.

Takto vévoda Sachsen-Gotha představil vévodkyni Dorotě Courlandové hudební slavnosti na louce u Františkova mostu v Karlových Varech, ženci tančili a hráli na housle a dudy. Po lidovém tanci vévoda odvedl hosty k velikému stohu, ze kterého vycházela hudba. Ten se náhle rozpadl a objevila se

---

308 John Merrylees, *Carlsbad and its Environs*, Marston 1894, s. 42.

309 Ibidem, s. 138.

hodovní tabule s tribunou pro hudebníky. Na místě slavnosti byl vztyčen v roce 1791 Dorotin chrám k oslavě Doroty, vévodkyně kurlandské.[310]

Slavnosti se také odehrávaly u Jeleního skoku, místa, kde údajně Karel IV. založil Karlovy Vary. Hrála se tam lovecká hudba.[311] Z Karlových Varů se jezdilo také do Dubí s porcelánkou a do výletní restaurace u Hans Heiling Felsen (Svatošské skály), místa, kde se odehrává Marschnerova opera Hans Heiling. V závěru opery je svatební průvod proměněn ďáblem ve vysokou skálu a Hans Heiling se z ní vrhl do řeky.[312]

Lázeňský život byl oblíben nejen jako ozdravný pobyt, měl i velmi důležité sociální funkce. I přesto, že belgické Spa či anglické Bath byly oblíbená centra pro vyšší třídy již v osmnáctém století, devatenácté století přeneslo centrum lázeňství do střední Evropy s důležitým centrem v západních Čechách. Některá setkání v českých lázních přerostla v legendu, jako například rozhovor Beethovena a Goetha, kteří se setkali jednou nebo dvakrát v Teplicích v červenci 1812, kde se oba léčili. Beethoven skutečně chtěl vyjádřit svůj respekt autorovi *Werthera*, kterého choval ve veliké vážnosti, Goethe byl již na vrcholu slávy a *Werthera* považoval za pokus svého mládí, který měl dávno za sebou. O Beethovena se zajímal jen povrchně, k setkání proto svolil spíše na základě naléhání svého okolí a v Beethovenovi spatřoval jen nahluchlého muže neschopného společenského života na úrovni. Goethe jeho hudbu neoceňoval, neměl v hudbě vytříbený vkus, jako v literatuře nebo výtvarném umění. Beethoven již tehdy trpěl hluchotou, jeho věty byly neohrabané, zatímco Goethe byl mistrem ušlechtilé konverzace. Beethoven mu tedy hrál, aby se mohl vyjádřit přirozeněji, než dokázal slovem. Jejich setkání ale nekončilo žádným přátelstvím ani trvalejším kontaktem. Skončilo spíše pomluvami na toho druhého. I Beethoven, který si Goetheho díla vážil a vypisoval si úryvky z jeho tvorby, naopak zase pohrdal Goetheho příliš devótním chováním k feudálům a společensky významným osobám.[313]

5.2 Organizace vojenské hudby v devatenáctém století

K vývoji vojenské hudby v devatenáctém století je významná především publikace Evy Vičarové *Rakouská vojenská hudba 19. století a Olomouc*, kde shrnula nejen ohromující bohatství hudebního života v Olomouci spojeného s vojenskou hudbou, ale především vyčerpávajícím způsobem obsáhla četnou literaturu a prameny pro celé rakouské mocnářství. Devatenácté století je zlatým věkem vojenských kapel, které byly vázány na vojenskou teritoriální správu. Můžeme říci, že kapely měly pro hudbu této epochy srovnatelný význam, jako venkovská chrámová hudba v barokní době.

---

310 Ibidem, s. 25, 89.

311 Ibidem, s. 21.

312 Ibidem, s. 96.

313 Scott Goddard, Beethoven and Goethe, *Music & Letters* 8, 1927, č. 2, s. 170–171.

Pro organizaci vojenské hudby byly důležité pluky, které měly od roku 1769 vedle jména také číslo. Pluky sídlily v posádce a verbovaly mužstvo ze svého obvodu. Plukovní hudba byla podřízena některému z důstojníků na velitelství a vypomáhala těm praporům, které vlastní hudbu neměly.[314] Na počátku devatenáctého století měla rakouská armáda sto dvacet orchestrů. Povinná vojenská služba trvala deset let. Obsazení vojenského orchestru bylo ve dvacátých letech určeno takto: po dvou flétny, hoboje, basetové rohy, lesní rohy, trubky, fagoty a pozouny, tři klarinety, jeden kontrafagot, basový roh, malý a velký buben, činely a triangl.

Císař František I. určil, že v dobách míru mají orchestry povinnost hrát k reprezentaci a k zábavě. Měly hrát o svátcích k jídlu, účinkovat na přehlídkách, hrály i ke stavbě šibenic a k pochodům na popraviště. Některé regimenty provozovaly i symfonické a salonní orchestry pro bály a kolonády. Repertoáry tradičních dechovek dosud z této tradice těží. Od roku 1819 bylo zakázáno veřejně hrát během církevních obřadů, aby občané nebyli odlákáváni od návštěvy mše a aby nebyl obřad narušován.

Od třicátých let začaly posádkové hudby pravidelně pořádat veřejné koncerty. Na pražském Žofíně koncertovaly několikrát do týdne. Žofín se stal centrem kulturního dění v Praze. Byla tam také zřízena zahradní restaurace, a od roku 1841 tam dokonce jezdila malá lokomotiva s jedním vagonem. Vojenská hudba se tedy na Žofíně mísila zcela přirozeně s českým vlasteneckým životem.

5.2.1 Nástrojové inovace, změny v organizaci kapel

Prudký rozvoj dechových orchestrů přispěl na konci osmnáctého a začátku devatenáctého století k technickým inovacím nástrojů, především rozvojem ventilů, které umožňovaly hrát celou chromatickou škálu. Inovace zasáhly i příčné flétny a klarinety, „Böhmova soustava“ vylepšila jejich intonaci a zvuk. V návaznosti na tyto technické inovace vznikla roku 1844 vojenská učebnice pro dechové nástroje (*Allgemeine Musikschule für Militärmusik*) od Ondřeje Němce (Andreas Nemetz, 1799–1846). Důležitý byl také císařský výnos z roku 1835, který umožňoval přibírat smyčcové nástroje, a vytvořit tak plnohodnotný symfonický orchestr, to však bylo umožněno jen v mimoslužebních produkcích. Vojenské hudby hrály i hudbu klasického repertoáru.

Již roku 1860 zaměstnávala rakouská armáda 164 kapel o celkovém počtu pěti tisíc hudebníků. Věhlas rakouských kapel se rozšířil i do Pruska, jednak tím, že rakouská armáda vypomáhala ve válce proti Dánsku, a jednak proto, že se v Evropě pořádaly mezinárodní přehlídky vojenských kapel, na kterých vojenská hudba z rakouských zemí excelovala. Rok 1867 byl důležitý proto, že se institucionalizoval systém hudebních elévů. To částečně nahradilo u kapelníků nevítanou změnu, totiž vojnu zkrácenou

---

314 Následující kapitola shrnuje poznatky v knize Evy Vičarové: E. Vičarová, *Rakouská…, op. cit.*

z osmi let na tři roky. To sice bylo přijato s nadšením veřejností, ale pro kapely to znamenalo neustálé střídání hráčů.

Vojenská hudba hrála i nejobtížnější kusy a odborníci o ní hovořili s nejvyšším uznáním. Czibulkovým jednaosmdesátičlenným orchestrem byl ohromen i Antonín Dvořák roku 1880 při generální zkoušce skladeb Berlioze a Liszta před odjezdem na soutěž do Paříže. V roce 1881 se znovu přitvrzuje předchozí omezení z roku 1851, které vojenské hudbě zakazuje účast na akcích politického či demonstračního rázu. Velitel musel schvalovat programy vystoupení při veřejné produkci. Zákaz „politického" angažování mimo jiné znamenalo i to, že kapela neměla hrát národní písně. Tuto svobodu ztratily kapely po národnostních bouřích v roce 1848, a od té doby stál vždy kapelník mezi dvěma ohni: mezi přáním publika a vládními omezeními. To samozřejmě vedlo ke kritickému hodnocení od vlasteneckého tisku. Při návštěvě cara Alexandra v Praze nehrála „česká kapela v Čechách ruskému carovi ani jednu slovanskou skladbu".[315] Poptávku po vlasteneckých programech mohly saturovat orchestry civilní. Ty však nedostávaly peníze z rozpočtu. Vojenská hudba stála ke konci století kolem milionu a půl zlatých ročně, státní výhody vojska v to nepočítaje. K tomu navíc byli hudebníci financováni tím, co si vydělali bokem.

I přesto rostl vojenským tělesům konkurent v podobě civilních symfonických orchestrů, které díky vzrůstajícímu blahobytu měšťanstva měly stále více peněz a lepší úroveň. Ke konci století se vojenská hudba méně věnovala klasickému repertoáru a ponechávala si pouze zábavní program. Kapely byly ale stále velmi žádané. Všechny velké restaurace v letních měsících potřebovaly orchestr, takže již koncem zimy restauratéři u kapelníků domlouvali účinkování. Akcí bylo tolik, že orchestr musel být mnohdy doplňován figuranty, kteří hru pouze předstírali. Na konci století pak již hudebníci prý na pódiu dupali a křičeli, a měli podle pozorovatelů kazit hudební vkus publika. Obecně se již vyskytovaly termíny jako hudební kýč. A přesto byla činnost vojenské hudby všeobecně ctěna a obdivována. Obávaný kritik Eduard Hanslick dokonce vojenskou hudbu přirovnal k misionářům šířícím evangelium umění, zprostředkovávajícím i maloměstům hudbu Beethovena, Schuberta, pomáhajícím i s produkcí opery.[316]

Rakouské kapely si udržely prestiž až do samého zániku mocnářství a staly se základem hudební tradice ve všech nástupnických státech. Byly podle hodnocení Evy Vičarové unikátní v tom, že stát pokrýval od Ukrajiny po severní Itálii a Balkán velkou řadu hudebně pestrých oblastí, a proto byla jejich hudební inspirace mnohem pestřejší. Kapelníci také vyrůstali v různém prostředí a přinášeli hudbu svého etnika do skladatelské praxe. Velký podíl na úspěchu rakouské vojenské hudby byl přisuzován již od doby vzniku českým kapelníkům, jejichž řada je skutečně úctyhodná.

---

315 *Československý varhaník* 1, 1885, cit. ibidem, s. 47.

316 Eduard Hanslick, *Paměti, kritiky, fejetony*, Praha 1992, s. 227–228, cit. ibidem, s. 55.

Důležitým prvkem byla také široká činnost mimo vojenské povinnosti. Velení v Rakousku poskytovalo hudbě přece jen větší shovívavost, co se týče předpisů, než třeba v sousedním Prusku. Promenádní koncerty vojenské hudby si oblíbila celá řada slavných skladatelů, od Rossiniho, přes Smetanu a Dvořáka až k Wagnerovi. Každý z nich oceňoval něco jiného. Wagner tuto hudbu označil za pravý německý prvek, Dvořák prý, kdyby se nestyděl, tak by za nimi pochodoval jako Pepík z Podskalí.

Specifickým žánrem vojenských kapel byla tónomalba, která popisovala slavné bitvy. Zdá se, že bitevní scéna byla jednou z prvních tónomaleb, o které se skladatelé vůbec pokusili. Asi nejstarší z tohoto žánru je skladba *Bitva u Prahy* od Františka Kočvary (*The Battle of Prague*, 1788), kterou složil v Londýně.[317] Sonáta má ilustrovat bitvu z roku 1757, kdy Bedřich Veliký porazil vojsko Marie Terezie. Kočvarova skladba tematizuje v závěru hymnu *God save the king*, která byla rovněž hymnou Pruska, se slovy *Heil dir im Siegerkranz*. Díky této písni se skladba stala v Anglii velmi populární. Stejný efekt se závěrečnou anglickou hymnou použil i Beethoven ve své skladbě *Wellingtonovo vítězství u Waterloo aneb Bitva u Vittorie* (op. 91, 1813), dnes považované za nevkusnou. Ale jednalo se o předchůdce programních líčení bitev, která byla v devatenáctém století tak oblíbená, ať je to například Čajkovského *Overtura 1812*, nebo Lisztova *Hunská bitva*. Většina bitevních skladeb opakovala to, co je vyčítáno i Beethovenově výše jmenované kompozici. Hlasitě líčí velikost bojů velmi příbuznými prostředky. Lomozivé bitvy, včetně této konkrétní, pak popisovalo mnoho skladatelů. Mezi vojenskými hudbami byl oblíbený *Sen rakouského záložníka* od C. M. Ziehrera, který by se dal nazvat programním *pasticciem* kolonádního orchestru. Dlouhá skladba do sebe pojala české lidové písně, témata z *Prodané nevěsty*, *Lohengrina*, budíček, večerku a další vojenské signály. Dlouhý program nás provází snem záložáka od povolávacího rozkazu do Vídně, přes absolvování vojenských manévrů a přehlídek až po ubytování v kasárnách. Skladba končí vytržením záložáka ze sna svým potomkem a radostnou prací v kovárně. Jiné programní skladby líčily konkrétní bitvy (J. Fučík, *Bitva u Custozzy*). Vedle pochodů byly oblíbené také soubory národních písní (v orchestrální stylizaci), soubory tanců, operní předehry, populární lázeňské skladby jako úryvky z operet a samostatná čísla vojenských kapelníků.

Typické také bylo, že rakouská hudba reagovala na místní požadavky a přece jen se musela repertoárově vlichotit publiku jejich oblíbenou národní melodií.

Veřejné koncerty, jedno, kde v Evropě, preferovaly krátké efektní kusy, jež bylo nutné upravit pro různá obsazení dechového orchestru. Mozart se hrál po jednotlivých větách vedle lehčí múzy, upravovala se i hudba Händelových oratorií. Nejslavnější kusy sezony vycházely v mnohatisícových nákladech.

---

317 Bohumír Štědroň (autor hesla), heslo František Kočvara, *Československý hudební slovník I*, Praha 1963, s. 260.

5.2.2 Reforma 1851

Reforma z roku 1851 určila i velikost hudby: 48 hudebníků pro pěchotu, 24 pro jízdu. Kapelník měl hodnost oficíra a mohl nosit obzvláště parádní uniformu. Důležitou roli hrála organizace vojenských operací masových rozměrů, jež obsahovala ve velké míře vizuální a zvukovou složku. V dnešní době působí velkolepé oděvy a hudební slavnosti spíše jako hezká tradice, ale dříve musela armáda aktivně pracovat s psychologickým účinkem. Vysoké čepice s pery, zlaté nárameníky i zvuková složka měly mocný účinek na protivníka, stejně tak i okázalá líčení válečných úspěchů a vojenská reprezentace panovníků.

Bicí nástroje pomáhaly udržovat pochod, rohy sloužily k předávání nařízení a signálů.

5.2.3 Lidová píseň, armáda

Rok 1851 je také nástupem Bachova absolutismu. Po revolučním roce 1848 docházelo k větší kontrole nacionalistických tendencí, které byly často spojeny s národně orientovanou hudbou. Od této doby měly vojenské kapely takovou hudbu zakázáno provozovat, jejich repertoár se dostal pod kontrolu cenzury. Nebylo povoleno hrát ani úpravy lidových písní.[318] Částečné uvolnění přišlo s říjnovým diplomem v roce 1860, ale liberální přístup k repertoáru dlouho nevydržel. Kapelníci tedy stáli mezi dvěma ohni: mezi publikem, které požadovalo národní repertoár, a kontrolou armády, která naopak hrozila kapelníkovi vyloučením. To vedlo k různým hudebním kompromisům, vkládáním národních prvků do vojenské hudby podle místa pobytu vojska. Na vojenskou hudbu vydával stát nemalé částky, asi milion a půl zlatých ročně. Tato investice ale zajišťovala kromě obecného zvyšování hudebnosti také oblibu armády v místech jejich pobytu. Vojenská hudba rovněž zajišťovala tisícům hudebníků stálý příjem pod státním důchodem, což znamenalo mimořádně významný společenský faktor.

5.2.4 Povinná vojenská služba v orchestru, 1868

V roce 1868 vládní nařízení upravilo nově pouze tříletou povinnou vojenskou službu. Za tuto dobu ale nebylo možné hudbu dostatečně sehrát. Tak byla v roce 1869 zřízena *Elevenschule*, kde se vychovávali do vojenských kapel chlapci již od patnácti let. Byli přiděleni ke kapele, ale čas se jim nezapočítával do vojenské služby. Služba jim začínala teprve od sedmnácti. Po třech letech povinné služby museli hudebníci navíc každý rok učení odplatit dalším rokem služby, takže zůstávali u vojenské hudby kolem devíti let. Mnoho hudebníků po skončení služby chtělo dále ve vojenské hudbě působit, dostalo tedy suplement a mohlo sloužit dále. Dříve se samozřejmě také odváděli mladíci, ale rovnou jako tambuři, tedy jako členové armády. Elévové mohli nosit uniformu

---

318 E. Vičarová, *Rakouská…*, *op. cit.*, s. 47.

a zúčastňovat se různých slavností. To samozřejmě budilo zájem rodičů dívek a kladlo vojenská vystoupení do centra pozornosti veřejného života.[319]

5.2.5 Založení Elevenschule, 1851

Již v roce 1851 založil v Praze dělostřelecký kapelník Franz Wolfgang Swoboda (1815–1856) Spolek pro pěstování vojenské hudby, který se po jeho smrti změnil na první vojenskou školu hudby v monarchii – *Prager Elevenschule*.[320] Tu převzal hudební ředitel Jan Pavliš (1819–1880). Ústav vychovával hudebníky pro celou monarchii. Po pražském vzoru bylo iniciováno několik pokusů o založení podobné instituce ve Vídni. Nejprve se o založení vojenské hudební školy ve Vídni pokoušel v padesátých letech profesor trubky na konzervatoři Celestýn Netrafa, k dalšímu pokusu došlo v roce 1869, kdy byla dokonce budoucí vojenské konzervatoři věnována budova a velkorysé finanční dary. Přesto úsilí skončilo nezdarem. Pro vojenskou hudbu znamenal přelomové datum rok 1866. Byl ujednán pražský mír a skončila prusko-rakouská válka. Bitva s historicky největším počtem obětí na našem území vedla k vzniku moderního Německa a k rakousko-uherskému vyrovnání. Význam armády ve střední Evropě vzrůstal a rostl i význam českého živlu v armádě, neboť si Rakousko znovu uvědomilo své ohrožení ze strany velkoněmecké politiky. Rakousko jako mnohonárodnostní stát využívalo hudbu jako spojující prvek. Kapelníci a hudebníci rakouské armády pocházeli takřka všichni z českých a rakouských zemí monarchie, s převahou českých hudebníků (často německojazyčných). Byli dosazováni do Uher, Chorvatska, Slovinska i do Haliče. To souviselo s hudební tradicí regionů a později také s existencí pražského vzdělávacího ústavu.

5.2.6 Karel Komzák

Oblíbeným kapelníkem byl Karel Komzák mladší (1850–1905). Upravoval lidové písně pro vojenskou hudbu a založil tím tradici české dechovky se zpěvem lidových písní. Kapela 84. regimentu pěchoty získala zájem tisíců, obzvláště mezi českým obyvatelstvem, a upoutala i pozornost ministerstva války. Roku 1886 Komzáka pověřilo ministerstvo instrumentací hymny *Zachovej nám, Hospodine*, což byl mimořádně prestižní úkol.[321]

---

319 Elisabeth Th. Hilscher, Militärmusik, *Oesterreichisches Musiklexikon online*; dostupné [on-line] na: https://www.militaermusikfreunde.at/geschichte/allgemeines/die-glanzzeit-der-oesterreichischen-militaermusik [cit. 5. 11. 2019].

320 Alexander Rausch, Swoboda, Franz Wolfgang, *Oesterreichisches Musiklexikon online*; dostupné [on-line] na: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Swoboda_Franz.xml [cit. 5. 11. 2019].

321 Dostupné [on-line] na: https://cs.wikipedia.org/wiki/Karel_Komz%C3%A1k_mlad%C5%A1%C3%AD [cit. 5. 11. 2019].

V roce 1895 vydalo rakouské ministerstvo války sešit vojenských pochodů, který sloužil jako jednotný repertoár vojska a byl rozdán všem regimentům.[322]

Poslední dvě desetiletí existence vojenské hudby byl její repertoár svěřen vynikajícím kapelníkům, jako byli Franz Lehár, Hermann Dostál a další. Vojenská hudba se profesionalizovala, takže mnozí hudebníci působili i jako skladatelé nebo hráči v operních domech či v orchestrech. Poslední velké vystoupení rakouské vojenské hudby se uskutečnilo v roce 1913 při oslavách stoletého výročí bitvy národů u Lipska, těsně před první světovou válkou, a bylo to naposledy, kdy se předvedla vojenská kapela 37. pěšího regimentu. První světová válka a modernizace armády fenomén vojenské hudby výrazně potlačily.

5.2.7 Češi v Haliči

Zvláštní kapitolu v české vojenské hudbě tvoří situace v Haličském království s hlavním městem ve Lvově, které připadlo k Rakousku po prvním dělení Polska v roce 1772.[323] Rakouská Halič byla tou částí, kde bylo zhruba z poloviny chudší ukrajinské obyvatelstvo a z poloviny Poláci a polští Židé. Češi se rychle naučili obě řeči, a proto státní správu, velení vojska i jiné úřady obsazovalo Rakousko takřka výhradně Čechy, kteří také byli relativně nestranní, civilizovaní a dokázali komunikovat v národnostně a sociálně složité oblasti. Vojenské kapely zde byly výhradně české, později se z Čechů skládala i Lvovská filharmonie a další hudební instituce. Většina Čechů si udržovala s rodnou zemí úzké styky a zůstávala českojazyčná.

Někteří se dokonce po roce 1918 vrátili jako legionáři do vlasti a provozovali armádní hudbu, jako například členové zbraslavského rodu Vejvodů nebo Jaroslav Hejda působící v Berouně.[324]

5.3 Biedermeier

Po vídeňském kongresu v roce 1815, který stál na počátku míru v Evropě po napoleonských válkách, se stávaly rakouské země díky schopnostem knížete Metternicha místem ke klidnému životu. Ale s vídeňským kongresem si všichni uvědomili, jak je důležité udržet na své straně i střední vrstvy, které se domohly postavení a jmění. Svatá aliance, která vzešla z vídeňského kongresu, usoudila, že atmosféru kongresu se skvělým porozuměním mezi národy, společenskými třídami, dobrým jídlem, kávou a samozřejmě vídeňskou hudbou je třeba udržet stůj co stůj.

---

322 „Sammlung von Armeemärschen und sonstigen Kompositionen für das k. u. k. Heer“.

323 Ludvík Feigl, *Sto let českého života ve Lvově*, Lvov 1925.

324 Evžen Topinka, Čeští vojenští hudebníci v Haliči, in: idem, *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*, Praha 2007, s. 263–276.

Kultura vycházela z politiky po revoluci, kdy Metternich využil politického kapitálu plynoucího z vítězství nad Napoleonem a uzavřel v roce 1819 tzv. karlovarské úmluvy, které zaváděly cenzuru v umění, hudbě a především v politické činnosti, a utvořily podmínky pro vznik umění soustředícího se na drobnosti. Proto se biedermeier objevuje ve střední Evropě, kde měla tato politická opatření vliv. Z Rakouska se postupně stal stát, ve kterém jste si mohli volně užívat vlastního blahobytu, měli jste základní občanské svobody, mohli jste svobodně podnikat, ale politická témata byla omezována.

Po vídeňském kongresu panovala celoevropská víra, že je nutné kontinent uklidnit. Vlády proto prosazovaly měšťanské ctnosti: praktičnost, šetrnost, klid na práci a péči o rodinu. Tyto ctnosti poskytly všem lidem možnost se vypracovat. Vzdělanec a umělec byl považován za rovného duchem, proto se začaly vyšší vrstvy více stýkat s měšťanskými.

Vídeň získala přitažlivost řádného města, které prosazuje rozumnou politiku. Až do poloviny devatenáctého století si udržovala pozici největšího německy hovořícího města a také centra kulturního života s nabídkami různých požitků: vídeňský řízek, potom káva a Sacherův dort nebo bábovka, s příjemnou hudbou na závěr. Pohodlí v rodinném kruhu představovalo ideál, který se stal ztělesněním maloměšťáckého šosáctví. Salonek jako symbol rodinného štěstí, kde si člověk užíval bohatství, jež si dobyl poctivou prací.

V první polovině devatenáctého století si středostavovská rodina mohla vybavit parádní pokoj tak, že vypadal jako na zámku. Pořídila si luxusní porcelánový servis a čalouněnou sedací soupravu ze vzácného dřeva, z barevné látky si mohla vyrobit řasené závěsy na okno nebo koupit květinovou tapetu. Tyto všechny věci se již vyráběly v továrnách či v manufakturách, a byly proto levnější než v barokní době. Ve větších salonech býval skleník, kde si hospodyně vystavila nejhezčí nádobí, porcelánové figurky či lázeňské poháry. Býval zde i klavír. Vedle biedermeieru přišlo do módy z Francie i tzv. druhé rokoko, které se soustředilo na větší zdobnost.

Výbuch Francouzské revoluce a poté napoleonské tažení Evropou opět zalilo všechny země jakousi zvláštní posedlostí vůči všemu francouzskému. Napoleon byl sice císař, pocházel ale z celkem průměrných středostavovských poměrů. Jak postupně dobýval jednu evropskou zemi za druhou, obdiv k jeho osobě vzrůstal. Napoleonův císařský styl, empír, se šířil do všech evropských zámků, tam se ale nezastavil. I drobní truhláři se snažili napodobit ušlechtilé, antické formy jeho nábytku. Pokaždé ale přidali trochu čalounění, pokaždé se snažili empírovou eleganci spojit s maximálním pohodlím a tím vznikal biedermeier.

Biedermeier dokázal zpracovat i romantismus do uchopitelných rozměrů. V této době se také poprvé dostávají ke slovu ženy, jako Češky Magdalena Dobromila Rettigová, Božena Němcová, Amálie Mánesová, v německy mluvícím prostředí třeba Annette von Droste-Hülshoffová nebo v hudbě Clara Schumannová. Střední vrstvy si z vlastního životního stylu uměly dělat i legraci. Měšťanstvo

pochopilo, že romantické představy o osvobozující revoluci a odmítnutí starých pořádků je ohrožují. Napoleon či Francouzská revoluce byli jen jejich oblíbené konverzační náměty. Atmosféra střední Evropy bojovnému duchu příliš nesvědčila.

Biedermeier našel své místo i v literatuře jako román z malého prostředí, který žil po celé devatenácté století (např. Nerudovy *Povídky malostranské*, Jiráskův *F. L. Věk*, Ignát Herman a podobně). Těmito díly byla doba počátku století dále idealizovaná. Biedermeier působil jako žánr po celé devatenácté století, dotýkal se domácí hudby, tradiční módy, výzdoby interiéru, vánočních oslav a dalších momentů tematizujících idylu drobného člověka.

Biedermeier tedy lze označit za životní styl, který se ale stal důležitou kulturní silou. Do této doby také spadají první rodinné památky středních vrstev. Portrét prababičky, rodinné nádobí či stříbro. Měšťanský salon měl schopnost zútulnit úplně všechno. Typický pražský malíř té doby August Pippenhagen se specializoval na dramatické noční výjevy s vodopády a starými stromy, ale nabízel je v různých velikostech v domácích vzornících, abyste si mohli vybrat odpovídající velikost k možnostem vaší peněženky a s ohledem na další výzdobu parádního pokoje. Zalíbila-li se nějaká předehra Rossiniho opery, druhý rok se již hrála na flašinetech, prodávala se jako zvonkohra v krabičkách na šperky, byla k mání v dvou- či čtyřručním klavírním výtahu. Tato drobná podnikavost rozšiřovala obecnou znalost velkých děl, vytvářela jejich různé verze, a tím se vlastně stávala pestrou laboratoří různých uměleckých pokusů.

Obr. 60 Fiktivní venkovský učitel Gottlieb Biedermeier
– je přesvědčen, že je neobjeveným Goethem, zasílá směšně naivní verše do mnichovského zábavného časopisu *Fliegenden Blättern*; básně byly parodiemi skutečných děl venkovského učitele Samuela Friedricha Sautera

Období po napoleonských válkách neskončilo pouze u bábovky a vánočního stromku. Je těžké tvrdit, že první polovina osmnáctého století byla jen dobou měšťanských miniatur. Sice se hrály Schubertovy písně, pilo se z květinových hrnků, malovaly se portrétní miniatury, peklo se čajové pečivo, ale závažné umění neztrácelo monumentalitu. Z této doby pochází i Beethovenova *Devátá symfonie* či Goyův cyklus *Hrůzy války*. Tato díla ale kulturu té doby neurčovala. Sloh představující uměřený a pohodlný způsob života začal být kritizován, a právě z těchto útulných salonků vyráželi do boje mladí revolucionáři.

Období biedermeieru získalo pozitivní hodnocení až ve dvacátém století, neboť uměřenost každodenního životního stylu byla opět chápána jako důležité téma moderního člověka. Další generace naopak odsuzovaly přehánění, bombastické tvary historismu i příliš hřmotnou hudbu.

5.3.1 Biedermeier ve výtvarném umění

V roce 1815 vybouchla sopka Tambora v Tichém oceánu a celá zemská atmosféra byla zastíněna kouřem.[325] Několik let bylo chladné léto, které přineslo hospodářské problémy, ale malířům se naskytla mimořádná příležitost. Již nikdy nebyly tak krásné západy slunce. Prach barvil sluneční paprsky do duhových odstínů, všichni malovali západy slunce, politicky nezávadné a přiměřeně romantické. Tyto západy slunce nemalovali jen malíři střední Evropy, maloval je třeba i William Turner v Anglii. Obrazy z této doby působí až nereálně, ale jejich expresivní barevné kompozice vděčí za svou emotivnost právě této přírodní katastrofě.

Domácnost bývala vyzdobena krajinami a portréty, historické motivy se zdály příliš blízko politice. Malíři obdivovali holandské žánrové obrazy sedmnáctého století, u kterých se inspirovali různým aranžmá krajinné stafáže s přidáním zajímavých atmosférických jevů: měsíce za oblaky, ranní mlhy a západů slunce. Pro umění této doby je příznačný vysoký stupeň zdrobnění, oblíbený byl akvarel. Biedermaier nám zanechal všechny kýče, kterých si dnes užíváme: vánoční stromek, zahradního trpaslíka a další symboly domácí útulnosti.

Nejtypičtějším znakem architektury i nábytku byla jednoduchost, která získávala až moderní rysy a v případě Karla Friedricha Schinkela v Berlíně mimořádně ušlechtilou monumentalitu; je ale otázka, zda lze klást Schinkela mezi autory biedermeieru – možná jeho návrhy interiérů.

Ve stále větším množství se stavěly pavlačové činžovní domy a vznikaly i zahradní čtvrti předměstských vil se zahradou jako třeba v Badenu u Vídně či v Postupimi, kde také vyrostla po anglickém vzoru řadová zástavba. Zatímco dámská móda byla velmi pestrá, pánskou módu stále více

---

325 Clive Oppenheimer, Climatic, environmental and human consequences of the largest known historic eruption: Tambora volcano (Indonesia) 1815, *Progress in Physical Geography* 27, 2003, č. 2, s. 230–259.

určovala Anglie, a také se v této době ustálila takřka dnešní podoba pánského společenského oděvu. Mimořádnou oblibu získávaly ruční práce, háčkované dečky, vyšívané polštáře. Podobná díla plnila salony v nebývalém množství.

Anglie měla vliv i na nábytkovou tvorbu, na jeho pohodlnost a jednoduchou eleganci. V závěru biedermeieru se také rozšířila výroba nábytku Michaela Thoneta. V jeho dílnách se používalo bukové dřevo, které bylo párou ohýbané do požadovaných tvarů.

5.3.2 Hudba v biedermeieru

V biedermeieru se o hudbě hovoří především v souvislosti s vítězným nástupem klavírů do běžných domácností. Užívání klavírů vyžadovalo hlavně krátké hudební kusy k potěšení společnosti.

Nad klavírem visela miniatura W. A. Mozarta jako hudebního génia. Jeho hudba platila za to nejlepší, protože nabízela sladké melodie a zároveň byla přiměřeně dramatická. Kultura měšťanského salonu připouštěla romantický směr jen do určité míry. Velká část hudby zůstávala někde mezi Mozartem a Rossinim. Měšťanská knihovna a spinet či piano byly stále častěji oblíbenými útočišti žen středních vrstev.

Českým rodákem, kterého lze v souvislosti s biedermeierem zmínit, je Karl Anton Postl z Popic u Znojma. Ten vydal v Londýně knihu věrně popisující hudební život začátku století pod lapidárním názvem *Rakousko, jaké je*.[326] Kniha vystihuje politickou situaci v Metternichově době. Katolický kněz Postl, žák Bolzanův, si všímal velice kriticky antiliberálních opatření doby, které ještě více přimkly život středních vrstev k hudbě. „Kamkoliv jdeš, vždy tvé ucho vítá zvuk hudebních nástrojů. Jakoukoliv středostavovskou rodinu navštívíš, klavír je prvním předmětem, který spatříš; jen co jsi usazen, před vámi je karafa vína a vody spolu s prešpurskými sušenkami, a jen co se usadíš, hostitel pokyne Karolíně, aby zahrála pánům nějaký kousek.“[327]

V takovéto kultuře se pochopitelně množí tituly jako *Hudební okamžik, Albumblatt, Bagatelle* a jim podobné jedno- či dvoustránkové kousky, které jsou buď pouze pro klavír, či zpěv s doprovodem klavíru.

5.3.3 Interiér

Interiéry získávají praktický vzhled. Je pozoruhodné, že v této době najednou začíná šlechta záměrně imitovat věcnou kulturu měšťanstva. Biedermeierové salonky a útulné pokojíky s upomínkovými

---

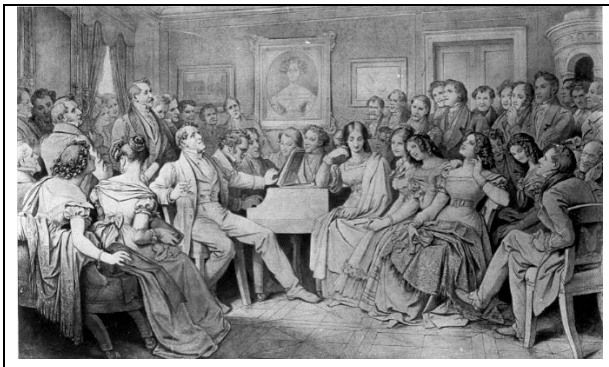
326 Charles Sealsfield (pseudonym), *Austria as it is*, London 1828.

327 Ibidem.

předměty se začínají objevovat i v sídlech šlechty. Více než dříve se šíří kultura pomoci chudému a talentovanému člověku. Stovky mladých mužů z chudých poměrů dostávají příležitost ke studiu.

Typickým sídlem z počátku století je zámek Kačina, kde je hlavní sál věnován knihovně a prostorům pro intelektuální debatu. V bočních křídlech jsou pokoje pro hosty, všechny se zvláštním vchodem a stejného významu. Hosté se věnují ušlechtilé činnosti a učené diskusi. Společenské třídy zde ustupují ve prospěch kultury ducha.

Diktát obecného vkusu ovlivňoval hudbu a ještě více výtvarné umění. Příznačné pro dobu kolem roku 1800 je četba módních časopisů. Dnes se časopis omezuje na trendy v oblékání, reklamu či rozhovor s celebritou. Ale tehdy člověk bez přehledu o literatuře a umění nebyl považován za módního, protože nevěděl, co podstatného se děje ve společnosti. A tak například *Journal der Mode* referoval o nově vytvořeném obrazu Caspara Davida Friedricha, o hudbě nebo o nové filosofii Immanuela Kanta.

	
Obr. 61 Moritz von Schwind (1804–1871), *Schubertiáda*, kresba – Franz Schubert za klavírem, vedle Josef von Spaun, obraz na zdi: Karolína Esterházy[328]	Obr. 62 Josef Danhauser (1805–1845), *Rodinný koncert*, 1841, 42×52 cm[329]

V salonu začátku století bylo možné rozlišit, zda šlo o revolucionáře, či o tradičního měšťana. V prvním případě stála na pianě trochu nadproporční Beethovenova busta ve vizionářském pohledu, někdy dokonce visela na stěně sádrová kopie Beethovenovy posmrtné tváře, jak ji sejmul rakouský malíř Josef v roce 1827. Pokud to byl salon nějaké uměřené dámy, mohli jsme zde spíše spatřit na zdi miniaturu W. A. Mozarta.

---

328 Muzeum města Vídně (Wien Museum); dostupné [on-line] na: https://de.wikipedia.org/wiki/Schubertiade#/media/Datei:Moritz_von_Schwind_Schubertiade.jpg [cit. 11. 10. 2019].

329 Dorotheum; dostupné [on-line] na: https://www.dorotheum.com/cz/l/1092505/ číslo položky 1137 [cit. 11. 10. 2019].

Nejen obecný styl interiéru a odívání, ale i kultura velké hudební produkce je stále více podřízena vkusu středních vrstev. Především operní divadla si velice rychle předávají divácky úspěšné novinky, takže v jedné sezoně zazní od Londýna, přes Paříž a Vídeň až po Petrohrad. Především mimořádně plodný Rossini, vedle kterého se na velkých scénách prosazovala i francouzská opera, slavil úspěch.

Vášeň pro italskou operu podnítila Vídeň, aby angažovala Gaetana Donizettiho jako dvorního skladatele v roce 1842, který záhy odměnil publikum dvěma novými operami pro Kärntnertortheater: *Linda di Chamounix* (1842) a *Maria di Rohan* (1843). Obě se slavnou primadonou v hlavní roli.

Italští skladatelé se poučili německým stylem hudby, ale jen do určité míry. Ke slávě a finančnímu úspěchu italského skladatele bylo nezbytně nutné složit operu, kterou ocení diváci. To znamenalo napsat pěkné melodie operních árií, které se zaryjí do paměti a žijí v obecné hudební kultuře i mezi pouličními zpěváky a flašinetáři. Tato „flašinetní“ podoba lidové kultury zpětně ovlivňovala představu o lidovosti.

Od poloviny století vznikaly amatérské sbory a nakladatelé získali možnost vydávat pro ně tiskem skladby, které získaly široké odbytiště. V první polovině století se rovněž šířil význam hudebních časopisů.

Divadla během epochy biedermeieru opět podléhala cenzuře, ale rovněž byla zakládána po vzoru Josefa II. městská divadla pod panovnickou patronací, uvádějící především veselohry či parodie na díla, která ani nesměla být uváděna. Také u oper cenzoři hlídali obsah.

5.3.4 Biedermeier – sentiment, příroda

Biedermeier dokázal sloučit obdiv k přírodě a k sentimentálním tragickým příběhům s útulností domova. Vyzdvihoval osvícenský přístup k životu, který se nebál patosu. Nekonečné popisy šumavských hvozdů Adalberta Stiftera jsou jako stvořené pro osamělý večer u krbu nebo večer společně strávený s přáteli u klavíru, kde Franz Schubert zpíval svůj nový opus na text švábského básníka Eduarda Mörikeho.

Měšťanstvo přijalo za svůj josefínský program státní osvěty, snahu o kulturní pozdvižení životním stylem. Biedermeier je také doba, kdy mohla nadanému muži „čouhat sláma z bot“, a přesto se mohl dostat za pár let do centra intelektuální pozornosti. Především rozvoj školské sítě a rozvoj lékařské péče utvořil po celé zemi společenství vzdělaného drobného člověka. Není proto překvapivé, že řada klíčových figur z takového prostředí pocházela. Příkladem je i národní buditel František Palacký, který se narodil v chaloupce a skončil jako baron v panské komoře vídeňského parlamentu.

Nejprominentnějším skladatelem středoevropského biedermeieru byl Franz Schubert (1797–1828). Stal se hrdinou tisíců domácích salonů, kde s jeho dílem trávily večery kroužky nadšených amatérů.

Byl typickým skladatelem měšťanstva. V hudbě dokázal ztvárnit nejoblíbenější básně a balady, které se recitovaly a ještě častěji zpívaly u klavíru. Typickými texty byly básně Johanna Wolfganga Goetha, balady Carla Loeweho.

Schubert svými více než šesti sty písněmi, zejména cykly posledních let (*Spanilá mlynářka*, *Zimní cesta*), proměnil žánr určený k ušlechtilé zábavě v intimním prostředí v umělecký útvar charakteristický pro hudební romantismus. Sepětí s literaturou se v této epoše na jedné straně projevilo autonomizací programní hudby, na druhé straně individualizací písňové kompozice. Schubert nalezl velké pokračovatele v tvorbě Roberta Schumanna, Franze Liszta, Carla Loeweho, Johannesa Brahmse, Huga Wolfa, Gustava Mahlera a mnoha dalších. Schubertova symfonická tvorba byla oceněna teprve později a přispěl k tomu mimo jiné Robert Schumann. Schubertovy klavírní sonáty se dočkaly plného ocenění až ve dvacátém století, především zásluhou klavíristy Alfreda Brendela.

5.3.5 Praha, Vídeň, Budapešť v devatenáctém století

Během konce osmnáctého století zaznamenala podunajská monarchie několik významných změn. Uherské království mělo mnohem větší význam a rozlohu než Země koruny české. Prešpurk (dnes Bratislava) byl hlavním městem Uherského království až do roku 1784 a tam se také odehrávaly hlavní společenské události těsně navázané na nedalekou Vídeň. Přesun centra do Budy a Pešti ve středu království započal snahu vybudovat v tomto relativně zaostalém městě důstojnou metropoli odpovídající rozměrům království. Hudbě to ale neprospělo. I velmi nadaní skladatelé se ve svém rodném království příliš nezdržovali.

Na druhou stranu, Čechy a Morava se staly průmyslově nejrozvinutějšími oblastmi monarchie, navíc Praha těžila z polohy mezi důležitými centry německé kultury, rozvinutými severoněmeckými průmyslovými městy a Vídní. Praha fungovala na konci osmnáctého a počátku devatenáctého století jako vzorné maloměsto. Josef II. na jednu stranu uspěl v úřední centralizaci státu, na druhou stranu zrušením nevolnictví přispěl ke stěhování českého obyvatelstva do měst, především do Prahy a Vídně. Vídeň měla na konci devatenáctého století více českého obyvatelstva než Praha.

Praha se na konci osmnáctého století snažila vybřednout z maloměstského nátěru, do kterého upadala centralizací vídeňského dvora. Město mělo asi osmdesát tisíc obyvatel, zatímco Vídeň již přes dvě stě tisíc. V Praze nebyl ani královský dvůr, jako ve Vídni nebo v Drážďanech, nebyly tu ještě ani široké vrstvy bohatého městského patriciátu jako v Lipsku či v Hamburku.

Zemská šlechta se spolu s vlastenci snažila rozdíl napravit různými kulturními počiny. Instituce, které se v Praze zakládaly, měly už moderní ráz. Od osmnáctého století je zřejmá snaha vybudovat hudební centrum, které by bylo důstojným útočištěm českých hudebníků. Tím nejvýznamnějším krokem bylo založení pražské konzervatoře českou zemskou šlechtou v roce 1808, která byla po pařížské (1795)

a milánské (1807) třetí nejstarší instituci v Evropě.[330] Konzervatoř zprvu přijímala jen malé děti do deseti let, starší začala přijímat až po roce 1816. Od roku 1815 pořádala konzervatoř akademie absolventů. První rok jich bylo dvanáct, v dalších letech jejich počty postupně rostly. Konzervatoř se stala magnetem pro významné skladatele zvědavé na nové talenty z „konzervatoře Evropy“. Obdiv instituce sklidila od Webera, Wagnera, Berlioze, Liszta a dalších, jejichž pobyty v Praze konzervatoř organizovala. Zde je nutno zmínit i jména Nicola Paganiniho, Clary Wieckové-Schumannové, Roberta Schumanna.

V roce 1845 navštívil Prahu Hector Berlioz; který se ve svých *Pamětech* pochvalně vyjádřil o úrovni pražského hudebního života: „Když jsem spatřil divadlo, zdálo se mi tmavé, malé, nedostačující a se špatnou akustikou. Od té doby je přestavěli a nový ředitel pan Hoffmann se velmi přičiňuje, aby je přivedl do stavu prosperity, jíž za dřívějšího vedení rychle pozbývalo. Jeho pěvecký soubor byl tehdy lepší než většina souborů v ostatních částech Německa… Podle mého mínění by měla být konzervatoř hudby ústavem určeným uchovávat (konzervovat) praktickou znalost hudebního umění. Kromě toho by se měl takový ústav postavit v čelo pokrokového hnutí… Doufám, že nepodléhám národní stranickosti, řeknu-li, že ze všech evropských konzervatoří, které znám, vyhovuje této definici nejlépe konzervatoř pařížská. Ale hned na druhém místě je konzervatoř pražská.“[331]

Praha devatenáctého století měla složitou společenskou situaci, protože zde soupeřily dva takřka vyrovnané kulturní bloky. Jednak český, tvořený šlechtou a buržoazií sympatizující s českým živlem, a pak tradiční německá společnost v Praze. Povaha těchto dvou okruhů byla ovšem odlišná. Německá část se snažila Prahu přiřadit k ostatním středoevropským metropolím a podílet se na úctyhodných výdobytcích německé kultury. Češi se naopak snažili vybudovat samostatný kulturní stánek, který by se od okolních měst odlišoval a vytvářel samostatný celek. To je možné sledovat již na hlavních divadelních budovách. Nové německé divadlo (nyní scéna Státní opery Praha) bylo dostavěno a otevřeno roku 1888 jako navýsost praktická stavba od firmy Hellmer a Fellmer, firmy, jež budovala divadla po celé střední a východní Evropě ve slohu druhého rokoka, vyjadřujícím blahobyt středního stavu. Bylo pohodlné a praktické. Nové německé divadlo Praze nabízelo hudební produkce, které zajistily sepětí se světovou hudební špičkou. Češi naopak nechtěli stejné divadlo jako ostatní města v okolí, ale dbali na symboliku budovy jako chrámu národních múz. Založení a otevření divadla mělo mytický význam pro celý národ. Však také již od začátku chtělo uvádět především českou tvorbu.

---

330 Vlastimil Blažek, *Sborník na paměť 125 let Konservatoře hudby v Praze*, Praha 1936.

331 Hector Berlioz – Ernest Newman, *Memoirs of Hector Berlioz: from 1803 to 1865*, New York 1932, s. 391. – Vlasta Reittererová, *Dějiny hudby pro každý den – data a fakta* 10; dostupné [on-line] na: https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/dejiny-hudby-pro-kazdy-den-data-a-fakta-10.html [cit. 5. 1. 2021].

Mezi představiteli pražské německé kultury nenajdeme skladatelskou osobnost typu Dvořáka či Smetany. Tak to vidíme až dnešním pohledem, protože i pro české skladatele bylo tehdy uznání ve Vídni rozhodující pro jejich další uměleckou dráhu. Růst české národní kultury také nelze vnímat optikou jakéhokoliv útlaku či odmítání. Například bez pomoci Johannese Brahmse by nebylo mezinárodního úspěchu Antonína Dvořáka, bez mimořádného úspěchu prvního provedení Smetanovy *Prodané nevěsty* ve Vídni nevíme, zda by se Smetana tak rychle prosadil i v českém prostředí. V Herderově dědictví německý romantismus v sobě obsahoval živý zájem o jiné národní kultury, jejichž vznik byl vítán a podporován jako zpestření repertoáru.

Německojazyčné oblasti v Čechách a na Moravě ovšem nikdy nedosáhly vlastní kulturní jednoty. Německé obyvatelstvo Opavy, Liberce nebo Karlových Varů nemělo pražádný zájem na pražském kulturním životě. Zatímco do Národního divadla směřovaly proudy vlastenců, Nové německé divadlo se brzy potýkalo s nízkou návštěvností.

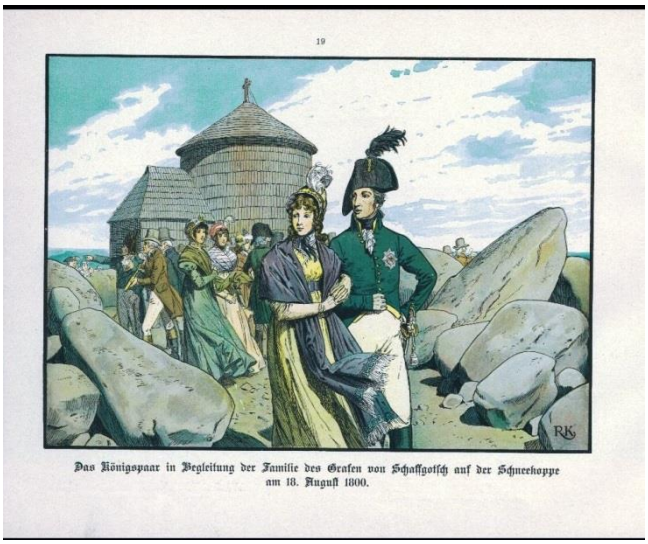
5.3.6 Čechy jako inspirace pro německý romantismus

Rok 1806 je důležitým mezníkem, protože v této době končí Svatá říše římská národa německého, kam patřily i Čechy a Morava. Rozdělila se na rakouskou říši a německou říši, vedenou pruskými Hohenzollerny. Vídeň ztratila prominentní postavení nejdůležitějšího německojazyčného města. V roce 1850 ji počtem obyvatel předstihl Berlín.

Prusko získalo ambice stát se národním státem celoněmeckým. Rozhodlo se posílit svůj vliv na úkor říšských knížat tím, že podporovalo nejen celoněmecký nacionalismus, ale například i české národní hnutí, aby oslabilo soudržnost habsburského soustátí. Rakousko se staletými zkušenostmi s mnohonárodnostním státem nemělo nejmenší zájem na podpoře národních hnutí. Ještě Bismarck považoval Čechy za „Němce hovořící slovanským dialektem“. To, že zájmy českého národního hnutí jdou proti zájmům německým, pochopili až z odpovědi Františka Palackého, který odmítl za Čechy účast na frankfurtském sněmu. Po napoleonských válkách a pruské dominanci na většině německého území se stala národní myšlenka pevnou součástí německé kultury. Palacký stejně jako Borovský pochopili, že pro zachování zemské celistvosti je nutná loajalita k Habsburkům, jejichž politika byla ovlivněna německým císařstvím. Bismarck dokázal pěstovat německý nacionalismus tak, aby přispíval k sjednocení dříve svébytných knížectví a království.

V Sasku byly velmi oblíbené cesty do Čech, které měly pro německého romantika tajuplný nádech. Čechy znamenaly pro německé umělce především útěk za hranice a pouť doprovázenou touhou po rodné otčině. Z Drážďan se dostali až do labských pískovců a hlouběji do Čech, kde vznikala velká díla raného romantismu. Prvním stěžejním dílem raného romantismu byl *Děčínský oltář* malíře Caspara Friedricha.

Poutním místem všech raných německých romantiků se stal hrad Střekov. Tyčí se nad skálou u Ústí nad Labem a německy se jmenuje *Schreckenstein – Děsivý kámen*. Samotné jméno uvádělo romantické básníky v nadšení. Hrad navštěvoval i Johann Wolfgang Goethe. V roce 1842 jej také navštívil Richard Wagner, který ve svých devětadvaceti letech podle svědků chodil po hradbách zabalený do prostěradla a pozoroval východ slunce.

	
Obr. 63 Caspar David Friedrich, *Poutník nad mlhami*, 1818, 94,8×74,8 cm, Kunsthalle Hamburg[332]	Obr. 64 Vystoupení pruské královny Marie Luisy s chotěm na Sněžku roku 1800 – vyhlídka z hory, pohled na krajinu získává národní, státněpolitický význam[333]

Friedrich zobrazuje labské pískovce v Česko-saském Švýcarsku, které v idealizované formě promítá do obrazu. *Poutník* je jednou z ikon romantického hnutí, člověk, který je mučen pochybnostmi, obdivovatel krásy stíhaný temnotou.[334]

5.3.7 Biedermeier v Čechách

Sledujeme-li pouze slavné české skladatele či malíře, jeví se počátek devatenáctého století – dosti nespravedlivě – jako bílé místo v dějinách českého umění. To je ovšem způsobeno formováním

---

332 Dostupné [on-line] na: https://www.hamburger-kunsthalle.de/sites/default/files/styles/hkh_lightbox_full_wide_x2/public/ueber-die-sammlung-19-jahrhundert-caspar-david-friedrich-wanderer-ueber-dem-nebelmeer.jpg [cit. 10. 11. 2019].

333 Königin Luise auf der Schneekoppe, 1800, in: Woldemar Friedrich – Richard Knötel – Carl Röchling, *Die Königin Luise in 50 Bildern für Jung und Alt*, Berlin 1896, s. 19.

334 William Vaughan, *Friedrich*, London 2004, s. 332.

představ o národních hudebních školách. Nelze říci, že by zde hudební kultura nebyla srovnatelná se sousedními zeměmi. Během první třetiny devatenáctého století nepovažovalo české národní hnutí za podstatné formovat myšlenku národní hudby. Impulzem byla až premiéra Weberova *Čarostřelce* v Berlíně, která zazněla pak ještě i v Praze a stala se příkladem národní opery. Impulz to byl o to silnější, že některé operní reálie (šumavské hvozdy, král Otakar) odkazovaly k Českému království.

Na počátku století si vlastenci uvědomovali hořkou pravdu, že ač si české země vydobyly pověst muzikantské velmoci, nebyly schopny vytvořit českou hudbu v takové míře, jak byla formulována v obrozeneckých požadavcích. Veřejně vyčítali muzikantům odrodilost hudby, malou službu a malou lásku k národu. Od té doby se pražská hudební obec začala snažit. Roku 1840 tedy založili Žofínskou akademii a Cecilskou jednotu v Praze, kde se pěstovala česká hudba.

Od počátku devatenáctého století se hrály světové opery vedle originálního znění i v kostrbatých českých překladech (Méhul, Cherubini, Mozart, Rossini, Weber), které se provozovaly ve Stavovském divadle pro české publikum. Není náhoda, že dvojice sběratelů lidových písní – František Škroup a Josef Krasoslav Chmelenský – se řadila k prvním, kdo se o národní českou zpěvohru pokusili, jeden jako libretista a druhý jako skladatel. Již v těchto pokusech byly hlavními znaky českosti jazyk, lidové písně a lidové tance.

Hudební nacionalismus se tedy pochopitelně soustředil na výběr témat, melodií, ale lze těžko hovořit o skladatelské škole. Smetana má blíže k Lisztovi, Dvořák k Brahmsovi a oba našlapovali opatrně kolem Wagnera, jenž platil za symbol němectví. Nařčení z wagnerianismu tedy bylo v národních kruzích považováno za obvinění ze zrady, proto se skladatelé snažili tento vliv popírat či maskovat, a to činili i jejich životopisci.

Pro rozvoj opery byl důležitý Carl Maria von Weber a především jeho opera *Čarostřelec*. Představila vše, co by měla romantická středoevropská opera mít.

Carl Maria von Weber přijal v roce 1813 místo ředitele pražské opery. V Národní galerii se zachoval krásný portrét Antonína Machka z opery *Čarostřelec*. Její pražská premiéra byla po *Donu Giovannim* opět významnou hudební událostí, která přinesla publiku lidovou operu z českého venkova, navíc od skladatele, který přímo v Praze působil.

Po Mozartových operách to byl pro Čechy další impulz k vytvoření vlastní tradice. Bedřich Smetana vytvořil prvními třemi operami tři základní typy: *Braniboři* byla typická velká francouzská opera, *Prodaná nevěsta* lidová zpěvohra a *Dalibor* navázal na Wagnerovu tvorbu.

Obr. 65 Antonín Machek, *Portrét Aloise Jelena*
– v roli Maxe z Weberovy opery *Čarostřelec* (1826)[335]

5.3.8 Čechy a W. A. Mozart – Mozartův památník

Během období biedermeieru se také formoval vztah Čechů k Mozartovi, který zpočátku platil za naprostý umělecký vrchol, později byla jeho role méně významná z mnoha důvodů. Z všeobecné obliby Mozarta vznikla k padesátiletému výročí premiéry *Donna Giovanniho* myšlenka založit Mozartův památník. Po slavnostním otevření v září 1837 byly veřejnosti zpřístupněny sbírky více než 180 rukopisů a prvotisků Mozartových děl a skladatelova busta. Dokumenty obsahovaly i osobní Mozartovy dopisy, stejně jako jeho rodiny. Bylo to vůbec první mozartovské muzeum na světě.
O vznik Mozartova kultu se zasloužili jeho pražští přátelé a obdivovatelé, kteří se vedle zřízení muzea podíleli také na pořádání akademií ve prospěch vdovy a Mozartových synů. Mezi tyto pražské následovníky a obdivovatele patřil zejména skladatel a interpret Jan Nepomuk Vitásek, první ředitel pražské konzervatoře Friedrich Dionysius Weber, sběratel lidových písní Jan Ritter z Rittersbergu, Josefína Dušková, Vincenc Mašek a mnoho dalších. Mozartův kult v Praze daleko převyšoval oblibu

335 Sbírky Praha, Národní galerie; dostupné [on-line] na: https://cs.wikipedia.org/wiki/Anton%C3%ADn_Machek#/media/Soubor:Anton%C3%ADn_Machek_-_Alois_Jelen_in_the_Role_of_Max.jpg [cit. 20. 9. 2019].

kteréhokoli jiného skladatele, včetně Ludwiga van Beethovena, s nímž byl během svých pražských návštěv srovnáván.[336]

Zvláštní Mozartův vztah k českým zemím se stal obecně známým motivem i v německojazyčné literatuře a patrně nebyl pouhou fikcí. Smutek, který Pražané projevili v prosinci 1791 po mistrově smrti, nadšení při premiérách i starost o vdovu a jeho dvě děti pomocí benefičních koncertů byla v Praze větší než kdekoli jinde. Obliba jeho hudby snad vyplývala z mimořádné hudební gramotnosti pražského publika, které oceňovalo kompoziční složitost, jež nebyla příznivě hodnocena italizujícím vkusem části vídeňského dvora. Také začlenění dechů do orchestru bylo velmi invenční, a právě to mohla pražská metropole ocenit, neboť zde byla silná tradice dechových nástrojů, jež Mozart využil například i v *„Pražské“ symfonii*. Dalším hlediskem, které mohlo přispět k přijetí v Praze, byl ideový obsah některých Mozartových oper, blízký státně politické propagandě josefínských reforem (myšlenka všelidské harmonie a rovnosti), která byla v Praze nadšeně recipována jako základ národního obrození, nemohla být ale tak populární u dvora a státního úřednictva, neboť většina reforem se setkávala s odporem.[337]

Mozartovské nadšení se projevilo i v prvních životopisech: od Františka Xavera Němečka[338], Friedricha Schlichtegrolla[339] až k životopisu, který pořádal druhý manžel Constance Mozartové, Georg Nikolaus von Nissen.[340] Později ale stále více převažovala Mozartova legenda, literární životopisy, které vycházely, byly stále bohatší na různé příběhy.[341] Již poměrně záhy se stává Mozart hrdinou uměleckých děl a také životopisných studií, které už obsahují „hagiografické“ detaily vzniklé v pozdější době,[342] jako například životopis Alexandra Dimitrieviče Ulibiševa, který sepsal ve své

---

336 Manuela Hrajnohová, Hudební život v Praze na sklonku 18. století na příkladu pobytů W. A. Mozarta a L. v. Beethovena, Praha 2010.

337 Martin Nedbal, Mozart's Figaro and Don Giovanni, Operatic Canon, and National Politics in Nineteenth-Century Prague, *19th-Century Music* 41, 2018, č. 3, s. 183–205.

338 Franz Xaver Niemtschek, *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben*, Prag 1798.

339 Friedrich Schlichtegroll, *Mozarts Leben*, Graz 1794.

340 Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W. A. Mozarts. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen; mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Facsimile*, Leipzig 1828.

341 Johann Aloys Schlosser, *W. A. Mozarts Biographie: nebst Anekdoten u. manchem Anderen aus seinem späteren Leben, mit Urtheilen v. ihm u. über ihn, sowie me Verzeichniß seiner Werke*, [s. l.] 1844. – Idem, *Wolfgang Amad. Mozart: eine begründete und ausführliche Biographie desselben*, Resonus 1828.

342 Gerhard vom Hofe, *Göttlich-menschlicher Amadeus. Literarische Mozart-Bilder im Horizont des romantischen Kunst-und Geniebegriffs*, Berlin 1994.

době mnohem slavnější, i když méně historicky autentickou biografii ve francouzštině.[343] Ten poté inspiroval slavnou literární črtu Eduarda Mörikeho[344] a mnoho dalších děl na mozartovské téma.[345]

V pražské metropoli se Mozart stával také dokladem české hudební vyspělosti. Vedle slavných jmen českých skladatelů, která byla již v osmnáctém století s hrdostí uváděna,[346] vešla ve známost i Mozartova údajná věta, „že mu Pražané rozumějí", kterou ale podle autora poslední monografie zabývající se vztahem Mozarta a Prahy nejspíše ani neřekl, ani neexistují skutečné doklady, že bydlel na Bertramce.[347] Tento druhý život Mozarta ale není typický jen pro Prahu.

Vedle toho se Wolfgang Amadeus Mozart stával i součástí státní ikonografie, stal se záhy symbolem sepětí dynastie a umění, jak demonstrují například olejomalby od Martina van Meytense z ceremoniálního sálu v Schönbrunnu, které zachycují svatbu Josefa II. s Isabellou Parmskou. Zde je mezi prominentními rody zachycena také postava malého dítěte Mozarta, který se svatby vůbec nezúčastnil, ale poukazuje na jeho blízké pouto k rakouskému domu. Dítě Mozart se stával oblíbenou výbavou salonu. Míšeňská porcelánka nabízela již v první polovině devatenáctého století sousoší z Mozartova dětství, stejně jako různé sošky z Mozartových oper (porcelánový Papageno apod.). Mozartovy obrázky v podobě božského dítěte – ušlechtilého génia – byly také oblíbené, stejně jako „stínové" podobizny vystřihované z černého papíru. Podobným žánrem v literatuře se staly anekdoty z jeho života. Mozart se stával záhy po své smrti literární figurou, kolem které se nabalovaly literární žánr i životní styl.

Již v roce 1832 se objevila Puškinova hra, tematizující jeho zavraždění Salierim, nebo ze stejného roku zpěvohra Alberta Lortzinga *Scény z Mozartova života*, s jeho nejoblíbenějšími melodiemi v různě upravených hudebních kusech, jež používala jeho styl ve vedení ansámblů, melodií i předeher a v dalších operních dílech. V německém prostředí byly oblíbené divadelní kusy z jeho života, často doplňované jeho hudbou.[348] K těmto divadelním výjevům z rodinného prostředí vznikaly předehry, například od Franze von Suppého předehra *Mozart*.

Mozart se stal stylovým označením druhého rokoka v užitém umění i v literárním a hudebním žánru, po celé devatenácté století byl synonymem salonního neinvazivního potěšení. Marcipánové *Mozartovy*

---

343 Aleksandr Dmitrievich Ulybyshev, *Nouvelle biographie de Mozart: suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de Mozart 1*, Moskva 1843.

344 Vycházel na pokračování v *Morgenblatt für gebildete Stände*, později knižně.

345 J. A. Schlosser, *W. A. Mozarts…*, *op. cit.*

346 Jiří Berkovec, *Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století*, Praha 1989, s. 50.

347 Daniel E. Freeman, *Mozart in Prague*, Minneapolis 2013, s. 138–139.

348 Např. Leonhart Wohlmuth, *Mozart: Ein Künstlerlebensbild in vier Aufzügen*, Leipzig 1840.

koule, které se vyrábějí již od konce devatenáctého století, jsou výmluvným symbolem měšťanského komfortu, jež se kolem jeho osobnosti vytvořil.

Tato salonní mozartovská kultura příliš referovala k tradicionalismu, takže Mozart stále více ztrácel v českém národním hnutí na přitažlivosti. Charakter půvabně namyšleného tvůrce trochu provinční hudby inspirované Mozartem zachytila Marie Červinková-Riegrová v postavě venkovského učitele chválícího svůj skladatelský um:

„Už radostí se rozplývám;
však musím věru přiznat sám:
ta serenáda se mi podařila,
že Mozartu k hanbě by nesloužila,
je klasická to muzika!“

Mozartův příklad byl v pražském prostředí silně zakořeněn také proto, že částečně vycházel ze starší generace českých skladatelů. Nejslavnějším z jeho českých epigonů je asi Václav Tomášek.[349] Byl typickým konzervativním typem, který navíc s oblibou vyjadřoval své estetické názory a sepsal pečlivě svůj vlastní životopis. Poskytuje tedy výborný vhled do vzájemných těsných vazeb s německými romantiky i do konzervativních představ středoevropského biedermeieru. Tomášek příkře soudil řadu děl, která po jeho soudu postrádala míru. Takto často odsuzoval díla raného romantismu, která byla progresivní, jako například Rossiniho *Tancred*, který měl úspěšnou premiéru v Praze, nebo i některá Beethovenova díla. Úcta k Mozartovi šla i tím směrem, že přebíral jeho témata: například Tomáškova *Fantasia Patetica pro klavír* (vlastní seznam č. 9) používá Mozartův motiv z klavírní fantazie c moll, který dále rozvádí.

Tomášek byl i v těsném sepětí s raným romantismem také proto, že české národní obrození bylo pozitivním tématem německého romantismu. České dějiny, bukolická česká krajina, původní lidová píseň, se stávají sdílenými německo-českými tématy. V tomto prostředí se pohyboval i Václav Tomášek. Na podnět svého patrona, hraběte Buquoye, se soustředil na zhudebnění Goetheho básní, kterých zhudebnil celkem čtyřicet. Například Tomáškovo setkání s Goethem v Chebu v létě 1822 dopadlo mnohem lépe než podobné setkání Goetha s Beethovenem. Tomášek zhudebňoval jeho texty, které Goetha zaujaly mnohem více než Beethovenova hudba. Vyslechl asi patnáct Tomáškových písní a Tomáškovo zpracování písně *Magno* ocenil mnohem více než zpracování Beethovena a Spora. Nelíbilo se mu, že pravidelnost textu měla hudebníka vést k jiné než k jednoduché, strofické skladbě na způsob lidové písně. Goethe si Tomáška vážil pro „nezvyklou prostomyslnost, vyjádření humoru

---

349 Marketa Kabelkova, Wenzel Johann Tomaschek, nebo Václav Jan Tomášek? Německy mluvící Čech aneb život na hranici dvou jazyků, *Hudební věda (Musicology)* 4, 2009, č. 46, s. 341–354. – Eadem, Václav Jan Tomášek (1774–1850). Život a dílo, Praha 2012 [disertační práce; nepubl.].

v hudbě, a také proto, jak vyjadřuje lidovou povahu svého národa“, ale postrádal v jeho hudbě více citu, jak to zapsal premonstrát Josef Zaper.[350] O rok později v Mariánských Lázních Goethe zaznamenal do Tomáškova památníku báseň *Eolské harfy*. Goethe se také živě zajímal o „nález“ *Královéhradeckého rukopisu*, který básník velmi obdivoval, a Tomášek texty rukopisu také zhudebnil ve „slovanském duchu“, v molových tóninách. Oceňovaný lokální charakter pražských autorů ale byl spíše projekcí německých romantiků, kteří v jeho hudbě nehledali mozartovské epigonství, ale lidovou původnost a místního českého ducha.

5.3.9 Kunstreligion

Rychlý přerod věcných životopisů Wolfganga Amadea Mozarta ve fiktivní literaturu a i zdůrazňování jeho božské inspirace dobře ilustruje jev, který je v posledních letech v německé literatuře intenzivně studován. Je úhrnně označován jako *Kunstreligion* – náboženské vnímání umění, typické pro devatenácté století.[351] Tento jev je popisován především jako vědomí oduševnělé formy, které zůstalo z barokního katolicismu už bez prožívané náboženské náplně a určovalo vztah k umění v devatenáctém století („gesteigertes Formbewußtsein“). Toto náboženské vnímání uměleckého díla a samotného umělce mělo pro hudbu dalekosáhlé důsledky. Jeho duchovní kořeny jsou spatřovány v díle raněromantického básníka Friedricha Gottlieba Klopstocka (1724–1803) a vrchol nejspíše ve Wagnerově *Parsifalovi* (1882). Pro české národní obrození je tento přerod zcela zásadní a vysvětluje jeho mimořádný společenský úspěch na kulturním poli. Později se k termínu *Kunstreligion* v jistém smyslu blížil i pojem „absolutní hudba“, kterou si držel tábor odpůrců programní hudby. Pojem „absolutní hudba“ byl vnímán taktéž částečně nábožensky, absolutno a nekonečno nemohly být narušovány nějakou ilustrací nižších, smyslových jevů, proto byly reakce na programní hudbu často velmi agresivní.

5.4 Francouzský salon

Tato náboženská role umění a umělce ve Francii nebyla takto přítomna. Na kontinentě byla Francie nejmodernější stát utvořený státním národem, centralizovaná již velmi brzy a v mnoha ohledech sekularizovaná, byla tedy vzorem ostatním evropským panovníkům. Umělecká organizace ve Francii byla před revolucí utvářena systémem akademií a královských manufaktur produkujících luxusní zboží pro celou Evropu, kde fungovala přísná hierarchie. Umělec musel být také obratný francouzský dvořan, zběhlý v intelektuální debatě, neboť vysoce postavený umělec musel být schopen formálně obhájit své stanovisko bez ohledu na to, zda byl malíř, či skladatel. Tehdejší intelektuální debaty

---

350 Podrobně ke Goetheho sedmnácti pobytům v Čechách viz Johannes Urzidil, *Goethe in Böhmen*, Zürich – Stuttgart 1962; česky: *Goethe v Čechách*, Příbram 2009.

351 Albert Meier – Alessandro Costazza – Gérard Laudin (eds.), *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung 1, 2, 3*, Berlin 2011–2014.

zdůrazňovaly francouzskou tradici a opatrnost při přejímání cizích vzorů a cizích umělců. Ve výtvarném umění to byl například spor *Querelle du coloris* mezi „poussinisty“ a „rubensisty“. Spor spočíval v tom, zda je přednější kresba a francouzská tradice malíře Poussina nebo zda se může francouzský malíř inspirovat i tvorbou Petera Paula Rubense a jeho volným užíváním barvy.[352] Jedno z vítězství rubensistů se odehrálo v roce 1717, kdy Královská akademie nakonec přijala Watteaův vzdušný *Fête galante – Odjezd na Kythéru*.

Boj příznivců starověku a modernistů byl záminkou pro vyjádření hluboce rozdílných názorů, které měly své důsledky i pro vědu. Na jedné straně byla zpochybňována otázka pokroku, na druhé straně otázka autorit, staré moudrosti i scholastické tradice, kterou rozhodl Ludvík XIV. krátkým veršem ve prospěch osvícenější přítomnosti:

La docte Antiquité dans toute sa durée

A l'égal de nos jours ne fut point éclairée.[353]

Tyto spory a srovnávání se odehrávaly i mezi různými uměleckými obory a navazovaly na staré tradice. Mezioborové disputace známe již z antiky.[354] Slavný Horatiův výrok o tom, že básně jsou podobné obrazům, ovlivnil tradici srovnávání zcela nesourodých děl.[355] Renesanční básníci, malíři i hudebníci chtěli dokázat prestiž svého vlastního umění. Těmto sporům, co je lepší, se říkalo *Paragone* – spory umění. Pokud se srovnávala hudba a malířství, porovnávala se především harmonie s barevností či styl hry na loutnu s malířským rukopisem. Mluvilo se tedy nejen o skladbě jako o uměleckém díle, ale i o její interpretaci. Srovnávání hudby a obrazu se ale objevovalo zřídka. O hudbě je složitější se vyjadřovat slovy než například o malířství nebo literatuře. Dnes je naprosto běžné, že se mluví v hudbě o barvách zvuků, jejich světlosti, tmavosti, třpytivosti, průhlednosti, jasnosti, přehlednosti, aniž bychom tím mínili neustálé srovnávání s obrazy. Rovněž tak renesanční mistři hovoří o dosažení hudební vyváženosti, o harmonické proporci v malířství a architektuře, o barevném souzvuku v obraze, aniž by tím autor přímo odkazoval na konkrétní hudební památku.

---

352 Felsina Pittrice, Central Issues and Peripheral Debates in Seventeenth-Century Art Literature, in: *World Art: Themes of Unity in Diversity: Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art* 26, Washington 1989, s. 139.

353 „Učený starověk v celém svém rozsahu nebyl nikdy osvícen tak, aby se vyrovnal našim časům.“

354 Plinius starší, *Historia naturalis*, libro XIV, s. 88. – Beth Cohen, Paragone. Sculpture versus painting, Kaineus and the Kleophrades Painter, *Ancient Greek art and iconography*, Madison 1983, s. 171–192.

355 „Ut pictura poesis“ z knihy *De arte poetica* (*O umění básnickém*) zní v překladu následovně: „Básně jsou jako obrazy: při pohledu zblízka tě uchvátí jedna, a druhá zas, když odstoupíš kousek; tato má ráda stín, kdežto ona, jež ani dost ostrých kritiků se nemá proč bát, chce v plném světle se blýsknout; ta se ti líbí jen napoprvé, ta navždy tě získá.“

Nicolas Poussin, zakladatel francouzské barokní malby trávil většinu života v Římě, a proto znal různé teoretické traktáty z tohoto prostředí.[356] Peter Vergo dokládá, že obratně využíval i hudebněteoretické spisy, aby před zákazníkem obhájil relativní střídmost a vážnost obrazu, která se mu mohla, ve srovnání s jinými díly, jevit jako odbytá. Již podle řecké tradice měly hudební mody různé vlivy na člověka. Timotheus dokázal vzbudit v Alexandrovi Velikém jedním modem bojechtivý hněv a druhým jej zase uklidnit. Poussin využil teorii modů, když psal Paulu Fréartovi de Chantelou, který obstarával umělecká díla pro francouzský královský dvůr. Fréart považoval doručený obraz *Zasvěcení sv. Petra* z cyklu *Sedmi svátostí* za méně zdařilý, malovaný s menší láskou, než obraz *Nalezení Mojžíše*, který zaslal jinému sběrateli. Poussin argumentoval tak, že námět díla určuje to, jak je zpracován. Poté uvedl, že jednotlivé mody – dórský, frygický, lydický – musí odpovídat pojednávanému syžetu. Poučení o modech patrně převzal z učebnice o hudební harmonii od Gioseffa Zarlina, která vyšla v Benátkách v šestnáctém století.[357] Poučení o modech, které vyvolávají v posluchačích různé emoce, zcela opsal, pouze nahradil slovo posluchač slovem divák, aby mohl text využít ke srovnání výtvarných děl. Takto pokračoval: „Na základě pozorování tohoto působení, moudří starověku přidali ke každému modu zvláštní charakter, a tak byl dórský modus pevný, závažný, těžký a plný moudrosti. Když pak od této charakteristiky odešli k příjemným a radostným věcem, užili frygický modus, neboť jeho intervaly byly menší a jeho působení bylo ostřejší.“[358] Poussinovy názory bral vážně i ředitel Královské akademie Charles Le Brun a zdá se, že zdůvodnění jiného modu pro lehčí, veselé náměty bylo i příčinou narušení akademické tradice při jejich zpracovávání.

Po smrti Ludvíka XIV. se aristokracie snažila si odpočinout od neoblíbeného versailleského dvora a užívala si neformální výlety do přírody s hudbou a tancem, kde hrálo roli vzájemné koketování, vychutnání intimních chvil v přírodě za šustění listů, tance a zvuků písní, což účastníky přibližovalo k dávné arkádské společnosti bez přísných pravidel. Tyto výjevy přešly i do malířství a říkalo se jim *fête galante*, žánr, který pěstovali Jean-Antoine Watteau (1684–1721) a Jean-Honoré Fragonard (1732–1806).

---

356 Následující odstavec čerpá z Peter Vergo, *That Divine Order*, London 2005.

357 Gioseffo Zarlino, *Istitvtioni harmoniche*, Venetia 1573. Cit. dle P. Vergo, *That…*, *op. cit.*

358 Ibidem, s. 199–203.

Obr. 66 *Milostná píseň*, 1717, 51,3×59,4 cm, Londýn, Národní galerie	Obr. 67 *Krásy života*, kolem 1718, olej na plátně, 67,3×92,5 cm, Londýn, Wallace Collection – postava vlevo v červeném plášti je Watteaův přítel, holandský malíř Nicolas Vleughels

Na některých Watteauových obrazech najednou chybí různé předměty a drobné žánrové výjevy. Malíř se soustřeďuje jen na citová hnutí v přirozené lesnaté krajině. Přirozenost člověka v krajině se stává nejvyšší krásou.

Rokoko se stalo stylem buržoazie za druhého francouzského císařství. „Druhé rokoko“ jako styl politické restaurace pronikalo do interiérů ve střední Evropě již od třicátých let devatenáctého století. V Paříži se stala důležitou příznivkyní rokoka manželka Napoleona III., císařovna Evženie, která obdivovala styl popravené Marie Antoinetty. Prosazovala velké dekolty, krajky, krinolíny a umělé květiny. I styl interiéru se tomuto novému trendu přizpůsoboval. Líbilo se vše, co bylo odlehčené, upomínalo na šlechtické sídlo a navazovalo na monarchistickou tradici. Rokoko se stalo synonymem zábavy, výzdobným prvkem divadel, dámských salonů, šířilo se v masovém měřítku na vzorech porcelánu a nejrůznějším zboží. Tento styl se stal symbolem francouzskosti v umění – dílo, které člověka nemusí svou závažností udolat, má být vtipné a má být jako duchaplná salonní odpověď. Soulad s přírodou byl doprovázen orientálními motivy. Ten také navazoval na rokokovou tradici čínských salonků, čajových altánů a porcelánu. Tyto pocity vyjádřil spisovatel Théophile Gautier (1811–1872). V předmluvě k dopisovému románu Mademoiselle de Maupin (1835) píše: „K čemu je dobrá hudba? K čemu je dobrá malba? Kdo je dostatečně bláhový na to, aby měl raději Mozarta než Carrela, Michaelangela než vynálezce bílé hořčice?“ A shrnuje, že na světě není nic opravdu krásného kromě toho, co je zcela neužitečné.[359] Tento krátký manifest vyjadřovalo heslo

[359] Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris 1880, Préface, s. 22.

„*L'art pour l'art*“, svého druhu antiwagneriánské přesvědčení, že umění nemá mít žádný jiný smysl kromě sebe sama.

Rokoko a myšlenka spontánní chvilkovosti neinspirovaly jen poněkud povrchnější tvorbu, ale i nejvýznamnější umělce té doby. Sbírku *Fêtes Galantes – Romance beze slov*, již vydal Paul Verlaine v roce 1869, kultivovala kulturu chvilkového dojmu spojeného se spontánním zážitkem.[360] K této estetice se přihlásili i Arthur Rimbaud a další umělci. Clauda Debussyho oslovily Verlainovy *Fêtes Galantes* natolik, že z nich vytvořil písňový cyklus se šesti písněmi (op. 86 a 114).

Fêtes Galantes doprovázely i další impresionisty, Renoir je kopíroval hned několikrát, zejména Watteaův *Odjezd na Kythéru*, o kterém již byla řeč. Rodin viděl v tomto obraze několik fází svodu a také jím byl ovlivněn. Manet a Monet namalovali vlastní verze *Snídaně v trávě*, které byly takovou moderní obdobou rokokového *Fêtes galantes*.

Rokokový styl se ale uchytil především jako lehká zábava středních vrstev. I Renoir, protože byl zpočátku velmi chudý, musel do manufaktury jako malíř porcelánu, maloval na vějíře watteauovské milostné dvojice, maloval tapety, závěsy. Tato průprava mu dala lehkost a ocenění jasných barev, které byly v té době v užitém umění oblíbené. Hudební skladatelé také museli komponovat to, co vynášelo. Druhé císařství přineslo Paříži nový žánr, který se rychle uchytil i ve střední Evropě. Tím byla opereta, k jejímž prvním tvůrcům patří Jacques Offenbach, jenž slavil úspěch kusy jako *Orfeus v podsvětí*, *Krásná Helena* či *La Vie Parisienne*. Offenbach nezapomněl ani na divadelní kus, který měl zesměšnit wagnerovské drama *La carnaval des revues* s druhým jednáním *Symphonie de l'Avenir* či opera *Les fées du Rhin*, která záměrně tematizovala stejnou látku jako *Zlato Rýna*.

Rozvíjel se i balet. Typickým skladatelem té doby byl Léo Delibes, jehož baletní melodie zněly jako krajkové variace z hracích skříněk. Můžeme si vybavit balet *Coppélie, dívka s porcelánovýma očima*. Tanec hodin nebo tance automatické dívky jsou typickými čísly, která byla oblíbená. Delibes úspěšně pokračoval díly *Sylvie, Dianina nymfa* (1876), která měla v první inscenaci arkádské kulisy a objevily se tam proslulé pizzicatové partie v „rokokovém“ stylu. Úspěšně aplikoval v *Lakmé* i orientální motivy, s indickým pralesem a orientálním tržištěm. Kněžka cinká do zvonků a předvádí brilantní koloraturní árii v pentatonických postupech aludující orientální tradiční hudbu, kde se rovněž imituje cosi jako gamelánská zvonkohra. Květinové dueto z téže opery představuje pěvkyně uprostřed květin, kde popisují opojnou vůni jasmínu. *Lakmé* ovlivnila Clauda Debussyho svými dlouhými náladovými čísly. Zaujaly ho i pentatonické pasáže, které slyšel i v „jávské vesnici“ vystavěné v rámci světové výstavy. Debussy byl unesen efektem dlouho znějících tónů zvonkové hry, které vytvářejí zbytkové

---

360 Paul Verlaine, *Fêtes galantes, Romances sans paroles*, précédés de Poèmes saturniens, Paris 1973.

kombinační harmonie. Tuto techniku začal používat i ve své klavírní tvorbě. Moment dynamické interakce se snažil zachytit ve své skladbě *Plachty* (číslo 2 z první knihy *Preludií*).

Orientem byli hluboce zasaženi i výtvarníci. Eduard Manet byl jedním z prvních, který se zajímal o japonské umění. V Paříži se dal koupit japonský tisk za drobný peníz a šlo se tak seznámit s principy japonského umění, které preferovalo jednoduché tvary a změlčení obrazového prostoru. Na světové výstavě jste se mohli například začíst i do časopisu *Le Japon Artistique*.

V této době také teoretická reflexe probíhala ve Francii mnohem méně než ve střední Evropě. A pokud se vyskytla teoretická práce z hudby, měla jiný charakter. Ve Francii vznikaly první spisy o hudební instrumentaci, kde první je již z osmnáctého století od Valentina Roesera[361] (*Pokus o úvod pro každého, kdo chce komponovat pro klarinet a lesní roh*). Je to útlá knížka, která popisuje zvukové možnosti dechových nástrojů a jejich různé kombinace. Velké teoretické dílo o instrumentaci je od Hectora Berlioze (*Velké pojednání o moderní instrumentaci a orchestraci*) vydané roku 1844.[362] Autor popisuje barevné možnosti velkého orchestru, kde je orchestr zvukovou paletou, jež může být dokonce upravena interpretem podle konkrétního představení.

Zdaleka ne všichni umělci v Paříži věřili ve spontánní styl tvorby. Spisovatelka George Sandová napsala, že „*l'art pour l'art*" je prázdná fráze. „Ano, umění pro krásu či pro dobro, to je náboženství, které hledám."[363] Ve vyšší smysl umění věřila spolu se svými přáteli, Eugènem Delacroixem a Fryderykem Chopinem. Srovnávali různé druhy umění a velmi často hledali inspiraci v debatách se svými přáteli. Eugèn Delacroix (1798–1863), jako každý zanícený umělec, poukazoval na přednosti vlastního oboru.[364] Zdůrazňoval argument Leonarda da Vinciho, že obraz působí okamžitě, zatímco na hudbu musíme čekat neúměrně dlouho. Když mluvil o umění hudby, uvedl Beethovenovu *Pastorální symfonii*, kterou považoval za nesnesitelně dlouhou, zatímco malba je k divákovi šetrnější.[365] I gigantické plátno přehlédneme podle Delacroixe okamžitě.[366] Malbu vnímal jako svého druhu

---

361 Valentin Roeser genannt, die 1764 in Paris veröffentlicht wurde: Sein Essai de l'instruction à l'usage de ceux, qui composent pour la clarinette et le cor.

362 Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, Paris 1844.

363 George Sand, *Correspondance (1812–1876)*, Calmann-Lévy, 19 avril 1872 (lire en ligne [archive]), Lettre à Alexandre Saint-Jean.

364 George P. Mras, Ut Pictura Musica: A Study of Delacroix's Paragone, *The Art Bulletin* 45, 1963, č. 3, s. 266–271.

365 *Symfonie č. 6 F dur*, op. 68, „*Pastorální*".

366 Viz G. P. Mras, Ut Pictura…, *op. cit.*, pozn. 10. – *Journal* I, s. 275, 11. března 1849; dostupné [on-line] na: https://monoskop.org/images/8/80/The_Journal_of_Eugene_Delacroix.pdf (s. 96, pdf 134/608) [cit. 5. 11. 2019].

syntézu hudebních oborů, protože musíte mít znalosti o kompozici jako skladatel a přesné technické schopnosti jako houslista.[367]

Rovněž dokazoval, že obraz je lepší než poezie, když srovnával monumentální mytologická plátna od Rubense s Homérovou básní, protože na Rubensově trojanském výjevu můžeme Hektora okamžitě vidět. Delacroix věřil Leonardovi da Vinci, že oko je víc než ucho, a proto je takové zjevení skutečnosti lepší, než když se o ní jen přemýšlí. Delacroix na rozdíl od renesančních autorů věřil, že oko je nejlepší, ne proto, že nejlépe zachycuje vnější svět, ale proto, že je nejsubtilnější, že dokáže zachytit nejlépe lidské emoce a obecně dokáže utvořit viditelnou představu z věcí nedotknutelných a neviditelných.[368] Jakmile se ve výtvarné kritice ustavilo, že neviditelné věci jsou důležitější než věci viditelné, začala být hudba hlavním rivalem výtvarného umění. Dnes se nám může zdát takovéto teoretizování o povaze umění jako nedůležité. Ale pro devatenácté století mělo zásadní význam. Například myšlenka, že výtvarné umění nereprodukuje vnější svět, ale má zprostředkovat emoce, byla základním předpokladem pro rozvoj moderního malířství, které zpětně ovlivnilo hudbu.

5.4.1 Eugène Delacroix: dvojportrét Fryderyka Chopina a George Sandové

Na konkrétním příkladu bych nyní rád ukázal, jak se hudba a obraz vzájemně ovlivňovaly. V tomto případě jde o vztah malíře Eugèna Delacroixe se skladatelem a spisovatelkou. Byla to George Sandová, která seznámila Fryderyka Chopina s tehdy již proslaveným Delacroixem. Chopin samozřejmě svým přátelům nabízel neopakovatelné hudební večery. Kolem jeho klavíru byly seskupeny svíce, aby co nejvíce ozařovaly skladatelovu tvář. Nad klavírem viselo šikmo zavěšené zrcadlo odrážející do místnosti Chopinovu tvář lemovanou vlnícími se kaštanovými kadeřemi. Za mistrovými zády sedávala George Sandová s vyšíváním a hru svého milého hluboce a viditelně prožívala.[369] Asi během některého z těchto večírků roku 1838 se u Delacrioxe zrodila myšlenka na vytvoření portrétu Fryderyka Chopina a George Sandové.[370]

---

367 Dostupné [on-line] na: https://monoskop.org/images/8/80/The_Journal_of_Eugene_Delacroix.pdf 18 září 1847 , 85 (pdf 123/608) [cit. 5. 11. 2019].

368 Ibidem.

369 Frederick Niecks, *Friedrich Chopin als Mensch und Musiker*, Leipzig 1890.

370 Dostupné [on-line] na: https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin_and_George_Sand [cit. 5. 11. 2019].

Obr. 68 George Sandová a Fryderyk Chopin, hypotetická podoba původního plátna na základě levého fragmentu (Ordupgaard muzeum, 1832, Kodaň, Dánsko, vystaveno v roce 2019 v Národní galerii v Praze),[371] a pravého fragmentu, podobizny Fryderyka Chopina (ve sbírkách pařížského Louvru)[372]	Obr. 69 Kresba Eugèna Delacroixe zachycující George Sandovou za zády hudebníka se zavřenýma očima v rukou s kapesníkem a jehlou, zde představující umělcovu inspiraci

Delacroix použil k vyhotovení dvojportrétu svých přátel schéma trpícího hrdiny, který se vyděluje od pozemského světa. Jeho prazákladem je tradiční vyobrazení Olivetské hory se spícími apoštoly. Téma romantického hrdiny v meditativním spočinutí maloval Delacroix v různých variacích, jako například *Tasso v žaláři*, *Džaurova zpověď*,[373] shakespearovská témata. Nejbližší našemu obrazu bylo dílo s hudebním tématem – Karel V. hraje na cembalo v klášteře sv. Justy, kam se uchýlil před svou smrtí. Do místnosti vhlíží stará žena držící bílý šátek.

Kompozice našeho obrazu byla neobvyklá střídmou barevností a vzájemnou nekomunikací múzy a umělce. Umělci bývají zobrazováni se svou múzou. Francesco Petrarca byl například znázorňován, jak spatřil Lauru při mši v Avignonu. Zde na tomto plátně byla ale múza za umělcovými zády a měla zavřené oči. To mohlo být odvozeno z jiné tradice. Například Rembrandt namaloval alegorii sluchu jako zpěváky se zavřenýma očima, aby bylo zdůrazněno, že tématem obrazu je zvuk. Portrét George Sandové je znejasněn. Je namalován tak, že takřka nevidíme její tvář. Je postaven na obrysech

371 Olej na plátně, 79×57 cm, Ordrupgaardsamlingen, Ordrupgaard; dostupné [on-line] na: https://ordrupgaard.dk/en/portfolio_page/delacroix-george-sand-2/ [cit. 5. 11. 2019].

372 Sál 942 (Q19019154; francouzská sbírka sál 62).

373 Národní galerie královny Viktorie, Melbourne, č. kat. 489-2; dostupné [on-line] na: https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/3907/ [cit. 5. 11. 2019].

a kontrastech několika málo barev, snědé barvě kůže spisovatelky, černohnědého šatu a bílé. Vnímáme profil smyslných tmavých rtů a zavřených očí. Při zavřených očích šije bílé plátno a muchlá jej ve vzrušeném sevření.

Klíčem k pochopení tohoto plátna může být další portrétní skica, kde je Chopin v roce smrti vyportrétován jako dobová stylizace Petrarcy.

Obr. 70 Tento anonymní portrét z počátku devatenáctého století, patrně podle grafické předlohy, dokládá dobovou stylizaci v zobrazování velkého básníka, 31×25 cm, Sbírka Musei Civici di Lecco, Galleria Comunale d'Arte	Obr. 71 Portrétní kresba Chopinova jako Petrarcy načrtnutá krátce po skladatelově smrti v roce 1849 (Muzeum Louvre, Fonds des dessins et miniatures), uváděná často jako stylizace do podobizny Danteho vzhledem ke slavnému Delacroixovu plátnu *Dante a Vergilius v pekle* (*Danteho člun*, 1822)

Delacroix chtěl pravděpodobně srovnat Chopina s Petrarcou i vzhledem k povaze Chopinovy hudby, k jeho potěšení z milostné frustrace. K Petrarcovi Chopina přirovnával i Franz Liszt ve své monografii o Chopinovi.[374] Chopina také zajisté inspirovala žena a plodem této lásky byl krátký lyrický útvar. Podle mého názoru Delacroix zkombinoval na plátně dvě malířská témata. Jedním tématem byla alegorie hudby či sluchu, kde chtěl malíř vyjádřit pomocí různých symbolů zvuk, druhým tématem byla božská inspirace ženou, která vnímala Chopinovu hudbu jako hluboký duchovní prožitek.

Obraz Delacroix nikdy nedokončil a po celý život visel v jeho ateliéru. Možná byl zamýšlen jako dárek, který nebyl nikdy předán. Delacroix si dokonce nechal Pleyelův klavír, na který Chopin hrával,

---

374 Franz Liszt, *Life of Chopin*, Boston 1863, s. 20.

dovézt do ateliéru, protože chtěl na tomto díle pokračovat. Po smrti malíře byl obraz dědici rozřezán a podobizny obou malířových přátel byly prodány samostatně, asi aby se dosáhlo vyšší ceny. O původní kompozici vypovídá kresba, která se zachovala ve sbírkách Louvru. S levou částí plátna jsme se mohli seznámit v Praze na výstavě impresionistů (29. června–13. října 2019) v paláci Kinských, představuje portrét Chopinovy přítelkyně George Sandové se zavřenýma očima.[375] Na ni navazoval Chopinův portrét u klavíru. Tento výřez je dnes ve sbírkách Louvru.

5.4.2 Jak souvisela hudba s uměním podle tohoto trojúhelníku?

Mezi Delacroixem, Sandovou a Chopinem se samozřejmě často konverzovalo o vztahu hudby a malířství. Chopin uměl obstojně kreslit, již v mládí překvapoval dobrými portrétními kresbami, Sandová měla mimořádný rozhled ve všech oblastech umění, Delacroix byl zanícený posluchač a amatérský teoretik hudby. Delacroix nemaloval mnoho hudebních témat. Hudbu se snažil odrazit v hledání rytmu, melodie a velkých tvarů v malbě. Jejich diskuse se rozvíjely v tomto duchu: Delacroix řekl George Sandové:

„Dej mi ten červený polštář a modrou deku. Dej je vedle sebe. Vidíš, že tam, kde se barvy setkávají, si každá bere něco z té druhé barvy. Červená je zabarvená modrou a modrá se namočila v červené. Je s nimi také fialová. Tak můžeš dávat kontrastní barvy do obrazu, ale musíš k nim přimíchat jejich odrazy, které je pak spojí a nebudou působit výstředně.[376] Těmito slovy zahájil Delacroix jednu z debat o hudbě a umění. Chopin bral jeho názory velice vážně a snažil se údajně jeho teorie dvou kontrastních barev vtělit do svých hudebních děl.

V jejich debatách sehrála tehdy roli i věda. V té době chemik Michel Eugène Chevreul (1786–1889) sestavil chromatický kruh komplementárních barev *Zákon o simultánním kontrastu barev* (1839) a zabýval se také i psychologií vnímání, barevného kontrastu, pocitového poměru jednotlivých tvarů ve vztahu k jejich barvě, světlosti a poměru k ostatním částem.[377] Důležitá představa byla, že jedna barva umenšuje, změní či posiluje jinou barvu. Delacroix se také při debatách s Chopinem snažil dokázat, že umění nejsou jen city. Pečlivě si zaznamenával do svého deníku, co Chopin o hudbě říkal.

Jeden z těchto rozhovorů se podle malířova deníku odehrál v dubnu 1849, asi půl roku před skladatelovou smrtí. Jezdili společně v kočáře, aby se Chopin mohl při své těžké nemoci nadýchat čerstvého vzduchu. „Hovořil ke mně o hudbě a to oživilo jeho náladu. Zeptal jsem se ho, co

---

375 Dostupné [on-line] na: https://www.ngprague.cz/exposition-detail/ -impresionismus/ impresionismus: mistrovská díla ze sbírky Ordrupgaard_Národní galerie Praha ve spolupráci s dánským státním uměleckým muzeem Ordrupgaard [cit. 5. 11. 2019].

376 Peter Vergo, *The Music of Painting, Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*, Phaidon – London – New York 2010, kap. Eugène Delacroix.

377 Ibidem.

představuje řád v hudbě. Vysvětlil mi povahu harmonie a kontrapunktu, jak fuga je jako čistá logika v hudbě, a že ovládat fugu znamená znát zdroj veškerého rozumu a veškeré posloupnosti v hudbě." To vedlo Delacroixe k úvaze, že nelze vnímat umění jako něco zcela jiného než vědu, což vyjádřil větou: „Pravdou je, že skutečná věda není to, co je běžně míněno tímto slovem, to znamená metoda odlišná od umění. Ne! Takto viděná věda, demonstrovaná člověkem, jako je Chopin, je sama o sobě uměním." A dodává pro sebe další myšlenku: „Dojem získaný skrze krásná umění nemá nic společného s potěšením na základě imitace. Člověk má vnitřní pocity, jež vnější věci nikdy neuspokojí.[378]

5.4.3 Intelektuální mezioborová debata

Tento konkrétní vztah mezi skladatelem a malířem ukazuje jinou složku ovlivňování malířství a sochařství, které nevede přes wagnerovskou syntézu všech umění, ale spíše přes mezioborovou intelektuální debatu, která se snažila aplikovat úspěšné postupy z jednoho oboru do druhého. A ta byla, zdá se, typická především pro francouzský salon.

5.4.4 Chopin a vizuální jevy

Chopin byl proti myšlence imitace. Příkladem je „dešťové" (*Raindrop*) preludium č. 15 z cyklu *24 preludií, op. 28*, komponované při pobytu na Mallorce. Jméno mu nedal skladatel sám, ale George Sandová. Ta popisovala velký strach o rodinu, který autor prožíval během vytrvalého deště. Ostinato probíhající celou skladbou navozuje pocit kapajícího deště.[379] Chopin ale tuto interpretaci Sandové nikdy nepotvrdil: „Připadal si, jako by se utopil v moři, těžké ledové kapky mu kapaly v taktu na hruď, když jsem mu řekla, aby poslouchal, protože jste slyšeli, jak na střechu padá rovnoměrný rytmus kapek, trval na tom, že nic neslyšel. Dokonce ho to rozčílilo, když jsem mluvila o zvukomalbě, a energicky a zaujatě vzdoroval této myšlence jednoduchých imitací akustických dojmů." V předtaktí k taktu 62 se objevuje citace luteránské pašijové písně *O, Haupt voll Blut und Wunden*, kterou použil Bach v *Matoušových pašijích*. Skladba tedy tematizuje utrpení, to lze Sandové věřit.

---

378 Srov. Peter Vergo – Jean Staël – Simone Pange, *De l'Allemagne*, Paris 1958, díl 4, s. 226.

379 George Sand, *Geschichte meines Aufenthalts auf Mallorca aus Geschichte meines Lebens, als Anhang in George Sand: Ein Winter auf Mallorca*, München 1995, s. 258n.

6 Hudba a kultura jako nástroj evropské politiky

Po vídeňském kongresu určovala politické ovzduší v Evropě Svatá aliance vítězných velmocí, která se snažila bránit myšlenkám Francouzské revoluce a vypomáhat si v jejich potlačování. Tento systém byl do značné míry prosazen Klementem Václavem Metternichem, a omezoval tak tendence, které se naplno projevily až v revolučním roce 1848. Devatenácté století přineslo některé principy občanské společnosti, s jejichž pozvolným prosazováním začal už Josef II. V rakouských zemích sice Všeobecný zákoník občanský z roku 1811 nazýval dřívější poddané „občany“, ale jejich postavení ani společenské vztahy se příliš nezměnily. Především na venkově v mentalitě společnosti i v lidové kultuře přetrvávalo baroko.[380] Dbalo se na společenskou hierarchii, tituly, formální a rituální jednání, ceremoniály a obřady. Bohaté měšťanstvo se snažilo napodobovat chováním a zvyky aristokracii, často i díky společenskému postavení nebo majetku získalo šlechtický titul.

Všichni lidé, kteří dosáhli jistého hmotného zajištění, se revolučních změn báli, demokracie a občanská společnost nebyly jejich největší touhou, a proto se veřejné kulturní podniky se společenskou úrovní a zpoplatněním vstupenky stávaly bezpečnějším shromažďovacím místem než parlamenty a politická shromáždění. Evropa naopak měla hudbu a divadlo svým způsobem jako náhradu za politické aktivity, které byly omezené. První polovina devatenáctého století se totiž stala obdobím hospodářské prosperity bez širší mocenské účasti běžných občanů na vládě. Důležitou roli hrály sdružení a spolky, které také stály za výstavbou a provozem kulturních institucí.[381] Tato uskupení bohatších občanů určovala svoji ideovou náplň, a to jak výzdobu staveb, tak zasahovala i do jejich kulturního programu. Není proto divu, že kulturní instituce a občanské spolky byly vnímány s větším respektem než první volené sněmovny, které často ani neměly žádné významnější pravomoci. Celoněmecký frankfurtský sněm zasedal jen krátce, nikdo ho nerespektoval a nakonec byl rozehnán. Provizorní budova říšského sněmu na Schottenringu ve Vídni byla zčásti dřevěná, posměšně se jí přezdívalo „Schmerlingova bouda“ podle ministra Schmerlinga, který byl zobrazován v karikaturách jako flašinetář hrající k divadlu nevalné pověsti.[382]

Občanstvo bylo dosud zvyklé, že důležité změny u dvora, velké bitvy, korunovace i církevní události mají honosný hudební doprovod často s průvody, hrami či operním vystoupením. Z tohoto pohledu je nutné vnímat i české kulturní instituce. Také Národní divadlo přesahovalo svůj význam. Probíhaly zde

---

380 Ivo Cerman (ed.), *Habsburkové 1740–1918. Vznikání občanské společnosti*, Praha 2016.

381 Roman Prahl – Petr Šámal, *Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny*, Praha 2012.

382 I. Cerman, *Habsburkové…*, *op. cit.*, s. 442–443.

spory staročechů a mladočechů, v závěru rakouského soustátí se divadlo stalo centrem institucionálního protihabsburského odporu. I pražské Rudolfinum bylo vystaveno sice jako koncertní sál, ale s nadějí, že bude jednou použito jako budova parlamentu, což se také později stalo.

6.1.1 Opera mezi královským dvorem a revolucí

Kulturní instituce, a operní domy především, byly budovami, které často podporoval panovník. Měly status zhmotnělé společenské smlouvy. Podle klasického Juvenálova výroku *panem et circenses* (chléb a hry) restaurovaná porevoluční doba doufala, že si koupí přízeň městského stavu. Značná část nákladů na velká evropská divadla proto plynula z královských pokladen. Opera, dříve symbol dvora, se stala symbolem dvorského luxusu, který mohou v nových poměrech užívat městské vrstvy. Tento vstup širších vrstev do zlacených štukových sálů nelze vnímat prizmatem modernismu jako zpátečnictví. Přezdobené interiéry nemusely být oslavou království, byly často oslavou sebevědomí a moci buržoazie. Tím druhým způsobem to viděl i pařížský ředitel Opery Louis-Désiré Véron, který přirovnal divadlo přímo k Versailles: „Červencová revoluce je triumfem buržoazie: tato vítězná buržoazie se chce s hrdostí ukazovat a bavit se; Opera se stane jejím versailleským zámkem, bude se tam shromažďovat v davech, aby nahradila velké pány a vyhoštěný dvůr.“[383] Pozdější Garnierův palác, sídlo pařížské Opery, na symboliku Versailles vědomě navazoval, snažil se skvělost královského paláce ještě zesílit. Konkuroval královské rezidenci především svojí výzdobou. Schodiště, budoiry, společenské prostory a především velké foyer mělo překonávat ve výzdobě zrcadlovou galerii ve Versailles. Dokonce i prostory vymezené pro setkávání s tanečnicemi s erotickými motivy (Foyer de la danse) aludují Lullyho uspořádání u dvora, kde byl balet spojen s elitní prostitucí.[384] Velké zlacené sousoší Apollona na vrcholu střechy odkazuje na výzdobu parku ve Versailles.[385]

Na jednu stranu budovy ukazovaly skvělost dvora, na druhou představovaly vzestup středního stavu a národního uvědomění. Tyto dvě symbolické roviny se ve výzdobě budov i v programech operních děl setkávaly. Tu převládal revoluční aspekt, tu vítězila oslava panovníka. Láska k ženě či láska k vlasti, která vede hrdinu do sporu se světskou mocí a neúprosným osudem, ale v operách devatenáctého století převažuje.

Milovník těchto děl byl více či méně dotčen romantickým hnutím, jehož součástí byla víra, že upřímné jednání a umění je vedeno lidskými emocemi. Johann Wolfgang Goethe věřil, že dobré umělecké dílo

---

383 Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris 1853–1854, díl III, s. 171: „La révolution de Juillet est le triomphe de la bourgeoisie: cette bourgeoisie victorieuse tiendra à trôner, à s'amuser; l'Opéra deviendra son Versailles, elle y accourra en foule prendre la place des grands seigneurs et de la cour exilés.“

384 Georgia Cowart, Of Women, Sex and Folly: Opera under the Old Regime, *Cambridge Opera Journal* 6, 1994, č. 3, s. 205–220.

385 Frédérique Patureau, *Le Palais Garnier dans la société parisienne, 1875–1914*, Liège 1991, s. 15, 173.

má a musí mít morální důsledky, ale zároveň není možné mít morální nároky na umělce, neboť mu to omezuje jeho řemeslo.[386] William Blake se za Francouzské revoluce vyjadřoval ještě radikálněji. „Raději zavraždit kojence ve své kolébce než v sobě chovat neprojevené touhy.“[387] Trochu méně poeticky to řekl Jean-Jacques Rousseau: „Cítit znamená existovat…“ – a v podstatě totéž říkal i lord Byron: „…velkým smyslem života jsou pocity.“ Člověk žijící v souladu s přírodou a přirozeností byl ideálem. Čím hlouběji jste soucítili, čím více jste to dávali najevo, tím jste byli ušlechtilejším člověkem i přesto, že byste spáchali zločin. Nároky na estetický životní styl zavrhoval přízemní uvažování. „Krása je pravda, v pravdě krása. Není třeba více znát z tohoto světa!“ uzavírá John Keats svou báseň o řecké váze.[388] Mnoho lidí přijímalo myšlenky umělců jako politický program. Obdivovali přírodu a umění, toužili po stále pikantnější směsi emocí, kterou by mohli zpřítomnit ve spravedlivém boji.

Poněvadž tehdy nebyly volby, byla nálada obyvatel jedinou zpětnou vazbou vládních kroků. Zůstává asi složité rozhodnout, do jaké míry byla hudba přímo angažovaná v samotném politickém vývoji, a do jaké míry byla jen záminkou nepokojů. Každopádně neunikala pozornosti cenzorů a její síla byla brána vážněji, než je tomu dnes.

Hudební motivy, morální poselství či charakter panovníka v díle, spontánní opakování hudebních čísel při aplausu, to vše cenzura hodnotila a někdy zakazovala. Bylo to pochopitelné, protože hudba byla nedávno zcela vyvázána z církevního i dvorského rámce a získala si svým způsobem status nejvyššího umění, které se dotýká nadpozemského. Jak již bylo řečeno, operní i hudební představení se spojovala s velkými událostmi: korunovace, svatby, oslavy významných bitev. Tím se hudba stávala společenským signálem významné politické události.

6.1.2 Národní hnutí

Národní hnutí byla důležitým fenoménem mnohonárodnostních států střední a východní Evropy (Rakousko, osmanská říše, ruská říše). V souvislosti s romantickým hnutím získávala tato povstání obyvatel celoevropskou rezonanci. Významný byl také proces sjednocování Německa a Itálie, které neměly, stejně jako Francouzi, Angličané či Španělé, jednotný národní stát. Tímto procesem emancipace národů se dlouhodobě zabýval Miroslav Hroch a definoval je celoevropsky jako snahu

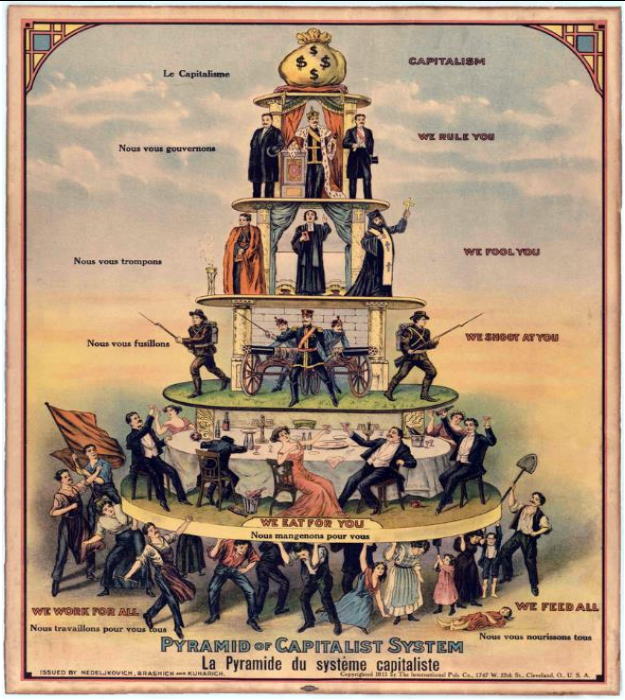
---

386 Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben: Wahrheit und Dichtung*, Stuttgart 1884, s. 429: „Ein gutes Kunstwerk kann und wird zwar moralische Folgen haben, aber moralische Zwecke vom Künstler fordern, heißt ihm sein Handwerk verderben.“

387 „Sooner murder an infant in its cradle than nurse unacted desires“, from *Proverbs of Hell* in *The Marriage of Heaven and Hell*, by William Blake, *Proverbs of Hell* 4; dostupné [on-line] na: William Blake – The Marriage of Heaven and Hell – Chapter: Proverbs of Hell 4 (itu.dk) [cit. 5. 11. 2019].

388 John Keats – Matt Phillips – Kay Bradner – Peter Rutledge Koch – John DeMerritt, *Ode on a Grecian urn* (Berkeley 2003): „Beauty is Truth, Truth Beauty. That is all ye know on earth, and all ye need to know.“

nedominantních etnických skupin o získání atributů plně emancipovaného národa, který získá uznání ostatních národů.[389] V tomto celoevropském pochopení existence jiných národů hrála samozřejmě kultura stěžejní roli. Národní hnutí nebyla zpočátku vnímána jako konkurence vůči odlišným kulturním tradicím, spíše to byly síly pokroku, které si zaslouží pomoc proti utlačujícím mocným vládám. Problém nacionalismu navíc nepálil tolik tradiční národní státy, jako mnohonárodnostní impéria, kterým se nakonec tyto síly staly osudnými. Národní hnutí a sociální bouře byly navíc velmi často propojenými jevy, ve kterých hrálo významnou úlohu i rostoucí třídní vědomí chudších obyvatel Evropy.



Obr. 72 Politický plakát *Pyramida kapitalismu*
– podle ruské karikatury Nikolaje Nikolajeviče Lochova (1872–1948) z roku 1901 ukazuje rozvíjející se třídní vědomí devatenáctého století, kde je armáda představena jako nástroj útlaku obyvatel

6.1.3 Řecká revoluce

Pocit lásky k vlasti, který byl vyvolán uměleckým dílem, nemusel být bezprostředně spojen s vlastním národem. Příběh řecké revoluce z let 1821–1830 byl velkým impulzem pro Evropu, důležitějším než ostatní národní hnutí na Balkáně. Přinesl lásku k Řekům, zejména mezi mladými muži s klasickým vzděláním, a vedl k celoevropskému filhelénskému hnutí, které organizovalo vojenskou a humanitární

389 Miroslav Hroch, *Národy nejsou dílem náhody. Příčiny a předpoklady utváření moderních evropských národů*, Praha 2009. – Idem, *Social preconditions of national revival in Europe: a comparative analysis*, Preface, New York 2000.

pomoc tomuto národu. Svatá aliance a Metternich naopak ve všech filhelénech viděli jakobíny a uvažovali o podpoře sultána Mahmuta II. Povstání provázely oběti na civilním obyvatelstvu na obou stranách. Řekové zabíjeli židy, muslimy a křesťany podezřelé ze sympatií k osmanské říši, ale uměleckou rezonanci získaly především turecké útoky na Řeky, mezi kterými vynikal brutalitou masakr na Chiu. Ten byl vypodobněn Eugènem Delacroixem na slavném monumentálním plátně (*Vraždění na Chiu, Le Massacre de Chios*, 419×354 cm, 1824, Louvre inv. 3823, sál 700), zakoupeném do státních sbírek francouzským králem Karlem X. z *Pařížského salonu*.[390] Umění tehdy pomohlo definitivně zvrátit sympatie Evropy ve prospěch řecké revoluce. Ohlas měla řecká revoluce u většiny romantických umělců, i u vládnoucích vrstev. Lásce k Řecku propadl Ludvík I. Bavorský, jehož syn Otto byl korunován na prvního řeckého krále, Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Alexandr Puškin, Victor Hugo a především „mediální hvězda" všech revolucionářů, lord George Gordon Byron. Bojoval s italskými karbonáři proti Rakousku, vystupoval na podporu Irů proti své vlastní zemi, bojoval proti osmanské říši na straně Řeků, kde také utratil za revoluci značnou část svého jmění a kde nalezl i smrt. Lord Byron sepsal dramatické básnické skladby, které se hodily k hudebnímu zpracování. Hudbu inspirovanou tvorbou Byrona napsal Beethoven (některé ze *Skotských písní*), jeho básně zhudebnili v německých překladech Schubert, Loewe nebo Mendelssohn-Bartholdy. Berlioz si jeho dílo vybíral jako téma programních kusů (*Rudý korzár, Harold v Itálii*). Ani Italové nezůstali bez vlivu Byronova díla. Donizetti napsal tři opery podle Byrona (*Il diluvio universale, Parisina, Marino Faliero*), Verdi napsal dvě opery (*I due Foscari* a *Il Corsaro*), Rossini *Pláč múzy nad Byronovou smrtí* (volně se snad mohl inspirovat při opeře *Dobytí Korinthu*). Na téma básně *Mazeppa* napsal operu Čajkovskij, který také napsal na byronovské téma symfonii *Manfred*. Stejné téma před ním zpracoval i Robert Schumann (op. 115, 1848). Zajímavé je, že většina byronovských hrdinů představovala odpor proti vládnoucí moci.[391] K byronovské vlně se o něco později připojil i Zdeněk Fibich operou *Hedy* (podle *Dona Juana*). Celkový počet oper podle Byrona jde do desítek kusů.

Na rozdíl od Francouzů a Angličanů, kteří měli koloniální válečné zkušenosti, byly v Německu, kde se filhelénství rozšířilo nejvíce, znalosti o moderním Řecku velmi chabé. O to více Němci snili o zašlé slávě starověku. Nadšení pro řeckou archeologii bylo veliké. Je pozoruhodné, že umělecká díla o povstání Řeků vznikala již před samotnou událostí, například hra Augusta von Kotzebue *Ruiny athénské* se stejnojmenným hudebním doprovodem Ludwiga van Beethovena (op. 113). Hra byla provedena k slavnostnímu otevření císařského divadla v Pešti roku 1812. Děj se odehrává v současnosti, kdy se Athéna probouzí a vidí starořecké zříceniny dříve nádherných staveb. Slyší

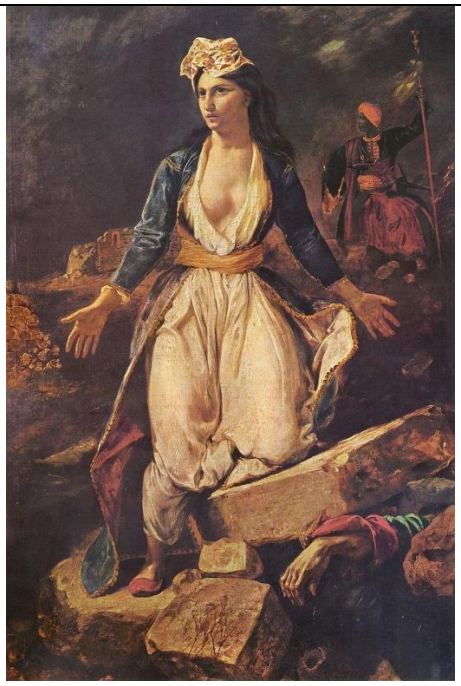
---

390 Musée du Louvre, inv. 3823. Scènes des massacres de Scio; familles grecques attendant la mort ou l'esclavage – Louvre Collections.

391 Miroslav Šedivý, Filheléni v řecké válce za nezávislost, *Historický obzor: časopis pro výuku dějepisu a popularizaci historie* 22, 2011, č. 5–6, s. 106–116.

rozhovory obyčejných Řeků o cizí nadvládě. Athéna je podněcuje k povstání, přislibuje jim pomoc Rakouska a jeho věrných Uhrů. Athéna poté odchází do Pešti, kde zakládá divadlo a zažívá úžasný triumf Múz, mezi jejichž busty umístí Zeus sochu císaře Františka, kterého korunuje Athéna.

V roce 1821 povstání skutečně začalo a již roku 1822 bylo dílo znovu využito v aktualizovaných podmínkách. Hrálo se k oslavení císařova svátku a k otevření nového divadla v Josefstadtu ve Vídni. K této příležitosti Beethoven doplnil další dvě čísla, *Zasvěcení domu* (op. 124) a *Ozdobte oltáře* (op. 114).

	
Obr. 73 Eugène Delacroix, *Masakr na Chiu*, 1824 – vystavil malíř v *Pařížském salonu* v době řeckých válek, vzbudil tím veliký ohlas	Obr. 74 Eugène Delacroix, *Řecko na troskách Missolonghi*, 1826 (muzeum Bordeaux) – je ze stejného roku jako Rossiniho opera *Le siège de Corinthe* a pojednává o stejné tragédii, při které došlo k masakru řeckého obyvatelstva

Dalším důležitým dílem předznamenávajícím řeckou revoluci byl dopisový román dvaadvacetiletého studenta Friedricha Hölderlina *Hyperion čili řecký poustevník* (1797). Řek Hyperion píše dopisy svému německému příteli a také své lásce Diotimě. Řecký mladík Hyperion vnímá krásu a naději v divoké přírodě a dějinách svého národa. V osamění se zabývá řeckými filosofy a mytologií. Jeho učitel ho zasvětí do plánů na osvobození Řecka, ale vše je nakonec ztraceno, Hyperion je v boji raněn a milenka umírá. Krátce odchází do Německa, kde je život tak nesnesitelný, že se navrací do řecké přírody. Uvažuje, zda osvobození Německa také vyžaduje násilné povstání. Krása přírody překonává osamění, ale zároveň si tam uvědomuje nedosažitelnost svých ideálů. Nejslavnější částí díla je Hyperionova *Píseň osudu*, kterou zhudebnil Johannes Brahms (op. 54, 1869).

Řecké povstání se řešilo také v Paříži. Kromě zmiňovaných Delacroixových obrazů byla v říjnu 1826 uvedena Rossiniho tragická opera na francouzský text *Obléhání Korintu* (*Le siège de Corinthe*) v Salle Le Peletier. Opera končí hromadnou sebevraždou řeckých žen, vítězstvím Turků a požárem města. Opera byla aktualizována po zničení Missolonghi téhož roku. Na vlně řeckého zájmu opět tvoří Eugène Delacroix další monumentální plátno, *Řecko na troskách Missolonghi* (1826). Ve stejné době se hrálo drama o pěti dějstvích od Michela Pichata (1786–1828) – *Leonidas*, které napsal roku 1822, ale bylo cenzurováno, a o to více se pak stalo módním kusem. Hra měla veliký úspěch.

Řeckého boje za nezávislost se později dotkl asi pod vlivem Brahmsovým i Antonín Dvořák, který si vybíral lidové náměty různých národů. V roce 1878 zhudebnil *Tři novořecké básně,* op. 50, se zbojnickými texty.

Metternich sledoval s velikou nedůvěrou tyto revoluční sentimenty v horních vrstvách společnosti a neshledával na nich nic vznešeného, považoval je naopak za politicky nebezpečné. Když se celá Evropa dojímala nad osudem Řeků, dával k lepšímu názory historika Fallmerayera, který se domníval, že současné obyvatelstvo Balkánského poloostrova bylo při stěhování národů nahrazeno slovanskými, turkickými a jinými kmeny, a že tedy nemá nic společného se starověkým mýtem. „Nic z tělesné krásy, zářivého ducha, jednoduchého chování, umění, starých soutěží, měst a obcí, nádhery sloupů či chrámů – ano, i původní jméno se z řeckého území vytratilo…“[392]

Filhelénství mělo velký vliv na celkovou novohumanistickou podobu klasického vzdělávání s důrazem na řečtinu, bylo také liberálním hnutím proti konzervativním proudům vídeňského kongresu. Angličané, Němci i další Filheléni, kteří navštěvovali Řecko, se snažili Řeky zformovat do ideálů, které si o nich vytvořili. Věřili v přirozenou lásku Řeků ke svobodě, vozili tedy do zaostalé země tiskařské stroje, aby umožnili rozvoj svobodného tisku, hlavního nástroje demokracie. Řekové nebyli takoví, jaké si je představovali.[393] Filheléni byli rozčarováni množstvím předsudků v jejich víře a snažili se řeckou ortodoxii přetvořit v anglikánství. Nelíbila se jim řecká církevní hudba, která evropskému uchu nelahodila, zdála se nazální a plná nudných repetic, jak se lze dočíst v pamětech misionáře S. S. Wilsona.[394] Angličané přiváželi učebnice, mapy, matematické a geometrické pomůcky. Středověké poměry, úplatkářství a anarchie v očích mnohých daly za pravdu Metternichovi, že současné Řecko je jen jednou ze zaostalejších tureckých kolonií.

---

392 Thomas Leeb, *Jakob Philipp Fallmerayer: Publizist und Politiker zwischen Revolution und Reaktion*, Mnichov 1996, s. 55.

393 William St. Clair – Roderick Beaton, *That Greece might still be free: the Philhellenes in the War of Independence*, Cambridge 2008.

394 Ibidem, s. 200. – Samuel Sheridan Wilson, *A narrative of the Greek mission; or sixteen years in Malta and Greece…*, London, 1839, s. 199.

Přesto se Řekové v této době výrazně poevropštili. Získali řadu evropských kontaktů. Dionysios Solomos (1798–1857) složil roku 1823 *Hymnu svobodě*, která je dodnes řeckou státní hymnou. Nový král Otta z rodu Wittlesbachů byl schopen komunikovat s evropskými mocnostmi, proti vládě Alipaši Janinského byl velkou civilizační změnou.

Obr. 75 *Lord Byron jako filhelénský voják*, 1825, litografie[395] – vlna nadšení po celé Evropě zachvátila nejednoho mladého muže, ať si to již představovali jako křižáckou výpravu proti Turkům, anebo misi za obnovení starořecké demokracie – lord Byron je zde vyobrazen s opeřenou helmou založenou na homérském prototypu a pózoval s ní v tartanovém plášti, který narážel na bojující hrdiny románů Waltera Scotta; před zapojením do boje zemřel, ale ještě napsal: „Snil jsem o tom, že Řecko se možná jednou stane svobodné.“	Obr. 76 Thomas Phillips, *Lord Byron (1788–1824) v albánském oděvu*, 1813, Britské velvyslanectví v Řecku – když se Byron setkal s alipašou Janinským (Tepelenským; 1740–1822), převlékl se naopak do obleku albánského šlechtice se šavlí, který si pro tu příležitost zakoupil roku 1809 na janinském bazaru před audiencí – alipaša udržoval styky se západem, příliš posiloval nezávislost svých provincií a byl za to popraven; Byron pečoval o svůj vlastní image do nejmenších detailů, zachovalo se mnoho jeho portrétů, mnohé se mu nezamlouvaly a zničil je

6.1.4 Belgická revoluce

Divadelní a kulturní život byl svého druhu náhražkou za politiku. Velká operní budova se stala místem, kde se scházeli ti, kteří si mohli dovolit zakoupit vstupenku. Rozlehlé veřejné prostory tak podpořily společenský život. Prvním a nejzjevnějším příkladem, kdy operní domy sloužily jako

395 W. St. Clair – R. Beaton, *That Greece…*, *op. cit.*

centrum nacionálních vášní, pochází z Belgie. Metternich po napoleonských válkách svolil, aby Habsburské Nizozemí přešlo v roce 1819 pod správu oranžsko-nasavské dynastie. To se ale nelíbilo valonskému obyvatelstvu, které nebylo spokojeno se zastoupením katolíků a Francouzů ve správě Sjednoceného Nizozemí. Frankofonním centrem se stalo divadlo La Monnaie, otevřené záhy po sjednocení. V roce 1830 uvedlo divadlo Auberovu *Němou z Portici*, která tematizuje povstání v Neapoli proti španělské nadvládě. V závěru opery se vrhne němá dívka ze skály do mořských vln. Dílo zaznělo ve francouzštině, což byl jazyk politicky upozaděných Valonů. Většina badatelů uvádí, že v druhém jednání po duetu *Amour sacré de la patrie* jásalo rozvášněné publikum tak, že zpěváci číslo opakovali. Ve třetím jednání hlavní hrdina, neapolský rybář Masaniello, volá se sekerou v ruce po pomstě. Po odpovědích sboru se přidalo i publikum s voláním do zbraně „Aux armes!“, vyšlo z opery, a tak začala revoluce. Dav vyrazil proti kancelářím provládního tisku *National*, napadl policejní ředitelství a justiční palác.[396] Úspěšná revoluce vedla k založení Belgického království. Díky revoluční pověsti díla obdivoval tuto operu Richard Wagner, který spojení kontrastů, násilí a ušlechtilosti považoval za ztělesnění Francouzské revoluce. *Němá z Portici* byla poté bouřlivě přijata i ve Varšavě a v Miláně, právě kvůli revolučnímu námětu.[397] Takováto zkušenost utvrzovala cenzory, že téma povstání není pro operu vhodnou látkou, a proto například postava zlého panovníka nebyla v divadle právě podporovaným námětem. Verdi měl z tohoto důvodu problém prosadit operu *Rigoletto*, neboť panovník zde představoval negativní charakter.

Roku 1830 zahrál předehru k opeře *Němá z Portici* také šestiletý Smetana.[398] Ještě zajímavější je, že opera byla v Čechách uvedena už v roce 1829.

6.1.5 Polské povstání

Po odeznění úspěšného řeckého a belgického povstání přišlo neúspěšné polské povstání proti Rusům. Jak již bylo řečeno, v této době chovaly k sobě střední vrstvy solidaritu, která vyrůstala ze společného odporu ke konzervativním vládám Svaté aliance. Národní povstání se všem národům zdála inspirující v jejich vlastní situaci. Tak se Němci stali vášnivými podporovateli polského povstání ve Varšavě roku 1831 a po revoluci přijali s otevřenou náručí velké počty polských emigrantů. Největším duchem polské revoluce nebyl skladatel, ale básník a spisovatel Adam Mickiewicz, který z Paříže organizoval polské jednotky proti Rakousku a po boku Turecka v krymské válce (1853–1856) proti Rusku. Za hudebního ducha polské revoluce byl považován Fryderyk Chopin, který také polské vlastenectví podporoval z Paříže. Chopinovo vlastenectví bylo spíše předpokládáno jeho okolím a demonstrováno polonézami a mazurkami, které složil, než že by bylo skutečně doloženo u skladatele, byl tehdy plně

---

396 Piotr Kaminski, *Mille et un opéras*, Paris 2003, s. 37.

397 Milan Codr – Věra Drápelová, *Přemožitelé času* 19, Praha 1989, s. 85-86.

398 Zdeněk Nejedlý, *Bedřich Smetana. Kniha druhá, Dětství*, Praha 1950, s. 191–193.

soustředěn na vlastní tvorbu. Předpokládalo se ale, že v Paříži od roku 1831 trpěl kvůli poměrům v Polsku.[399] Je pravda, že nejen Poláci, ale i Francouzi oceňovali nešťastné polské vyhnance, kteří byli módním hitem v sezoně 1831/1832. Divadla uváděla několik her, které souvisely s posledními událostmi v Polsku. V Ambigou Comique se hrálo vystoupení, které bylo sledem alegorických obrazů z dějin z polské revoluce *La Revolution polonaise*, v Olympijském cirku se dávalo drama ve čtyřech jednáních *Les Polonais*, složené podle událostí polské revoluce, příležitostně se hrála mezi jednáními i mazurka *Dobruski*, polská národní hymna. Divadla se předháněla v dobrodiní pro Poláky, některá jim nabízela volné vstupenky, jiná pořádala sbírky pro chudé Poláky. Po katastrofálním neúspěchu revoluce byli uprchlíci vítáni v Sasku a Bavorsku jako předvoj revoluce národů. Obyvatelstvo požadovalo od vlády pomoc polským uprchlíkům. Sympatie k Polákům ale nebyly všeobecné. Král, vláda a horní vrstvy Poláky moc rádi neměli, ale sentiment středních tříd je zahrnoval obdivem.

6.1.6 Nástup realismu a „pravdivosti“

Carl Dahlhaus napsal, že revoluční rok 1848 na rozdíl od literatury nebo umění pro vývoj stylu hudby mnoho neznamenal.[400] Asi měl pravdu, co se týče jejího stylového rozvoje. V literatuře nebo ve výtvarném umění v této době nastoupily výrazné realistické tendence, které se snažily neidealizovat skutečnost falešným dojetím romantismu. V literatuře je například doba předbřeznová a pobřeznová důležitým dělícím mezníkem. K tomu přispěl i silný nástup pozitivismu a materialismu. Revoluce vedla k odstoupení kancléře Metternicha, který měl celoevropský vliv. Také vedla k vypracování frankfurtské celoněmecké ústavy, která sice neměla politickou oporu, ale i jako pouhý pokus byla ve vývoji střední Evropy důležitá. Tyto všechny tendence skutečně změnily sloh literatury a výtvarného umění, zatímco v hudbě tento zásadní předěl nelze pozorovat. Možná jedině v tom, že se kritika zabývala i v hudbě „pravdivostí“, více tepala vnějšková hudební klišé velké francouzské opery, jak to například činil v Praze kolem revolučních událostí August Wilhelm Ambros.[401] Hudbu tím směrovala do psychologického uzavření a soustředění. Za projev těchto kritických tendencí v hudbě lze označit i nechvalně proslulý Wagnerův spis *Židovství v hudbě*, který psal za revoluce v exilu a vydal roku 1850. Kromě odpudivého rasismu, který se v této době v Evropě rozšířil jako jeden z projevů „realistického“ a národního myšlení, přináší i kritiku hudebních děl jako Meyerbeerova *Proroka* či Mendelssohnovy *Reformační symfonie*, kde popisuje hudební nevkus, snahu zalíbit se divákovi, kterou

---

399 Jolanta T. Pekacz, Deconstructing a „National Composer“: Chopin and Polish Exiles in Paris, 1831–1849, *19th-Century Music* 24, 2000, č. 2, s. 161–172; dostupné [on-line] na: doi:10.2307/746840 [cit. 25. 4. 2021].

400 Carl Dahlhaus, Über die musikgeschichtliche Bedeutung der Revolution von 1848, in: *19. Jahrhundert III, Ludwig van Beethoven, Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte; Texte zur Instrumentalmusik (Gesammelte Schriften 6)*, ed. Hermann Danuser, Laaber 2003, s. 504–510.

401 August Wilhelm Ambros, Die Hugenotten, *Bohemia* 17. a 18. 6. 1847. – Idem, Der Prophet, *Prager Zeitung*, 7. 2. 1851. – Heslo: Ambros, August Wilhelm – Divadelní encyklopedie; dostupné [on-line] na: idu.cz [cit. 5. 11. 2019].

propojuje s komerčním úspěchem. Zlo mezinárodního kapitálu stojícího proti pravdivému a národnímu umění bylo tím, co do jisté míry také určovalo další vývoj hudby v devatenáctém století. Tlak na umělce, aby odolával komerčnímu vábení a líbivosti, vedl k hlubšímu dělení hudby na komerční, tedy zábavní repertoár a na závažnou tvorbu.

Pokusy o definici realismu v hudbě probíhaly již po polovině devatenáctého století. Gustav Engel charakterizoval hudební realismus takto: „…hudební myšlenky staví nad instrumentační horečku, dramatické a charakteristické nad tím, co je pouze krásné, původní oproti přirozenému, až se člověk vzdává temným silám, které stahují dolů, do syrové reality.“[402]

Významná byla celoevropská recepce Courbetových obrazů, které byly pod názvem *Realismus* vystaveny na Světové výstavě 1855 v Paříži. Jeho díla byla již tehdy srovnávána s různými projevy v jiných uměních.[403] Francouzský muzikolog François-Joseph Fétis srovnával dokonce zcela nepřípadně Courbeta s Wagnerem, i když sociální venkovská tematika v tlumené barevnosti Courbetových obrazů nemá s Wagnerem společného vůbec nic. Realismus byl nazírán jako politické hnutí, které se hlásilo k myšlenkám pokroku v umění a ve společnosti. Byl to revoluční, ale ne mnoho osvětlující termín. Na tyto teoretické úvahy navazoval v českém prostředí Otakar Hostinský, který také vidí realismus jako spor mezi pravdivým a krásným.[404]

6.1.7 Německo

V Německu nehrála z mnoha důvodů opera tak prominentní roli jako v Itálii. Německá hudba měla elitnější povahu. Hudebním symbolem mocného dělnického hnutí se staly politické písně, často s drastickými texty. Prostřednictvím dělnického hnutí si písně udržely oblíbenost i během dvacátého století.[405] Politické písně vedle kritiky šlechty, církve a kapitalistů parodovaly i Goetheho texty, posmívaly se i sentimentalitě romantického hnutí. Friedrich Franz Karl Hecker (1811–1881), jeden z prominentních vůdců březnové revoluce, věřil v sílu politických písní a prosazoval jejich zpěv. „Heckerlied“ byla jednou z drastičtějších republikánských písní, která v mnoha verzích střídala barvité sloky s refrénem o svobodném Německu. Náladu určovaly verše jako „An den Darm der Pfaffen, hängt den Edelmann“ (Na střevech flanďáků pověsit šlechtice)… „Schmiert die Guillotine mit Tyrannenfett, reißt die Konkubine aus des Fürstenbett“ (Namažte gilotinu sádlem tyranů, vyhoďte

---

402 Gustav Engel, Ueber Idealismus und Realismus in der Musik, *Deutsche Musik-Zeitung* 1, 22. September 1860, s. 307n. – Martin Geck, „Realismus“ und „Zukunftsmusik“ als Kampfbegriffe im Musik-Diskurs der 50er und 60er Jahre, in: *Zwischen Romantik und Restauration*, Stuttgart 2001.

403 François-Joseph Fétis, „Aux compositeurs dramatiques“, *Revue et Gazette musicale de Paris XX*, 1853, č. 47, s. 1, 2, 100.

404 Otakar Hostinský, *O realismu uměleckém… Otištěno z Květů, r. 1890*, Praha 1891.

405 John Eckhard – David Robb, *Songs for a Revolution: The 1848 Protest Song Tradition in Germany*, Rochester – New York 2020.

konkubínu z knížecí postele).[406] Tyto písně pak zůstaly symbolem republikánských tradic a politické revolty. Hecker výslovně formuloval, že politická píseň ruší sentimentalismus starší romantické tradice.

6.1.8 Pražské revoluční dny

V Praze hrála opera důležitou úlohu při královských korunovacích, ať to již byla Leopoldova, nebo méně slavná korunovace Ferdinanda Dobrotivého roku 1836. K této příležitosti bylo divadlo nově vyzdobeno. Stavové nechali vymalovat oponu s pražskou vedutou. V revoluční Praze roku 1848 sehrála důležitou roli opera ředitele pražské konzervatoře Kittlova *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*. Bylo to dílo na libreto Richarda Wagnera, kde zazněl pochod, jenž se stal revolučním symbolem ve vzbouřené Praze.

Velká opera devatenáctého století přinesla nového hrdinu, který není jako v baroku antickým císařem, bájným hrdinou, ale stále častěji romantickým rebelem, který se vzpouzí moci a osudu. Sbory se stávají dramatickým činitelem, mají své vlastní výstupy.

Richard Wagner k tomu podává svědectví ve vlastním životopise: „Na zpáteční cestě jsem se zastavil v Praze, kde jsem se shledal se svým starým přítelem Kittlem, který nabyl výjimečné korpulence a ještě nevycházel z údivu nad bouřlivými událostmi, které se tam odehrály. Vypadalo to, jako by si myslel, že vzpouru české strany proti rakouské vládě vyvolal on, a vyčítal si, že zhudebněním mého libreta *Francouzi před Nizzou* (jedna melodie se stala svým způsobem populární revoluční písní) rozdmýchal celé hrozivé hnutí.“[407]

Jak je vidět, ani revoluční nadání Wagnerovi nechybělo, dokonce Kittla v dopisech podněcoval k užití *Marseillesy*, kterou cenzura zakazovala.

Představení probíhalo tak, že hrabě Stadion z lóže ve Stavovském divadle oznámil vyhlášení konstituce, přičemž se obecenstvo vyhrnulo do ulic oslavovat.[408] Opera, zasazená do revoluční Francie, utvořila vhodný rámec k pouliční bouři.

Kittlova pozdější opera *Obrazoborci* (*Die Bilderstürmer*) z roku 1854 se tématem holandského povstání proti Španělům znovu vrací k roku 1848. S jistě atraktivním druhým dějstvím, které obsahuje

---

406 Schmiert die Guillotine mit der Pfaffen Fett. Někdy po první světové válce se začaly zpívat antisemitské verze: Schmiert die Guillotine mit der Judenfett.

407 Martin Šochman, *Praha jako evropská operní křižovatka poloviny 19. století se zvláštním ohledem na osobnost J. F. Kittla*, Praha 2019 [disertační práce; nepubl.], pozn. 158. – Richard Wagner, *Mein Leben*, Lipsko 1911; česky: Richard Wagner, *Můj život*, přel. Vlasta Reittererová, Praha 2007.

408 Vladimír Macura, *Znamení zrodu a české sny*, Praha 2015, s. 524.

ničení obrazů v katedrále kalvínskými povstalci, příznivě zapůsobilo na diváky. Úspěch své předchozí opery ale Kittl již nezopakoval, také asi kvůli tomu, že již na revoluci nebylo pomyšlení.

Povstání roku 1848 se zúčastnil i Bedřich Smetana. Občanskému útvaru „Svornost“ napsal Smetana řadu vlasteneckých skladeb, včetně pochodů věnovaných české národní gardě a studentským legiím. Především je nutno zmínit *Píseň svobody* na slova Jána Kollára z června 1848, když vše již postupně spělo k potlačení bouří generálem Windischgrätzem. Smetana byl členem Svornosti a stavěl barikády na Karlově mostě, ale vyhnul se stíhání, které čekalo řadu jiných skladatelů a intelektuálů, včetně Karla Sabiny.

6.1.9 Italská revoluce

Po zkušenostech s belgickou revolucí rakouské úřady zakázaly opakování hudebních čísel v operách, aby bylo zabráněno rozvášnění publika nad zdravou míru. Některá čísla, zejména sbory, se v operách opakovaly ne pro hudební, ale pro politické důvody. Zásahy cenzury byly ale kontraproduktivní, naopak k dílu upoutaly pozornost. Situace před Verdim byla, co se týče politického dopadu opery, mnohem klidnější, důležité ale bylo velmi rychlé šíření úspěšných kusů bez ohledu na politické hranice Apeninského poloostrova. Sbory, které byly v neapolské tradici zcela nepodstatné, najednou získávaly na významu a promlouvaly velmi rychle po celém rozdrobeném území Itálie. Tohoto významu si byla vědoma řada současníků, včetně italských skladatelů.

Dramatické sbory, které by dokázaly vzbudit vášně, se v raných Rossiniho operách vůbec nevyskytují.[409] Ty se začínají objevovat až od třicátých let. Prvními vlaštovkami těchto revolučních oper byla díla z francouzského prostředí: již zmiňovaná Auberova *Němá z Portici* (1828) a Rossiniho *Vilém Tell* (podle Schillera, 1829), komponovaný na francouzský text. Vilém Tell byl uveden v italském překladu s cenzurovaným textem sborového zpěvu o svobodě, a přesto dále vyvolával vášně, protože je jeho děj založen na odporu proti Habsburkům. Belliniho *Norma* z roku 1831 vůbec zpočátku vášně nevzbuzovala, i když obsahuje vzrušené bojové číslo se sborem. To začalo být opakováno jako politická demonstrace až ve čtyřicátých letech. Sbor z *Normy* se dokonce zpíval roku 1848 v palermské katedrále jako oslava sesazení bourbonské dynastie.

Nadšení vyvolala v Itálii i celosvětově asi vůbec nejslavnější opera, Verdiho *Nabucco*. Ta byla poprvé uvedena v La Scalle v sezoně 1841/1842 a hned v další sezoně se hrála sedmapadesátkrát. Kromě toho, že šlo o přitažlivé dílo, bylo také bráno opět symbolicky, jako příběh osvobození porobeného národa. Od premiéry *Nabucca* se Verdi etabloval jako nejúspěšnější evropský skladatel opery

---

409 Následující odstavec viz Philip Gossett, Becoming a Citizen: The Chorus in „Risorgimento“ Opera, *Cambridge Opera Journal* 2, 1990, č. 1, s. 41–64; dostupné [on-line] na: http://www.jstor.org/stable/823791 [cit. 21. 4. 2021].

a zároveň jako symbol italského nacionalismu. Kupodivu na premiéře nevzbudil pozornost sbor *Va pensiero*, ale publikum ocenilo závěrečný sbor *Immenso Jehova*, na který nechtěně svými zásahy upozornila cenzura. To také nejspíš vysvětluje, proč chtělo publikum opakovat právě tuto scénu.[410]

Úřední dopisy také upozorňovaly vedení opery, aby dílo vhodně inscenovalo, a nedocházelo tak k vzrušeným reakcím, zejména při výjevech s knězem Zachariášem. To ale bouřlivou atmosféru neuklidnilo. Při dalších reprízách dokonce dirigentovi Angelu Marianimu hrozil policejní komisař hrabě Bolza zatčením, „že dává Verdiho hudbě příliš bouřlivou náladu, zjevně nepřátelskou k autoritě císařské vlády".[411]

Od této doby komponoval Verdi jedno dílo za druhým, velmi často s nějakým revolučním motivem. Slavný sbor z *Nabucca* aspiroval v šedesátých až sedmdesátých letech devatenáctého století na italskou národní hymnu. Prosazovali ji především neoguelfové, kteří chtěli papeže za nejvyšší hlavu italského státu. To odpovídalo situaci v opeře, kde židy vede velekněz Zachariáš.[412] Tuto politickou tezi razil libretista opery Solera, Verdi jako antiklerikál byl jiného názoru. Sbor uvězněných židů *Leť, myšlenko, na zlatých křídlech – Va pensiero sull'ali dorate* dodnes zůstává neoficiální hymnou Itálie.

Politický vliv Verdiho sborů můžeme sledovat především v situacích, kdy jde o nářek vycházející z politické situace: smutek židů v babylonském žaláři, rozvášněný sbor povstání v *Ernani*, sbor skotských exulantů z *Macbetha* (*Patria opressa*), sbor zoufalých v poušti *O Signore, dal tetto natio* z *I Lombardi*. Tato čísla se při představení často opakovala spíše z politických než uměleckých důvodů.

Verdiho opera *Ernani* měla úspěšnou premiéru v Benátkách roku 1844 a rázem dobyla celou Itálii. Dílo překypovalo bojovnými čísly a sbory. V této souvislosti se také objevily „Ernaniho klobouky". Byly to klobouky s dlouhým pérem, které symbolizovaly titulního hrdinu opery, banditu, který bojoval s tyranií. Tento klobouk se stal symbolem odporu proti bourbonské dynastii v Neapoli. Na severu Itálie byl Ernaniho klobouk zakázán císařským generálním ředitelem milánské policie Lanzenfeldem, ale nikdy nebylo tohoto zákazu uposlechnuto. Zákaz jen dále podnítil nošení těchto klobouků, zejména za milánské březnové revoluce 1848.[413] Od premiéry v březnu 1844 v Benátkách se dílo stalo symbolem rebelství a Ernaniho klobouk začali nosit italští nacionalisté ve všech částech země, nosily

---

410 P. Gossett, Becoming…, *op. cit.*, s. 53.

411 Cit. podle Ibidem. – Frank Walker, *The Man Verdi*, London 1962; rpt. Chicago 1982, s. 151.

412 Birgit Pauls, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento: ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*, Berlin 1996, s. 181.

413 Carlotta Sorba, Ernani Hats: Italian opera as a repertoire of political symbols during the Risorgimento, in: *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, Oxford 2011.

jej i ženy. Například slavná bojovnice princezna Kristina Trivulzio di Belgiojoso (1808–1871) se jako exulantka příležitostně zapojovala do různých bojů ve své vlasti.

Po úspěchu *Nabucca* a *Ernaniho* Verdiho přátelé naléhali, aby skládal další vlastenecké sbory. V roce 1847, po premiéře *Macbetha*, mu básník Giuseppe Giusti napsal, aby se vyhýbal fantastickým číslům a místo toho vyjadřoval sladkobolný pocit, kterým toho může tolik dosáhnout: „…vyjádřit bolest, která dnes plní duše nás Italů, je bolestí těch, kteří cítí potřebu lepšího osudu; těch, kteří padli a znovu chtějí povstat, těch, kdo činí pokání, čeká a chce svou obnovu. Doprovázej, můj Verdi, tuto vznešenou a slavnostní bolest svými ušlechtilými harmoniemi; vyživuj ji, opevňuj ji a veď ji k svému cíli.“[414]

Verdi si vzal tuto prosbu k srdci a v revolučním roce složil mužský sbor na vlasteneckou báseň Goffreda Mameliho s přáním, aby se zpívala na všech lombardských pláních. Názor, že slova jsou pro politický vzkaz podstatnější než hudba, se nepotvrdil. Zásahy cenzury do literárního obsahu, které se soustředily především na výrazy jako svoboda či rovnost, nebo na příliš drastická slova o vzpouře, nakonec neměly takovou váhu jako masová sentimentální melodie národa v osudném okamžiku. Cenzura naopak přitahovala k dílu pozornost a pro úspěch skladatele byla pravým požehnáním. Úspěch Ernaniho, podnítil Verdiho k dalším operám s loupežníkem nebo pirátem v hlavní roli (*Loupežníci* 1847, *Korzár* 1848). Nadšení, které lze spojovat s revolucí roku 1848, vzbudila bitva u Legnana (1849) se strhujícími vlasteneckými sbory. Verdi byl nazýván „*maestro della rivoluzione*“, jeho jméno psali jeho příznivci jako V. E. R. D. I., což bylo heslo prvního italského krále (Vittorio Emanuele Re D’Italia). Tento přímý podíl skladatele na revoluci byl dán tím, že jeho hudba vyvolala všeobecný ohlas, na rozdíl od jiných zemí, kde mělo operní představení elitnější a omezenější dopad. Po sjednocení Itálie již nebyla cenzura problémem. Verdi se nepřestal vyjadřovat k politickým otázkám, které ale získávaly sociální rozměr. Verdi se dokonce stal poslancem italského parlamentu. V revidované verzi Simona Boccanegry z roku 1881 přidává autor scénu označenou jako „politickou“. Sbor představuje janovské plebejce ve sporu s bohatými patriciji.

6.1.10 Zábavní scéna

Jednou z funkcí hudby byla stejně jako dnes i pouhá náplň volného času. Ve velkých, kosmopolitních městech převládala její zábavní funkce. Kulturní instituce byly závislé na tržním prostředí a méně na financích panovníka a elit. Centrem velkých zábavních podniků v Evropě byla Paříž, v menší míře také kapitalistickým duchem ovládaný Londýn.

Fenoménem devatenáctého století byly v Paříži cirkusy, velké kruhové budovy s centrálním auditoriem a se stupňovitě uspořádanými místy po vzoru starověkých amfiteátrů. Byly výhodné v tom,

---

414 Cit podle P. Gossett, Becoming…, *op. cit.*, s. 42.

že mohly uspokojit maximální množství diváků. Největšími byly Letní cirkus (Cirque d'été), pařížské jezdecké divadlo z roku 1841 v maurském stylu s kapacitou pro čtyři až šest tisíc diváků, kde se okrajově provozovala i hudba. Zimní cirkus (Cirque d'hiver) pro bezmála šest tisíc posluchačů byl otevřen v roce 1852. Je jediným z původních osmnácti, který je dosud v provozu. Koncertní činnost nebyla hlavní náplní většiny těchto prostor, ale konaly se tam různá show s akrobatickými čísly, drezura zvířat, koňská manéž a další obskurní šokující zajímavosti a kouzelnická čísla. Některé cirkusy bylo možné napustit jako bazén a uvádět vodní čísla, jiné se používaly k módním přehlídkám. Po Světové výstavě 1889 se zájem o pařížské cirky vytratil a ty byly postupně demolovány.

Louis Étienne Pasdeloup pořádal populární koncerty ve velkém Napoleonově (zimním) cirku. Dokázal zprostředkovat publiku díla Čajkovského, Berlioze, Schumanna, a dokonce i Wagnera. Bylo překvapivé, že se na komerční bázi udržel symfonický program po dlouhou dobu. Hector Berlioz napsal uznale v *Journal des débats* z 12. listopadu 1861: „Pan Pasdeloup měl skutečně odvážný nápad, jehož nepravděpodobný úspěch překonal všechna jeho očekávání… na své vlastní riziko sestavil těleso se sto hudebníky. Každý tak mohl za nízké ceny poslouchat díla Beethovena, Mozarta, Webera, Mendelssohna… V sále vládne nábožné ticho, kruhové schody jsou obsazeny do posledního místa… Pan Pasdeloup může mít radost z tohoto krásného kulturního počinu…“[415]

Koncerty zkrachovaly v roce 1884. Měly konkurenci ve větších lákadlech všech možných zábavných programů. Snaha Césara Francka koncerty vzkřísit byla bohužel neúspěšná. Vstupné na koncert bylo pět franků, na koňskou drezuru jenom jeden frank. Diváci proto navštívili tak čtyři koncerty a pak již chodili raději na koňskou drezuru.[416]

V tomto bombastickém stylu zazněla i nejzávažnější francouzská díla devatenáctého století. Berlioz později vzpomíná: „Nepamatuji si, na čem jsme se domluvili, ale vím jen, že se to pro Galloise nevyvinulo dobře. Výnosy ze čtyř koncertů, na které jsme angažovali pět set hudebníků, byly zjevně nedostatečné na tak velké hudební sály. Místo je celkem nevhodné k provozování hudby. Tentokrát zvuk doznával tak pomalu, že v té nešťastné rotundě složitější skladby vytvářely nejšílenější harmonické shluky. Jediný kus, který zazněl dobře, byl *Dies Irae* z mého *Requiem*.

---

415 Hector Berlioz, Concerts populaires de musique classique, *Journal des Débats*, 12. 11. 1861, s. 1–22; cit. podle Tim Blanning, *The Triumph of Music: von Bach bis Bono*, Darmstadt 2010, s. 179.

416 D. Kern Holoman, *Berlioz*, Cambridge 1989, s. 315–319.

Obr. 77 Berlioz diriguje řadu koncertů v Letním cirku na Champs-Élysées (leden 1845)[417]

Tempo a harmonické postupy vyhovovaly lépe tomuto dunivému katedrálnímu prostoru. Dílo vyvolalo takový úspěch, že jsme ho museli zařadit do každého koncertu.“[418] Tyto masové koncerty se šířily po Francii i Evropě a poskytovaly v různé kvalitě nejširším vrstvám novinky hudebního světa.

Vyšší vrstvy se však snažily od masového obecenstva izolovat a zvláště v Londýně kvetla obliba komorní hudby pro vybrané hosty. Oproti Vídni zde chyběly dvorní kapely. Symfonická hudba se provozovala především pro měšťanstvo, které muselo veškeré náklady uhradit ze vstupného. Dramaturgie byla z dnešního pohledu hodně nekonvenční. Na koncertě zazněla první věta z *Osudové symfonie* (*Allegro con brio* ze *Symfonie č. 5 c moll*, op. 67, Ludwiga van Beethovena) a potom závěrečná *Óda na radost* ze *Symfonie č. 9 d moll*, op. 125, a mezi tím hitparáda nejoblíbenějších písní v úpravě pro orchestr. A takto vypadala většina koncertů v Paříži i v Londýně.

Tehdejší velké prostory však bohužel omezovaly svými akustickými parametry kvalitu zvuku. Dodnes, pokud třeba navštívíte Royal Albert Hall, máte pocit, že posloucháte hudbu v nádražní hale, a ne v plnohodnotném koncertním sále. Kapitalistický model v hudebním podnikání si nejlépe osvojilo největší a nejmodernější město Evropy, Londýn. Tam se hudebního průmyslu ujal mladý Francouz Louis-Antoine Jullien (1812–1860),[419] který získal určitý věhlas svými lehkými tanečními čísly během

417 Wikipedia; dostupné [on-line] na: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Berlioz_concert_at_the_Cirque_Olympique_des_Champs-%C3%89lys%C3%A9es_1845_-_Gallica.jpg [cit. 10. 11. 2019].

418 David Cairns, *Berlioz 2. Servitude and greatness 1832–1869*, Berkeley 1999, s. 386.

419 Stanley Sadie, *New Grove Dictionary of Opera 2*, New York 2004, s. 930.

plesových sezon v Paříži, když vedl promenádní orchestr v Tureckých zahradách.[420] Jsa zadlužen, utekl do Londýna, kde během několika let získal ohromný majetek pořádáním masových koncertů pod širým nebem, v divadle v Drury Lane či v hale u zoologické zahrady Surrey. Tyto koncerty napodobovaly pařížský styl masových hudebních akcí. Byly určeny pro střední třídu za nízké vstupné. Přestože své *Concerts Monstres* pořádal s třísetčlenným orchestrem, přilákal na ně až deset tisíc diváků, takže měl několikanásobné výnosy. Uveřejňoval také vynalézavé reklamy v humoristických časopisech jako například: „ ‚Výprodej v zoologické zahradě v Surrey'. Byli jsme vcelku ohromeni oznámením plánovaného aukčního prodeje našich milých zvířat, která vytvářela pozoruhodný soubor v zoologických zahradách v Surrey. Chápeme, že tento krok byl důsledkem bezkonkurenční přitažlivosti koncertů, neboť to je takový trhák, že ani lev nemá šanci na popularitu bezkonkurenčního lva, jakým je Monsieur Jullien!"[421]

Jiné noviny zase psaly:

„Program bude zahrnovat slavný Jullienův *Slavičí valčík*, který bude prezentovat mistrova pikola každé dámě zvlášť, pokud si předplatí jednu ze soukromých lóží prvního pořadí."[422]

Úspěch inspiroval Julliena k pořádání dalších koncertů se čtyřsethlavým orchestrem, třemi dechovými hudbami a se třemi sbory. Jullien například adaptoval části opery *Hugenoti* od Giacomma Meyerbeera. Mezi ně zařadil ukázky střelby a ohňostrojů. Na jeho koncerty se ozývaly kritické hlasy v seriózním tisku: „Tato doba je jako stvořená pro Julliena a Jullien je stvořen pro ni… Je to doba přehánění, ztráty úsudku, nevázanosti, která žije pro spotřebu volného času a která potřebuje silné dojmy, aby získala ve svém životě vzrušení."[423] Jako by to psal nějaký moralista do dnešního úvodníku v novinách.

Ovšem tato velká hudební show zařazovala i vážná díla, samozřejmě s náležitou prezentací. Když dirigoval Beethovenovy symfonie, navlékl si nejprve bílé rukavice, než si vzal taktovku pokrytou drahokamy ze sametového polštáře, kterou donesl sluha v livreji.[424] Někdy dokonce zahrál celou symfonii, často ovšem míchal program s lehce stravitelnou taneční hudbou, kterou si sám složil.

Například program z roku 1849 byl následující:

---

420 *Les Jardins du Turc*. Dnes Boulevard du Temple.

421 (or), The London Charivari, The sale at the Surrey Zoological, *Punch*, 17. 11. 1855, s. 204; dostupné [on-line] na: https://sites.google.com/site/punchvolumes/ [cit. 10. 11. 2019].

422 Nicholas Slonimsky, *Slonimsky's Book of Musical Anecdotes*, London 2002.

423 Tim Blanning, *Triumph of Music – The Rise of Composers, Musicians and their Art (OBE)*, London 2010, s. 172.

424 Ibidem.

Jedna věta z Mendelssohnovy symfonie
Bachovo *Preludium* a *Fuga a moll*
Populární melodie pro velký orchestr

A poté orchestr zahrál několikrát *God save the Queen* za nadšeného zpěvu obecenstva, při kterém se zřetelně distancovalo od revolučního vývoje na kontinentu v roce 1848 a zpívalo s nadšením znovu a znovu. Koncerty v obrovských sálech či promenádní koncerty pod širým nebem byly tehdy běžné v celé Evropě. Jullien cestoval se svým orchestrem po Spojeném království, zajel do Holandska i do Spojených států.[425] Nakonec se stal obětí své megalomanie. Především uvedení vlastní opery *Pietro il grande* v Covent Garden (1852) skončilo finančním krachem. Jullien utekl zpět do Francie, kde byl znovu stíhán pro své staré dluhy. Skončil v pařížském blázinci, kde zemřel roku 1860. Jullienovo působení ovšem podnítilo stavbu dalších monumentálních sálů k hudebnímu podnikání, včetně Royal Albert Hall pro 8000 návštěvníků.

Obr. 78 *Hala v Surrey*[426]	Obr. 79 *Slavnostní otevření Royal Albert Hall* – pro 8000 diváků královnou Viktorií v roce 1871, dobová ilustrace; zavěšená plachta u stropu měla zmírňovat dozvuk[427]

6.1.11 Pražské arény, lidová divadla pražská

V roce 1881, v době otevření Národního divadla, vzniká také Théâtre Variété, karlínské operetní divadlo, které vedle operet nabízelo i cirkusy a vystoupení zvířat, břichomluvce a další pozoruhodná

425 Stanley Sadie, *Grove Concise Dictionary of Music*, New York 1988.

426 Dostupné [on-line] na: https://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Surrey_Gardens#/media/File:SpurgeonSurrey.jpg [cit. 15. 10. 2019].

389 Dostupné [on-line] na: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category: Interior_of_the_Royal_Albert_Hall#/media/File:RAH_Grand_Opening_by_Queen_Victoria_29_March_1871_The_Graphic.jpg [cit. 15. 10. 2019].

vystoupení. V době vzniku Velké operety byl příchod do divadla ve společenském obleku samozřejmostí. Na to myslel ředitel Jeřábek, který umožnil rezervaci „cizineckých lóží“ bez povinnosti společenského oděvu a návštěvy veřejných prostor. Nápodobou pařížských zábavních podniků byla v Praze různá divadla vznikající za hradbami, protože nemusela žádat o licenci město. Byly to ale často pouze dřevěné boudy nebo otevřené arény. Měly smíšený zábavní repertoár blížící se skladbou pařížským cirkům, ale nikdy nedosáhly jejich velikosti. Roku 1869 zbudoval Pavel Švanda ze Semčic kamenné divadlo. I činoherní divadla, dnes výhradně činoherní, zahajovala svou činnost i s hudebním repertoárem, operetami nebo alespoň s předehrami a orchestrálními čísly k činohře.

6.2 Opera – veřejná budova

Již v průběhu osmnáctého i v devatenáctém století byl kladen důraz na všeobecné vzdělávání a zušlechťování obyvatelstva prostřednictvím umění. Stále více evropských metropolí mělo veřejně přístupnou galerii, muzeum, případně i státem podporované divadlo. V hudebním žánru se opera stávala obecnou zábavou i mimo Itálii. Důležitým průkopnickým krokem Záalpí potom byla myšlenka „národního divadla“, které by hrálo v národním jazyce a také pěstovalo „národní charakter“. První takové divadlo vzniklo v roce 1767 v Hamburku, kde se stal prvním dramaturgem Gotthold Ephraim Lessing. Ač velmi brzy zkrachovalo, myšlenky se chopil Josef II., který nepovažoval za vhodné, aby hlavní divadlo jeho říše nepoužívalo státní jazyk. Přejmenoval proto v roce 1776 Dvorní divadlo (Hofburgtheater) na Německé národní divadlo (Teutsches Nationaltheater nächst der Burg). V mnoha německých městech se tato myšlenka rychle uchytila. Řada německých dvorních divadel byla přejmenována na „národní“. Přejmenovalo se divadlo v Mannheimu roku 1779, divadlo na Gendarmenmarktu v Berlíně se přejmenovalo na „Královské a Národní divadlo“ v roce 1786. Divadla se také pokoušela ustavit trvalý národní soubor a nespoléhat na kočovné společnosti. Tato myšlenka ale nebyla plně prosazena ani odklon od italského repertoáru se neprosadil.

Italská tradice, která sledovala především vokální linku, získala mnohem větší rezonanci a stala se inspirací pro zbytek Evropy. Do dnešní doby přetrvávají především komické Rossiniho a Donizettiho opery, častokrát s předehrami známějšími než celé operní dílo. Tragická poloha raného romantismu byla později repertoárově vytěsněna Verdim, který byl v tomto oboru divácky přitažlivější.

Opera zažívala v devatenáctém století svůj zlatý věk, neboť po osvícenství pronikaly do všech oborů myšlenky eklekticismu a syntézy. Operní dům měl nejen spojit hudbu, tanec či poezii, měl také spojovat malířství, sochařství a architekturu v jednotný celek, což vyneslo divadelní architekturu mezi nejzdobnější budovy devatenáctého století.

Jako veřejná instituce mělo velké divadlo důležitý vztah i k politice. Představení mívala velmi často oslavný nebo naučný obsah doplněný okázalou výpravou. Byla to Itálie osmnáctého století, kde vznikala první velká městská divadla. Divadla bývala nejozdobenější budovy města. Jejich program

byl různě modifikován. Některá výzdoba se ale opakovala, jako například Pegas na střeše, alegorie Múz nebo státní symboly. Byla zde přítomna myšlenka spolupráce uměleckých disciplín, prolínala se architektura, malířství, sochařství i reliéf.

6.2.1 Otevírání operních domů

V Evropě se operní domy stávaly prestižními podniky všech evropských měst. Z Itálie, kde již stály v osmnáctém století, se šířila móda velkých oper. Po vídeňském kongresu vzniklo Velké operní divadlo v Moskvě, v roce 1869 Dvorní opera ve Vídni a jen o několik let později i na americkém kontinentu se staví Metropolitan Opera House v New Yorku. Ojedinělým počinem, ale pro náš zájem o vztah operního díla a státní moci významným, je vybudování operní scény v Bayreuthu v letech 1872–1876 pro uvádění děl Richarda Wagnera, které pomohlo zruinovat, alespoň podle názorů současníků, státní rozpočet Bavorského království.

Měnila se také hierarchie diváků. U dvorního divadla bylo důležité usazení diváků podle stavovské příslušnosti až po krále nebo knížete. Místa byla sociálně odstupňována od významnějších až po nejméně důležité. U městské opery samozřejmě rozhodovalo vstupné, velmi často ale byla oddělena horší místa od lepších i v sociálním kontaktu během přestávek. To zůstává zachováno dosud v řadě operních domů. Takto zůstala vydělená sedadla například v Budapešti, kde je horní část divadla s horšími místy zcela oddělena od slavnostních prostor divadla.

Hlediště původně zůstávalo osvětlené. Zatemněné hlediště prosazoval Richard Wagner v Bayreuthu a zavedl ho i Gustav Mahler ve Vídeňské opeře. Druhou důležitou změnou bylo prohlubování orchestřiště vzhledem k parteru, které souviselo s objemem zvuku orchestru. Ten musel být držen v rovnováze se zpěvními hlasy, ale pak zároveň byl nezbytný dirigent, který zajistil komunikaci mezi hráči a pěvci. Do krajnosti dovedl tuto tendenci Richard Wagner v Bayreuthu. Orchestr plně ponořil pod jeviště ve stupňovitém orchestřišti zakrytém stěnou, takže orchestr není vidět a jeho zvuk je navíc změkčený.

Důležitou roli ve vývoji operních domů mělo nové Teatro di San Carlo v Neapoli, otevřené již v roce 1737, s rozměry největších oper devatenáctého století. Od tohoto divadla se odvozoval typ podkovovitě utvářeného hlediště s lóžemi, který se rozšířil do celé Evropy. Operní domy, vzájemně si konkurující svou honosností a velikostí, byly často prestižními podniky evropských monarchů, kteří tím chtěli demonstrovat sepětí a přátelství s měšťanstvem. Není náhodou, že budova tehdy největšího italského divadla Teatro Massimo Vittorio Emanuele v Palermu byla založena ve stejném roce jako Dvorní opera na Ringstrasse ve Vídni (1861 započetí stavby, 1869 otevření). Jedna měla slavit italské sjednocení a druhá rakouskou moc. Tyto operní domy byly stavěny ve stejné době, kdy Napoleon III. dohlížel na stavbu Velké pařížské opery, kterou založil v místě, kde se na něj italští radikálové pokusili spáchat atentát. Otevření se ale nedočkal, byl sesazen v roce 1870. Velká divadla se stavěla

často dříve a honosněji než budovy parlamentů, byly totiž jakousi náhražkou plného politického angažmá středních vrstev.

Díky Wagnerovým a Straussovým operám se orchestr rozrůstal až nad sto hudebníků. Narůstaly i počty epizodních rolí, kostýmních a kulisových depozitářů. V devatenáctém století si mnoho měst, zvláště v zámoří, budovalo operní domy, i když se tam opera takřka nehrála. Operní dům znamenal prestiž města, byl symbolem rozvinutého společenského života. Jeho provoz ale začasté vázl.

6.2.2 Bayreuth

Paradoxně tomu tak nenastalo v Bayreuthu, kde Wagner důsledně dbal na to, aby budova žádné ornamenty neměla. Původní myšlenku, že by se dřevěná scéna vybudovala na březích Rýna a poté slavnostně spálila i s partiturou *Prstenu Nibelungů* opustil, chtěl ale vybudovat tzv. *Notbau*, budovu, která pouze slouží hudbě a nemá žádný jiný účel. Při položení základního kamene se Wagner rétoricky ptal: „Kde je národ, který si vybudoval divadlo? Ať je stavba pouze provizorní, takto bude ve stejném smyslu, jako již po staletí bylo provizorní německé vědomí. To jest ale právě podstatou německého ducha, který se buduje zevnitř, věčný Bůh v něm skutečně žije, než si duch vystaví chrám své cti!“[428]

Wagner reagoval na návrh architekta Brückwalda podrážděně: „…německé je divadlo je německé jen tehdy, když je bez ozdob!“ A slova „ozdoby pryč“ (Ornamente fort!)[429] s přeškrtanými detaily se zachovala v archivech bayreuthského muzea. Stavba měla být německému světu výčitkou: „Kdy již konečně zemru a ‚německý národ‘ se za mnou jednotně dá v pohyb?“ I celý koncept divadla byl mimořádně egalitaristický, byly tam jen lavice, žádné lóže. Německý císař musel sedět s ostatními lidmi. Samozřejmě, idealistická představa divadla pro „německý lid“ se stala chrámem evropských intelektuálních, mocenských a hospodářských elit. O čistě německém podniku nemohla být v počátcích Bayreuthu vůbec řeč.

6.2.3 Vídeňská opera

Vídeňská opera zdůrazňovala sepětí habsburského domu s hudbou. Zdobily ji alegorie hudebních žánrů, převažovaly výjevy z Mozartových oper, které byly nekonfliktní, měly dokonce spojovat všechny národy v univerzální hudbě. Byly zde také medailony habsburských panovníků, kteří se zasloužili o hudbu. To celé je zdobeno sochami Múz a Apollona, putti s různými nástroji a podobně.

---

428 Richard Wagner, Rede anläßlich der Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth, 22. května 1872.

429 Viz Matthias Theodor Vogt, Die mißverstandene Utopie. Zu zwei Festspielhausentwürfen von Albrecht Michler, in: Sylvia Habermann (Hrsg.), Was aus Bayreuth hätte werden können. Ungebaute Bauwerke 1886–1925, *Schriftenreihe des Stadtmuseums Bayreuth*, Heft 2, 1987, s. 51–52.

V lodžii nad vchodem do divadla je v klenbě středního pole medailon malého Mozarta na klíně Marie Terezie (událost z roku 1762). Tento drobný výjev má představovat sepětí Habsburků s hudbou.

6.2.4 Národní divadlo

Vývoj výzdoby pražského Národního divadla byl v tomto směru mimořádně složitý. Fasádu nezdobí skladatelé ani jiní umělci, protože nepanovala shoda na jejich výběru.[430] Spory provázející dvaasedmdesát jmen vědců na Národním muzeu ukázaly, že tyto boje mohou dospět až do zemského sněmu. Tyto umělce nahradili Záboj a Slavoj, kteří představovali bojovného ducha národa, zatímco prostory pro královskou lóži byly vyzdobeny smířlivě. Pražské Německé divadlo je po rekonstrukci opět doplněno bustami Schillera, Goetha a Mozarta, které byly odstraněny na konci války. Národnosti spolu soupeřily nejen v hudbě, ale i ve veřejných budovách: Nové německé divadlo bylo reakcí na Národní divadlo, Obecní dům byl reakcí na Německý spolkový dům (dnešní Slovanský dům) nebo na Konzerthaus ve Vídni. Roman Prahl píše, že množství ozdob na veřejných budovách svým způsobem oslabilo kontroverzní působení námětů. Vyhýbáním se kontroverzním jménům způsobil, že se stále více zobrazoval lid a jeho práce, což bylo svým způsobem neproblematické.

Stejně jako budova kombinuje bojovnější symboliku u vchodu pro obecenstvo, zatímco v salonku a v královské lóži je neutrální výzdoba, se i Bedřich Smetana vyrovnal s korunovační operou *Libuše*. Sice je hlavní postavou vladařka, předchůdkyně na českém trůně, ale místo obligátní oslavy panovníka na konci takového díla se neustále opakuje oslava českého národa v závěrečném proroctví. Je to takové hybridní revolučně-monarchistické dílo na rozdíl od Dvořákových oslavných sborů k panovníkovi například v *Šelmě sedlákovi*[431], v *Jakobínovi*[432], v závěru *Svaté Ludmily* i ve *Vandě* či *Dimitrijovi* jsou holdy k panovníkovi, kterým se Smetana v celém díle vyhýbá.

6.2.5 Fellner a Hellmer

Většinu divadelních budov ve střední Evropě vystavěl na konci devatenáctého století vídeňský ateliér Ferdinanda Fellmera a Hermanna Hellmera. Budovy si jsou velmi podobné, například Volkstheater ve Vídni a pražské Nové německé divadlo působí v interiéru takřka identicky. Tato síť divadel se také kulturně k Vídni orientovala. Zvláště Ferdinand Fellner si oblíbil neorokokové dekorace, které v celém rakouském mocnářství představovaly kulisy buržoazního luxusu. Jejich divadla a zábavní budovy se rozmohly především v německojazyčných městech a v lázeňských provozech (Karlovy Vary, Baden

---

430 Jak popisuje Roman Prahl v monografii k veřejným budovám v Praze, výzdoba byla důležitým politickým stanoviskem.

431 Závěrečný sbor: „My vás chceme ctíti, věrnými vám býti do skonání. Ať náš kníže žije dlouhá léta, sláva! Jméno jeho přečká konec světa, sláva!“

432 „Zdráv buď, ó pane náš, lid tvůj tě vítá.“

u Vídně). Naopak v národních a umělecky angažovaných projektech byl tento typ stavby málo umělecky ambiciózní. Firma také příliš nestavěla pro české zákazníky, neobaroko a neorokoko představovaly dobu temna.[433] Čeští vlastenci dávali přednost české novorenesanci. Snažili se podobně jako v případě české národní hudby vložit do tektonické struktury díla motivy, které by poukázaly na národní charakter díla.

Tato firma stavěla u nás vedle Nového německého divadla i divadlo v Brně, Liberci, Karlových Varech, stavěla divadla i většině německých měst, třeba v Berlíně, dále ve Vídni, Záhřebu, Sofii, Oděse, Curychu a mnoha dalších městech. Divadla tohoto typu byla vyzdobena druhorokokovým zlaceným ornamentem, bez jakýchkoli kontroverzních symbolů. V době jejich činnosti mezi lety 1870–1914 byla střední Evropa pokryta mimořádně hustou sítí divadel, i některá okresní města byla schopna provozovat operní představení.[434]

6.2.6 Palais Garnier

Bezpochyby největší stavbou Paříže devatenáctého století byla Velká pařížská opera – Palais Garnier. Dodnes, procházíme-li hlavním schodištěm, jsme ohromeni. Množství zlata a barevných mramorů se překrývá, každá stavba římského baroka působí proti opeře jako uměřená, střídmá a chudá. Budova opery měla být demonstrací francouzského impéria, které však bylo Pruskem poraženo ještě před dokončením stavby, budova byla otevřena až v období třetí republiky.

Impulzem pro stavbu opery byl neúspěšný pokus o atentát na Napoleona III. v nedalekém starém operním sále 14. ledna 1858. Ještě téhož roku vypsal císař soutěž, kterou vyhrál mladý, docela neznámý architekt Charles Garnier. Budova Palais Garnier byla životním dílem svého stavitele, který ji stavěl od roku 1860 až do roku 1874, a pak neustále přizdoboval a zdokonaloval. Architekt se inspiroval chrámem svatého Petra v Římě, ale všechno muselo být ještě skvělejší. Soustředil se na impozantní schodiště, velké foyer a zrcadlový sál. Celá stavba působí jako veliká jevištní dekorace, řasení sametu, obrovské lustry, to vše překrývá vlastní logiku stavby.

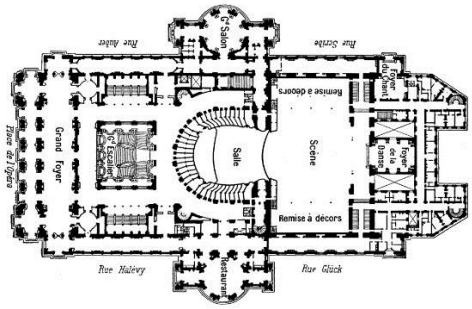
Hlediště mělo podkovovou formu, aby se mohli návštěvníci vzájemně sledovat. Během představení se v hledišti nezhasínalo. Ti, co si zaplatili až kruh sedadel nahoře, nebyli vpuštěni do nádherných prostor parteru divadla. Divadlo mělo dostatečné zázemí pro společenský život. Velká pařížská opera byla zdaleka největším divadlem na světě, i když milánský či vídeňský operní dům usadily víc návštěvníků.

---

433 Roman Prahl, Výtvarné umění v divadle, in: *Národní divadlo: historie a současnost budovy*, Praha 1999, s. 107–112.

434 Dana Linhartová, *Architektonická činnost ateliéru Fellner & Helmer na území dnešní České republiky*, Praha 2014.

Velká opera byla budována s myšlenkou na francouzské impérium, a tak v řadě momentů odkazovala na Versailles: opera měla velký zrcadlový sál, kupole je korunována zlatou sochu Apollona jako ve versailleském parku.

		
Obr. 80 Velké foyer Garnierovy opery – zbudováno v letech 1860–1875[435]	Obr. 81 Otevírání Garnierovy opery se stalo přehlídkou buržoazního blahobytu; vyobrazení hlavního schodiště, Jean-Baptiste Édouard Detaille, kvaš, 1877[436]	Obr. 82 Půdorys opery – na půdoryse Garnierovy opery vidíme, že větší plocha divadla byla rozvržena pro společenské prostory a dlouhou chodbu určenou ke korzu, jež propojovala *Grand Foyer* a *Foyer de la Danse*; hlavní okruh byl propojen s mnohými budoáry a restauracemi v různých úrovních divadla, plán ukazuje, že společenská funkce budovy takřka převyšovala jeho úlohu hudebního centra

6.2.7 Uherská královská opera

Francouzi s oblibou měli na programu tzv. *pot-pourri*, neboť se tak také říkalo nádobám se směsí nasušených květů, což se dá rovněž přeložit německým *Eintopf*. Byla to hudební nabídka všeho možného, něco jako dnešní hitparády. Komponované večery, které nemusely být nijak hudebně provázané, byly publikem velice oblíbené. Tento rámec večera byl zvolen i pro slavnostní otevření Královské uherské opery v roce 1884. Otevření opery bylo společensky skvělé, ale hudební náplň večera se skládala jen ze tří operních úryvků.

Další provoz opery ale ovlivnila stavba obrovské budovy parlamentu, započatá v roce 1885, která odvedla veškerou pozornost a finanční prostředky Budapešti k významnějšímu úkolu, než byla opera. Budova budapešťského parlamentu stála 38 milionů zlatých, zatímco pražské Rudolfinum stálo dva

435 Dostupné [on-line] na: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palais_Garnier_-_Le_grand_foyer.jpg [cit. 12. 10. 2019].

436 Foto archiv autora.

miliony a Národní divadlo i s katastrofou požáru něco přes tři miliony. Budova Nového německého divadla byla v porovnání s českými podniky podstatně levnější, protože byla s firmou Ferdinand Kellner a Hermann Hellmer dohodnuta pevná cena dokončení na 750 tisíc zlatých, což bylo méně než polovina ceny českého Národního divadla před požárem.

Není proto divu, že po slavnostním otevření uherské opery za přítomnosti Františka Josefa I. a jeho choti Alžběty nezbývaly finanční prostředky na běžný provoz. Budapešťská hudební scéna se na konci století podobala spíše významnému lázeňskému centru, dokud se jako ředitel neobjevil Gustav Mahler, který si v této pozici vydobyl reputaci k vrcholné funkci ve Vídeňské opeře. Uhry dosáhly politického vrcholu, jejich reprezentace byla spíše říšská, nebyla vedena zápasem o národní svébytnost jako v Čechách, hlavní roli hrála státní svrchovanost reprezentovaná v hojné míře ještě většími budovami než v císařské Vídni. Svébytnost maďarské hudby hrála okrajovou roli. Navíc Franz Liszt dosáhl dominantního postavení v německé hudbě, Brahms složil *Uherské tance*, kultura Budapešti byla plně integrována do obecné středoevropské kultury. Uherský stát také musel integrovat většinu vlastního nemaďarského obyvatelstva, uherská reprezentace tedy byla na rozdíl od českého hnutí mnohonárodnostním jevem.

6.2.8 Pražská divadla

Největším divadlem v Praze bylo Novoměstské divadlo, které stálo na zhruba stejném místě jako budova Nového německého divadla. Jeho kapacita byla asi 1240 míst, ale vešly se tam až čtyři tisíce diváků, to je kapacita, které nedosáhlo žádné jiné pražské divadlo. Provozem se tato scéna podobala pařížským cirkům. Vedle hudby se tam pořádaly cirkusy, reduty a různá zábavná vystoupení. Od roku 1861 se hrály opery v českém jazyce, ale převažovala německá představení. Josef Niklas navrhl Novoměstské divadlo podle Semperova divadla v Drážďanech z let 1838–1841 ve stavu před požárem roku 1869. Bylo ale postaveno poměrně lacině, částečně z hrázděného zdiva. Opona a výzdoba divadla byly národnostně smířlivé, stejně jako program, kde se střídaly výjevy z českých a německých divadelních kusů. Výzdobu vytvořil vídeňský dekoratér Carlo Brioschi, který měl spolu s Janem Václavem Kautským firmu na jevištní a divadelní malířské práce. Zvenčí divadla se přistavovaly konírny pro cirkusová vystoupení. V zimě bylo chladno na sezení, ale pořádaly se plesy, reduty a cirkusy. Výstavba Národního divadla se německé Praze nezamlouvala jako výhradně český podnik, a proto vznikla budova Nového německého divadla. Novoměstské divadlo nebylo tak vyhraněné jazykově jako jeho nástupní scény. Bylo zbořeno v roce 1886, neboť německojazyčná Praha plánovala budovu německého divadla poté, co se Češi přesunuli do Národního divadla.

6.3 Velká francouzská opera ve francouzské triumfální tradici

Velká francouzská opera se stala symbolem buržoazního úspěchu. Byla podobně jako výstavy pařížských salonů vedena snahou po oslňující podívané dávající na odiv nádheru a bohatství. Salonům dominovaly výjevy monumentálních historických událostí, které dávaly iluzi skvělé minulosti. Francouzská umělecká produkce se soustředila již od Ludvíka XIV. na luxusní reprezentaci a tuto polohu neopouštěla ani v devatenáctém století. V éře Velké pařížské opery vynikal především Giacommo Meyerbeer. Jeho opera *Robert ďábel* zaznamenala obrovský úspěch. Dílo obsahuje snad všechny dramatické situace, které si dokážeme představit. Berlioz jednou poznamenal: „Meyerbeer neměl jen štěstí, že měl talent, měl také talent k tomu, aby měl štěstí.“[437] Jeho nepochybná schopnost jít štěstí naproti byla později kritizována. Pro Richarda Wagnera se tento autor stal symbolem konzumní podbízivosti.[438]

Velká francouzská opera se snažila naplnit touhu veřejnosti po velkých historických výjevech, objednávala tedy monumentální dějinné výjevy jeden po druhém. (Auberův *Gustav III.*, Halévyho *Židovka,* Verdiho opery pro pařížskou Operu *Jeruzalém, Sicilské nešpory, Maškarní ples,* Meyerbeerovi *Hugenoti, Prorok* a další.) Francouzská opera měla svým způsobem podobné nectnosti, jako měly Lullyho kreace před dvěma sty lety. Představovaly neuvěřitelně propracovanou a nákladnou podívanou, čistě hudební stránka preferovala spíše konvenční, efektní formule, které opeře diktovalo především ono veliké měřítko. Sledujeme-li Wagnerovu operní tvorbu, lze říci, že byl ohromen možnostmi velké opery. Wagner byl však první, kdo po počátečním okouzlení označil Velkou pařížskou operu za podbízivou. Přesto některá díla, která byla v tomto žánru komponována, přetrvala na repertoáru dodnes. Po Francouzské revoluci došlo v Paříži k zvláštnímu paradoxu, který určoval estetiku devatenáctého století. Vysoké umění, které bylo provozováno králem a šlechtou, bylo revolucí smeteno. Poté, co se poměry ustálily, začala vzmáhající se buržoazie napodobovat dvorní pompézní styl.

Původně byly vážná opera či *tragédie lyrique* vyhrazeny pro dvůr, zatímco Paříž si oblíbila *operu comique*. Devatenácté století přerodilo tuto oblast do operety pro lid, zatímco buržoazie se záhy chopila velkých, závažných příběhů, které vyžadovaly patřičnou okázalost, a to i pokud byli hrdinové chudí. Nádhera divadelních kostýmů byla každým rokem okázalejší. Kulisy byly nákladně vyrobeny a uchovávaly se po celá desetiletí.

---

437 Hector Berlioz, *Memoirs*, London 1969, s. 569.

438 U kontroverzních názorů Richarda Wagnera je nutno rozlišovat kritiku povrchního vkusu, jež je v mnoha příkladech oprávněná, od jeho spojování moci peněz a svůdného konzumerismu s židovstvím.

Kupodivu opět ve Francii, stejně jako za Ludvíka XIV., se opera stala především monumentálním scénickým dílem, kde hudba musela sloužit různým velkolepým požadavkům. Můžeme tvrdit, že velká opera měla i svůj politický význam. Masově sdílená alegorie mohla působit jako katalyzátor revoluce. V Paříži měla v roce 1828 premiéru opera Daniel-François-Esprita Aubera *Němá z Portici*. Dva roky nato (25. srpna 1830), při provedení v Bruselu, vyvolal výbuch Vesuvu v závěru opery povstání Belgičanů proti nizozemské nadvládě.

Velká opera sama o sobě oslovila jen málokdy, představovala ale důležitý inspirační zdroj. Richard Wagner vycházel z jejích velkolepých měřítek. Jeho kritika velké opery dosáhla toho, že se stala žánrem, jímž se všeobecně pohrdalo. Velikost a finanční úspěch pařížské Opery nebylo možné zopakovat kdekoli jinde v Evropě. Závist ostatních scén hrála také svoji roli. Velká opera měla své zvyklosti. Musela mít odpovídající délku i počet přestávek, jak bylo publikum zvyklé, skladatelé proto dodržovali přesné požadavky. „*Grand Opera*“ dnes zní trochu, jako když si prodejce bytového zařízení napíše na reklamu „nábytek ve velkém stylu“. Každý očekává velkolepou prezentaci nevkusu.

6.3.1 Revoluční rok 1848

Revoluční rok 1848 byl první vážnou nemocí jinak úspěšného kapitalismu. Po poklidném pití kávy doby biedermeieru zachvátila Evropu vlna sociálních bouří. S novým výbuchem násilí nemohly evropské vlády mnoho dělat. Násilí mělo hlubší kořeny pramenící z předchozích let prosperity. Po napoleonských válkách začalo přibývat lidí, a to především ve městech. Chudina z venkova se tlačila do měst, kde rostly továrny. Bohatší vrstvy se bály chorob, nepokojů a špíny, řemeslnictvo přicházelo tovární výrobou o práci. Neúroda a bramborová plíseň v roce 1846 a následujícího roku postihly nedostatkem nově vzniklou vrstvu proletariátu. V únoru 1848 vydali Karel Marx a Bedřich Engels *Manifest Komunistické strany*, který spolu se vzrůstajícím nacionalismem rozvášnil celou Evropu. „Komunisté pokládají za nedůstojné, aby tajili své názory a úmysly. Prohlašují otevřeně, že jejich cílů lze dosáhnout jen násilným svržením celého dosavadního společenského řádu. Nechť se panující třídy třesou před komunistickou revolucí! Proletáři v ní nemají co ztratit, leda své okovy. Dobýt mohou celý svět…“[439] – uvádělo se v prohlášení, které se stalo kánonem pro revolucionáře příštích staletí. Ani posílení demokratických institucí z politického hlediska mnoho neměnilo, protože hlasovací právo bylo tehdy vázáno na placení daně. Prestiž i majetek vyšší střední vrstvy vzrostl. Pruský, bavorský či saský dvůr, stejně jako Vídeň věnčily šlechtickými tituly významné osobnosti, aby mohly také zasedat v panské sněmovně. Z Čechů se do panské sněmovny dostali například František Palacký nebo později i skladatel Antonín Dvořák. Dvory iniciovaly všeobecné „chrámy vznešenosti“, hudební a muzeální instituce. Tyto kulturní výdobytky dodaly výstavnosti městským panorámatům a činily městský život pestřejší, ale chudým vrstvám byly k ničemu.

---

439 Karel Marx – Bedřich Engels, *Manifest komunistické strany*, přel. Ladislav Štoll, Praha 1974.

Drama Francouzské revoluce se ale neopakovalo. Ve všech zemích začalo fungovat sepětí městské buržoazie s vládnoucí dynastií a šlechtou a zároveň zde byla ochota evropských států si vzájemně pomáhat. Celý evropský kontinent zachvátily nepokoje a Svatá aliance, domluvená na vídeňském kongresu, mohla prokázat svoji účinnost, tentokrát v boji proti vlastním revolucím. Armády různých zemí si vzájemně vypomáhaly, ruská armáda potlačovala rakouské povstání, rakouská zasáhla v Itálii.

I umělci se rozdělili na obhájce revolucionářů a na ty, kteří doufali v jejich brzkou porážku. Polní maršálek Václav Radecký z Radče měl v roce 1848 napilno. Nejprve potlačoval bouře a povstání v severní Itálii (bitva u Custozy) a poté zase protesty dělníků ve Vídni. Třiadvacátý srpen 1848 vstoupil do dějin jako bitva na Prátru. Jednotky maršála Radeckého tam zahájily střelbu do neozbrojeného davu protestujícího proti krácení sociálních dávek.[440] Poté byl 31. srpna uspořádán vítězný pochod vojska, ke kterému Johann Strauss starší napsal slavný *Radeckého pochod*, který Radeckému osobně věnoval. Na první stranu klavírního výtahu napsal: „…věnováno ku poctě velikého vojevůdce, a jeho c. k. armády.“[441]

V Praze byly bouře vedeny v opatrnějším duchu. Češi se obávali německého i maďarského nacionalismu, který vzrůstal ve všech okolních metropolích a mohl ohrozit postavení Čechů v rámci monarchie. Rozsah povstání se zveličoval až v očích pozdější tradice, a to na obou stranách. Povstalci dávali najevo, že bojují pouze proti vojsku ohrožujícímu ústavu, nikoli proti císaři. Na dolním Václavském náměstí dokonce stavěli „císařskou a královskou barikádu“ ozdobenou portrétem mocnáře.[442] Po porážce povstání generál Windischgrätz přijal delegaci 76 pražských měšťanů, kteří mu děkovali za potlačení povstání a žádali ho v zájmu klidu a pořádku o prodloužení obležení.[443] A přesto se stále hlásily ke slovu nejširší vrstvy společnosti, které v praktické politice dosud hrály roli strašidla revoluce, reálnou politickou moc však neměly.

Po nástupu Františka Josefa všichni doufali v lepší poměry a dlouho věřili, že utužení režimu je přechodné. Josef Kajetán Tyl pravidelně slavil císařovy narozeniny ve Stavovském divadle. Symbolem nových, tvrdších poměrů, se stala internace Karla Havlíčka Borovského v Brixenu.

Josef Pekař napsal navzdory povinnému odsuzování Habsburků za první republiky tyto řádky: „Převážná část toho, čím žijeme a pyšníme se jako národ kulturní, byla nám dána v této době [vlády Františka Josefa I.]… Není důvodu, abychom přezírali, čím přispěla k tomuto rozvoji vůle svépomocí, k níž odedávna vychovávaly národ náš těžké podmínky jeho existence… Ale výsledek tohoto úsilí

---

440 Frank Miller, *Johann Strauss Vater – Der musikalische Magier des Wiener Biedermeier. Dokumentarbiographie*, Eisenburg [d. i. Vasvár] 1999, s. 331.

441 Ibidem, s. 333n.

442 Jiří Rak, *Zachovej nám, Hospodine*, Praha 2013, s. 74–76.

443 Ibidem, s. 99.

nebyl by tak požehnaný, kdyby nebylo podporováno státnickým porozuměním zvěčnělého mocnáře, porozuměním pro právo potlačených a o lepší budoucnost svou usilujících národů…“[444]

Čechy měly v německé kultuře pověst zaostalosti, ale zároveň nezkažené idyličnosti. Proto je Karel Marx považoval za nejméně vhodné k prosazování komunistických ideálů. Označoval je za oblast sociálního konzervativismu. Tato venkovská idyla a zaostalost byly ovšem oceňovány jako zdroj okouzlení a nezkaženého života. Sociální konzervativismus však byl spíše mýtem než skutečností. Čechy byly relativně vyspělé, byly jen ostrovem svébytné kultury. Ač se Františku Josefovi I. moderní směry příčily, nepotlačoval uměleckou svobodu.

6.3.1.1 Evropa po polovině devatenáctého století

V průběhu koloniální éry devatenáctého století měla Evropa oprávněný pocit, že je středem veškerého dění. Evropské kolonie pokrývaly větší část světa a jejich držení dávalo Evropanům pocit nadřazenosti. Od konce napoleonských válek se během století počet obyvatel starého kontinentu zhruba zdvojnásobil. Válek ubylo. Z měst se stávala velkoměsta. Monumentální bulváry zakončovaly předimenzované veřejné budovy sloužící jako kulisy společenských událostí. Bohatnoucí střední vrstva se snažila o vyzdobení svého činžovního domu ve velkém stylu. Cestování bylo snazší, protože se vše propojovalo veřejnou železnicí a paroplavbou. Mnozí také odjížděli do zámoří a posilovali evropskou kulturní přítomnost ve Spojených státech i v koloniích. Umění devatenáctého století se soustředilo na oslavu vlastní skvělé minulosti opakováním historických forem v architektuře či hledalo inspiraci v hudbě vídeňských klasiků. Toto opakování bylo provázeno názorovým konzervativismem i touhou po vlastním zveličení. Podobná měřítka jako na velké veřejné budovy či monumentální historickou malbu byla kladena i na hudbu, která rostla jak počtem hudebníků, diváků, tak i grandiózním vyzněním díla. Tento heroismus v umění byl však v ostrém kontrastu s životním stylem středních vrstev. O nedělích vážený měšťan korzoval s manželkou, případně si vyjížděl v kočáře. K tomu jim hrál orchestr v městských parcích či tančírnách. Vedle svého podnikání bohatý uzenář stačil navštívit operu či operetu, a pak, bez manželky, si odskočil i do nějakého podniku s pochybnou pověstí. Na dovolenou se jezdilo do lázní. A u všeho stále hrála nějaká hudba. I hudba vídeňských klasiků byla příliš složitá pro každodenní potřebu. Nejvíc potěšila melodie s jednoduchým tanečním doprovodem. A když se onen měšťan odebral na věčnost, dechovka jej doprovázela z kostela až k velkolepému náhrobku na ústředním hřbitově, na kterém stálo:

Zde odpočívá v Pánu
Jeho Blahorodí C. K.
Dr. Augustin Nováček,
C. K. nejv. sekretář, hejtman polit. okresu v. v.,

---

444 Ibidem. – Jiří Pernes, *František Josef I. Nikdy nekorunovaný český král*, Praha 2005, s. 485.

čestný předseda spolku hasičů etc. etc.
Syn význačného majitele činžovního domu a jiných četných realit na Smíchově.

Spořádaný, spořivý a úspěšný měšťan. Věděl, co je správné a nesprávné, ale také co je vkusné a nevkusné. Tento maloměšťák se stal pro pokrokového umělce nepřítelem číslo jedna. Potřeboval jeho přízeň a podporu, ale zároveň nechtěl být v jeho područí.

6.3.1.2 Romantismus v Čechách

Druhá polovina devatenáctého století se nazývá gründerskou dobou, německy *Gründerzeit*. Tato porevoluční doba teprve znamenala opravdový rozmach průmyslu a prosperity. Výstavba činžovních domů, železnic a továren začala v nové intenzitě. V Praze se staví Negrelliho viadukt a vzniká průmyslový Karlín. Hlavní město poprvé překračuje své středověké hradby. České země se vzmáhají ke svému hospodářskému vrcholu, jehož již nebude dosaženo ani za první republiky. Pochopitelně v této atmosféře také vzrůstá národní sebevědomí Čechů, kteří po nezdařených pokusech o politickou svrchovanost alespoň budují národní kulturu. Je to snaha po kulturním dialogu s německojazyčným okolím a vědomé pěstování národního charakteru. Již nikdy nežilo tolik slavných českých umělců současně.

Dnes si Pražané s oblibou vyprávějí vtipy o Brňácích v nejrůznějších obměnách. Již se úplně zapomnělo, že roli posmívaného maloměsta měla Praha, o které se možná vyprávěly stejné vtipy. Samozřejmě, že když se Hector Berlioz vyptal ve Vídni na pražskou hudební vyspělost, popsali mu maloměstské puntičkáře a rýpaly, kteří chápou jen díla mrtvých, zatímco pokroku se štítí. Naštěstí si Berlioz přečetl *Pražské hudební listy*, kde se uznale psalo o jeho předehře *Král Lear*, a pomluvám neuvěřil. *Pražské hudební listy* vydával tehdy mladý August Wilhelm Ambros z Mýta u Rokycan. Společně s žáky Tomáškovými a jinými přáteli hudby založili spolek davidovců po vzoru Schumannových davidovců v Lipsku. Všichni bojovali proti filištínským, což byli ti, kteří nechápali nové umění (Eduard Hanslick, Franz Ulm). K nadšeným příznivcům romantické hudby patřil i ředitel pražské konzervatoře Johann Friedrich Kittl, který díky přátelství s Richardem Wagnerem zprostředkoval uvedení jeho oper v Praze.

Návštěvu Berlioze v Praze podrobně popisuje pedagog August Wilhelm Ambros v *Pražské konzervatoři* (*Das Conservatorium in Prag*, 1858). Berlioz ji několikrát zmiňoval jako ústav vynikající úrovně a velmi rád vzpomínal, že byl v Praze příznivě přijat. Především na provedení své dramatické symfonie *Romeo a Julie*. Pražské publikum několik úryvků z tohoto díla znalo. Podle Berliozova soudu byla skladba přijata příznivě pravděpodobně i proto, že Vídeň se o ni bouřlivě přela. „Neboť soupeření obou měst, pokud jde o směr hudebního vkusu, je nepopiratelnou skutečností,“[445] napsal

---

[445] H. Berlioz – E. Newman, *Memoirs of Hector…*, *op. cit.*, s. 391.

Ferrandovi. Ve světle této formulace vypadá ovšem charakteristika konzervativní Prahy opravdu poněkud jinak. Berlioz také v Praze napsal zpěv andělů z *Faustova prokletí*.

6.3.1.3 Národní hudby

Hudba byla komponována pro potřeby středních tříd. V tomto prostředí se také národní hudba hrála. Byla atributem emancipovaného národa.

Sibelius uvedl symfonickou báseň *Finlandia,* Smetana *Mou vlast*, Chopin skládal mazurky a polonézy, aby pozdvihl národního ducha. Grieg složil suitu *Peer Gynt* či upravil norské lidové písně. Franz Liszt byl typickým hudebníkem devatenáctého století, znal mnoho jazyků, v rodném rakouském mocnářství se pohyboval jako ryba ve vodě. Přestože pocházel z německé menšiny v Uhersku, byl velkým uherským patriotem. Přátelsky se stavěl k českému patriotismu, sepsal i etudu na husitský chorál. Jinými slovy, dovedl národní zabarvení hudby měnit jako barvu vázanky.

V různých národních variantách vznikaly vysoce stylizované lidové tance. Po úspěchu Brahmsových *Uherských tanců* vážený skladatel dopomohl mladému Antonínu Dvořákovi k úspěchu se *Slovanskými tanci*; Čajkovskij zařazoval do svých baletů nejrůznější folklorně inspirovaná čísla.

Tato snaha stát se moderním civilizovaným národem se přenesla i do Spojených států. Dvořák získal nabídku, které nemohl odolat. Příslib dvacetinásobného platu oproti výdělkům na pražské konzervatoři byl opravdu velkorysý. Dvořák měl za úkol, mimo jiné, vytvořit cosi jako americký národní sloh.

V Rusku se již ve starší generaci prosadil folklorismus, který lze také připisovat vzepjatému nacionalismu po vlastenecké válce a těsným kontaktem s evropskou hudební scénou. Vzhledem k jiné církevní tradici byla melodika lidové hudby odlišná a našla výraz už v operách Michaela Glinky a Alexandra Dargomyžského.

6.3.1.4 Richard Wagner

Revoluční rok zasáhl většinu evropských umělců, kteří si uvědomili sílu masového hnutí, a každý se k němu svým způsobem vracel. Revoluci v Drážďanech přímo spoluorganizoval Richard Wagner, který poté musel žít mimo území říše a svá nejdramatičtější díla, *Prsten Nibelungů* a *Tristana a Isoldu,* psal mimo svou vlast. Jeho dílo se stalo symbolem umělecké revoluce.

Prsten Nibelungů a *Tristan a Isolda* jsou skladbami především pro symfonický orchestr. Skladatel již plně užívá systému leitmotivů a prokomponované symfonické hudby bez árií. V kompozici *Tristana a Isoldy* využívá chromatiky v maximální možné míře.

Wagner měl již od počátku nadání rozdělovat publikum na nadšené stoupence i odpůrce svého díla. Když neuspěl v politice, zahájil boj proti vnitřnímu i vnějšímu nepříteli odmítáním většiny ostatních skladatelů. Vnitřním nepřítelem byl zpočátku Mendelssohn-Bartholdy a poté především Brahms, vnějším nepřítelem se stala díla Giuseppe Verdiho, která získávala obrovskou popularitu.

Skladatelský střet se odehrával s konzervativněji založenými německými skladateli pod vedením Johannese Brahmse, který se snažil udržet logickou stavbu vídeňských klasiků a vypracovaný způsob kompoziční techniky. Wagner otevřel další bojovou linii v opeře, kde soupeřil tábor wagneriánů se stoupenci Verdiho a italské opery. Mimo znesvářené tábory stáli i nezávislí duchové, kteří se nechtěli přidat ani do jednoho z nich, jako například Anton Bruckner.

I ve skupinách vystupujících proti Wagnerově hudbě měly jeho kompoziční postupy silný vliv. Dokonce Verdi ve svých pozdních operách opouští přísně číslovanou formu a snaží se o bohatší orchestraci s propojenějším a dramaticky vystavěným celkem (*Othello*, *Falstaff*).

I lehčí žánr reagoval na Wagnerův styl hudby. Ve Francii byly zvlášť oblíbené Offenbachovy operety. Francouzská opera opustila styl velké opery z počátku století a pokoušela se o lyricko-realistická díla, jako jsou například *Werther* od Julese Masseneta či *Carmen* od George Bizeta. Ve svém celku ale zůstávala francouzská hudba Camilla Saint-Saënse, Léa Delibese nebo Césara Francka spíše konzervativní. Snad ve všech zemích se v druhé polovině devatenáctého století rozvinuly národní školy, ovšem zdaleka ne všechny si vydobyly mezinárodní kvalitu a věhlas.

Anglie a Spojené státy se již od pozdního baroka specializovaly spíše na sledování hudebního života v jiných zemích, aniž by měly ambice posilovat svou prestiž budováním národní skladatelské školy. Hudební vkus byl spíše konzervativní, zpracovávající Brahmsovy myšlenky.

Ve Vídni vznikaly wagnerovské spolky a zároveň probíhaly kampaně v tisku, které z Wagnera činily nežádoucí osobu. Wagner byl již dříve politickým radikálem, ale ve Vídni se dále radikalizoval. Gustav Mahler dobře rozuměl struktuře Wagnerových děl a byl schopen na ně i jako dirigent hudebně reagovat. Například představy „židovských“ motivů použil v některých svých symfoniích. Wagneriánské spolky byly nejprve místem, kde se sdružovali německy smýšlející občané Rakouska, mezi nimiž byla také řada židů, kteří byli až později z těchto spolků vytěsňováni.

Ve dvorní opeře triumfoval Wagner s *Lohengrinem*, v roce 1857 byl na letní scéně ve vídeňském předměstí Neulerchenfeld uveden *Tannhäuser*. Vzápětí se ale objevila ještě úspěšnější anonymní parodie *Tannhäuser a rvačka na Wartburgu*, kde lankrabě Upadal organizoval soutěž přesně jako v původní opeře, s tím rozdílem, že vše končilo v baru U Venuše. Nymfy byly oblečené jako lahve s květinami ve vlasech. Stejně tak anonymní hudba parodovala Wagnerovu hudbu budoucnosti.[446]

Přesto Wagner pokračoval ve snaze o dobytí dvorní opery, která skončila nepříjemně. Když chtěl uvést v roce 1863 premiéru *Tristana a Isoldy*, skončil celý projekt po mnoha zkouškách nezdarem a dluhem 12 000 guldenů. „Jsem jinak ustrojen, mám popudlivé nervy. Musím mít krásu, lesk,

---

446 Dostupné [on-line] na: https://de.wikipedia.org/wiki/Tannh%C3%A4user_(Wollheim) [cit. 16. 10. 2019].

světlo… nemůžu žít na skromném varhanickém postu jako Bach! Musím nalézt solidní, opravdu užitečný zázrak, jinak vše skončilo!“[447] Materiální zajištění skutečně Wagner našel odchodem na wittelsbašský dvůr v Mnichově. Pro bavorskou státní kasu ale příchod Wagnera znamenal katastrofu.

Nejvyšší obdiv sklidila výstavba Wagnerova divadla v Bayreuthu výhradně pro jeho dílo. S uznáním o stavbě jako o vrcholu celého uměleckého autorova snažení hovořili s obdivem i zarytí antiwagneriáni jako Eduard Hanslick. O samotném představení *Prstenu Nibelungů* již referoval kritičtěji, ač i tam našel místo pro slova uznání. Hanslick ocenil celek díla i dramatickou výstavbu děje, klopýtavé verše ale považoval za výsměch poezii. Vyčítal také nelidskost celého konceptu, kde účinkují jen bohové, obři a trpaslíci, ale žádní lidé. Vcelku však nelze říci, že by Wagnerův počin pouze haněl.

6.4 Novoromantismus – realismus

Novoromantismus není časový úsek devatenáctého století. Celé devatenácté století je dobou velkého myšlenkového pluralismu. Novoromantismus je spojen s myšlenkou síly lidského ducha, který je hybatelem společnosti.

Vrcholná fáze romantismu se nazývá též novoromantismem a s ní paralelně probíhá v literatuře a v umění snaha po „pravdivějším výrazu“, což ve Francii představuje realismus; obecně odklon od naivního sentimentu biedermeierovského směrem k revolučnějším a dramatičtějším gestům.

V devatenáctém století se akademismus projevoval ve výtvarném umění a hudbě odlišně. Zatímco výtvarníci ctili jeho zobrazivou funkci, v hudbě naopak konzervativnější proud trval na nezobrazivosti hudby. Novoromantismus tuto přísnou představu hudby jako čistě abstraktního útvaru odmítal.

Jedno měly ovšem všechny progresivní umělecké proudy devatenáctého století společné, byly výrazně individualistické. Novoromantismus v hudbě potom kladl na nejvyšší místo citovost, dějovost i popis prostředí. Forma se již od konce klasicismu uvolňuje, opouští symetrii, následuje i uvolňování celkové formy.

Sepětí individuálního tvůrčího zápasu s absolutními principy znamenalo, že porušování řádu a formy bylo hrdinným aktem, revolučním bojem, který přinese vysvobození ve vyšším, lepším řádu.

6.4.1.1 Faust a Berliozova Fantastická symfonie

Goethův *Faust* bylo dílo, které oslovilo mladé umělce. Hrdina, který se upíše ďáblu, projeví skutečnou lásku a tím je spasen. Jako nový spasitel múz působil též lord Byron, Goetheho romantičtí hrdinové

---

417 Tim Blanning, Wagner, in: idem, *Triumph der Musik: von Bach bis Bono*, přel. Yvonne Badal, Darmstadt 2010.

a u nás Karel Hynek Mácha. Vedle Goetha a Shakespeara byl další hvězdou jeviště Victor Hugo, podle kterého skládal Verdi, Liszt a další velikáni hudebního nebe.

Schéma mladého utrpení spojeného s láskou bylo převzato velikým počtem romantických umělců, mezi nimi i Hectorem Berliozem, který faustovskou látku později zapracoval do své *Fantastické symfonie*. Mladý muž, který byl ve sporu s rodiči i se školou, chtěl vytvořit něco opravdu kontroverzního a provokativního.

Berliozova *Fantastická symfonie* se považuje za zakladatelské dílo novoromantismu. Ač byla programní hudba především vývojem středoevropským, byla to *Fantastická symfonie* Hectora Berlioze, která nastolila nový způsob kompozice hudby. Měla premiéru v roce 1830 s ohromujícím úspěchem. Měla dramatičnost a bombastičnost, kterou devatenácté století oceňovalo. Příznačně největší úspěch zaznamenal pochod k popravišti. Ohromeni byli i jeho kolegové, jako Giacomo Meyerbeer nebo mladý Franz Liszt, který hlasitě provolával slávu v publiku. Dalo by se říci, že trpící mladý umělec byl v celé Evropě nošen na rukou.

Berlioz použil ve své fantastické symfonii „*idée fixe*“, jež je jakousi základní hudební figurou. Provází posluchače ve všech pěti větách v různých variacích. Je do značné míry odvozena z monotematismu pozdně klasické (Beethovenovy) a raně romantické symfonie, a měla hudebně vyjadřovat právě kvalitu „symfonismu“ v symfonii.

Ač název odkazuje k symfonii, lze dílo takřka považovat za symfonickou báseň. Vyjadřování mimohudebních obsahů se prosazovalo již dříve. Můžeme připomenout Beethovenovu *Pastorální symfonii*, která měla již svůj programní obsah.

Příběh *Fantastické symfonie* je příběhem umělce, který požije opium z nešťastné lásky. Berlioz sám poskytl k programu předmluvu a poznámky k dílu, které dokreslují programní a autobiografický charakter díla. Autor se skutečně nešťastně zamiloval do Harietty Smithsonové, která hrála Ofélii v Shakespearově *Hamletu* v roce 1827. Poslal jí několik dopisů, ale bohužel nadarmo. Teprve když uslyšela jeho symfonii, uvědomila si jeho genialitu. Vzali se roku 1833 a pak již jen zažívali zklamání, které vedlo k rozchodu.

Leonard Bernstein uvedl na svých slavných „komentovaných“ koncertech, že Berliozovu *Fantastickou symfonii* považuje za první psychedelické dílo, které popisuje drogovou závislost v hudbě.[448]

Je jisté, že tato symfonie měla být chápána jako autobiografické pocity skladatele. První částí je sen, sledující nešťastně zamilovaného, který se pokusí o sebevraždu opiáty, ale přitom zažije sérii dramatických vizí se závěrečným sabatem čarodějnic a vlastní smrtí. Zda ovšem drogy používal přímo

---

448 Leonard Bernstein, Berliozovy halucinace, výchovný koncert BBC, díl 18, 1972.

během komponování či zda byly pouhou inspirací k extrémním citovým změnám, to nám zůstane utajeno.

Berliozova symfonie byla námětem mnoha úvah, jež viděly v rozvolnění formy něco nesprávného. Obhájcem se stal Robert Schumann, který v ní viděl po Beethovenově *Deváté symfonii* další krok k nové hudbě, zcela novou formu nesoucí staré jméno.

Berlioz se stal jakýmsi praotcem novoromantických proudů a absolutní hudby. Tak ustanovil Berlioz a po něm Liszt počátek tzv. nové německé školy, o jejíchž německých kořenech se dá pochybovat.

Za hlavní představitele, zakladatele novoromantismu, je považována trojice velikánů Hector Berlioz, Franz Liszt a Richard Wagner. K této trojici se postupně připojili další vyznavači nejmodernějšího směru v hudbě, „hudby budoucnosti", Bedřich Smetana, Petr Iljič Čajkovskij, Edvard Grieg, César Franck, o něco později Jean Sibelius a Richard Strauss, do jisté míry i pozdní Antonín Dvořák. Mnozí z těchto skladatelů zároveň reprezentují rodící se „národní skladatelské školy". Tito skladatelé se při „probouzení svých národů" zcela přirozeně hlásili k momentálně nejprogresivnějšímu, co mohla hudba nabídnout.

Další fází rozvoje romantického motivu byl Wagnerův „leitmotiv", který je o něco kratší, je takřka hudebním slovem. Má v pozorném posluchači rychle asociovat s hudbou spojený děj. Je tedy svázán především s novoromantickou operou. Leitmotiv se v podstatě nevyvíjí, je uváděn stále ve své původní základní podobě, vždy provází „svou postavu" v okamžiku, kdy zasahuje do děje.

Zakladatelé novoromantismu Hector Berlioz a Franz Liszt dobře věděli, co působí na obecenstvo, a oba měli sklony k bombastičnosti, po které přichází aplaus. Hector Berlioz zkomponoval po *Fantastické symfonii* ještě *Velkou symfonii smuteční a triumfální*, složenou pro vojenskou pochodovou hudbu o dvě stě hráčích, ke které dodal později sborové finále a smyčce.

Programní hudba totiž dokázala oslovit široké masy posluchačstva stejně jako hudební drama. Byla tudíž široce sdělná a mohla být dobrým prostředkem komunikace umělce s národem i komunikace uvnitř národa samotného.

6.4.1.2 Symfonická báseň

Zcela nový žánr novoromantismu představuje symfonická báseň. Termín zavedl F. Liszt v německém výrazu „die Symphonische Dichtung" někdy na přelomu čtyřicátých a padesátých let. Je to v zásadě jednovětý útvar orchestrální hudby vyjadřující určitý mimohudební program zcela individuální volnou formou, která se v krajním případě může opírat o některá klasická formová schémata (sonátová forma, rondo – některé typy mimohudebních programů to připouštějí – viz Smetanova *Vltava*, později Straussův *Enšpígl*).

Symfonické básně lze spojovat do cyklů s vyšším poselstvím (Smetanova *Má vlast*), přičemž na rozdíl od jednotlivých vět klasické symfonie každá část cyklu symfonických básní dostatečně hovoří sama za sebe, a cyklu symfonických básní tudíž tolik neškodí, není-li hrán jako celek (symfonii to jasně poškozuje).

Lisztův sloh je spektakulární, takže řada posluchačů považuje některé jeho kusy za povrchní exhibicionismus, na druhou stranu tento skladatel přinesl obrovské množství inovací, které ukazují až do dvacátého století. Například Lisztův *Faust* uplatňuje jako hlavní téma melodii užívající všech dvanácti tónů chromatické stupnice. V jiné skladbě jako by Liszt již předznamenával impresionismus, tvorbu Debussyho. Skladba *Fontány u vily d'Este* z roku 1877 přináší řady septakordů, které se vpíjejí jeden do druhého. Vznikla v době, kdy impresionisté vystoupili s prvními plátny zakládajícími moderní umění. První impresionistická výstava se konala na jaře roku 1874. Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Edgar Degas, Bertha Morisotová a další umělci vystavovali společně, aby představili nový umělecký styl. Výjevy současného života a prchavých okamžiků působily nedokončeně. Velká část kritiky díla nebrala vážně, veřejnost se chodila obrazům do výstavních sálů vysmívat. Kritika od Louise Leroye ve formě kousavého fiktivního rozhovoru tematizovala styl obrazů, kde skica k malovaným tapetám působila podle autora dokončeněji než obraz *Impression, Soleil levant* od Clauda Moneta.[449] Tak vzniklo označení stylu, které se snažilo zachytit prchavost okamžiku jak ve výtvarném umění, tak v hudbě.

Franz Liszt stál za důležitou inovací při výrobě klavírů. Při své expresivní hře tak často dřevěné rámy poškodil, že se začaly nahrazovat železnou kostrou. Vnímání hudby se také změnilo. Od vyrovnaného vnímání Chopina nebo Schuberta se divák naplno odevzdal poslechu. Hudba se stala fyzickým zážitkem. Ženy omdlévaly, trpěly. Diváci propadali davové hysterii.

Popisnost, které chtěla někdy hudba dosáhnout, se stupňovala ad absurdum. Berliozovo pokračování *Fantastické symfonie* z roku 1832, které se jmenovalo *Leilo aneb Návrat do života*, již mělo vloženo recitační pásma, sóla, sborová čísla i postavu hrdiny Leila, který ležel vpředu a pantomimicky předváděl opiové vize. Tento oratorní přístup byl potom využit i v *Romeovi a Julii*, ve *Faustově prokletí* či v *Trojanech*.

6.5 Barva a zvukomalba v hudbě

Zvukomalba či německy *Klangmalerei* se rozvíjela od vrcholného klasicismu a zejména pak v romantické době. Snaha utvořit dílo obsahující obraz i zvuk byla zvláště ve střední Evropě přitažlivým ideálem, který byl podpořen cíli gesamtkunstwerku.

---

449 Louis Leroy, L'Exposition des impressionnistes, *Le Charivari*, 25. 4. 1874; dostupné [on-line] na: https://fr.wikisource.org/wiki/L%27Exposition_des_impressionnistes [cit. 15. 10. 2019].

Rozdělující linie vedla mezi těmi, kteří trvali na encyklopedických kategoriích, a těmi, kterým byl blízký pojem gesamtkunstwerku, totálního díla, syntetického přístupu k uměleckým disciplínám.[450] Pražská hudební kultura byla mimořádná svou dvoukolejností.[451]

Jak tyto oblasti uměleckého díla propojovat? To zajímalo už Johanna Wolfganga Goetha, který se pokoušel propojit působení barev a zvuků do jednotného rámce. Popisnost v hudbě se nám dnes často jeví až kýčovitě. Používání tónomalby však bylo často spojeno s velmi progresivním stylem hudby, který opouštěl tradiční formy. Akademická hudební teorie trvala na abstraktní podstatě hudby, která proto nesměla nic zobrazovat. Byly to různé novoromantické proudy, které se do hudby snažily vnést iluzi vzbuzující efekty: východ slunce nad vodní hladinou, bouři, iluzi prostředí. Nejprve se hudebníci snažili napodobovat reálný svět, později se naopak výtvarní umělci snažili přiblížit abstraktním hudebním formám a hudebně tematizovat výtvarné dílo. Cílem bylo celkové propojení všech smyslů jak tvůrce, tak i vnímatele díla. Proti tomuto trendu důrazně bojoval pražský rodák a „dokonalý antiwagnerián“ Eduard Hanslick.

V pozdním romantismu se dále rozvíjely zvukomalebné postupy skladatelů asi tak, jako když malíř používá akvarelové barvy. Postupy novoromantismu dále rozkládaly hudební formy. Také výběr hudebních prostředků a velikost orchestru, který pozdní romantici využívali, byl stále větší. Kravské zvony a jiné různé zvuky vyvolávaly snovou směs dojmů.

Typickým příkladem jsou symfonie Gustava Mahlera, které již nejsou čtyřvěté a obsahují monumentální sbory. Za touto monumentální fasádou a mohutným zvukem ovšem již klíčí různé výrazové prostředky moderny. Scéna pozdního romantismu je velice široká, typické jsou veliké všeobsažné a tajemné názvy. Podstatné pro tuto dobu bylo také teoretické sbližování malířské a hudební estetiky.

6.5.1.1 Impresionismus

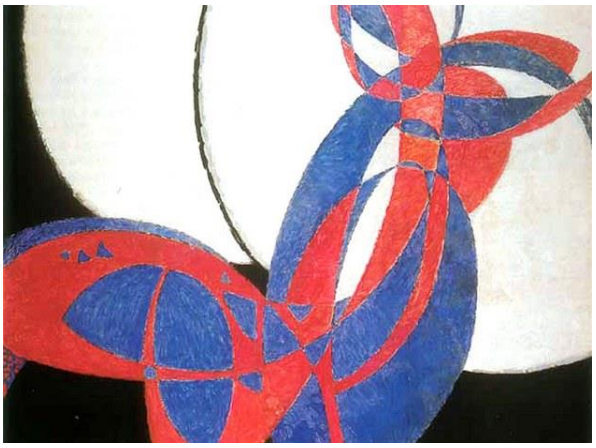
Claude Debussy vytvářel díla, která byla nová svou rafinovanou estetikou. Jeho nejslavnějším následovníkem byl Maurice Ravel, klavírní virtuos a skladatel.

Výraz „impresionismus“ vychází z malířství, i když je sporné, odkud impulz k novému uměleckému proudu vyšel. Intelektuálové často považovali hudbu za rozvinutější, lépe schopnou postihnout lidské city, a vyzývali výtvarné umělce, aby se rovněž posunuli v uměleckém výrazu k modernějším prostředkům. Samotný termín však pochází ze slavné kritiky výstavy impresionistů.

---

450 J. Hubatová-Vacková, Vidění…, *op. cit.*

451 Zdeněk Bartošík, *Vliv synestezií na kompoziční myšlení*, Praha 2014 [diplomová práce; nepubl.]. – Jarmila Doubravová, *Hudba a výtvarné umění*, Praha 1982.



Obr. 83 František Kupka, *Amorfa, dvojbarevná fuga*
– dílo Františka Kupky, který se snažil propojit zobrazování vizuální kultury s abstrakcí hudebních konstrukcí, tato snaha spojit obraz a zvuk byla zvlášť silná ve střední Evropě

6.5.1.2 Malíři

Malíři byli přesvědčeni, že hudba je mnohem pokročilejším žánrem, že je na nich, aby dosáhli stejné schopnosti abstrahovat, a často se nechávali inspirovat v hudebním světě. Pozdní romantismus vzkvétal také na operní scéně, ve střední Evropě byly oblíbené pohádkové náměty a erotický symbolismus. Z pohádkových námětů jsou pro operní scénu zejména v Německu dosud živá díla Engelberta Humperdincka či Siegfrieda Wagnera, syna slavného Richarda Wagnera. Opery pozdního romantismu také rozvíjely erotický symbolismus secesního období. Zde především vynikli Alexander von Zemlinsky a Richard Strauss s operami *Salome* a *Elektra*. Ve Straussově stylu potom pokračovala celá řada dalších skladatelů. Secesní erotismus a zvukomalebnost získávají i zralé Dvořákovy opery, zvláště pak *Rusalka* a *Armida*.

Umění devatenáctého století bylo typické množstvím různých proudů. Projdeme-li se po kterékoli hlavní pražské třídě, vidíme domy z devatenáctého století v různých slozích. Novorenesanci střídají klasicismus či novorománské oblouky kasáren. Další dům zdobí české lidové motivy nebo vlysy s husitskými vojsky. Jeden architekt zpravidla netvořil jen v jednom slohu. Byl naopak oceňován, pokud zvládal různé úkoly.

Pozdní romantismus v evropské tvorbě neznamenal jen konzervativní tendence. Vyjadřoval také zpětný pohled na Evropu, která definitivně zanikala. Tato zkáza, zánik jako nevyhnutná nutnost, byla duchem doby, který určoval atmosféru zanikajícího císařství. Umění evokuje obraz minulosti, který dematerializuje a sublimuje do konečného vykoupení. Pozdní romantismus také toužil po smrti, vlastním rozkladu v nic, které má spásné účinky. Tato myšlenka zde byla vždycky, ovšem až s Wagnerovým *Tristanem a Isoldou* dostalo téma dosud nevídanou monumentalitu. Individuum a společnost byly dva základní pojmy devatenáctého století a opět není náhoda, že se opravdu závažná

symfonická literatura i velké filosofické koncepty rodily v zemích pod vlivem německojazyčné kultury.

V pozdním romantismu se také konečně etablovala kompozice na vrcholné úrovni v osobě Edgara Elgara. Do širšího proudu pozdního romantismu, impresionismu, můžeme řadit i Leoše Janáčka, který stejně jako Gustav Mahler vkládal do pozdně romantického „těla“ různé lidové intonace, které se ale v jeho případě staly součástí hudební řeči. Hlas pozdního romantismu zněl i z Polska od Karola Szymanowského, z Norska Edwarda Griega či z Finska od Jeana Sibelia.

6.6 Světová výstava v Paříži 1889

Velké události někdy vydělaly velké peníze, někdy však skončily krachem. Jednou z nejvýznamnějších událostí konce devatenáctého století byla Světová výstava v Paříži v roce 1889. Dvaatřicet milionů platících návštěvníků jí zajistilo úspěšnost. Byla velkolepější a obsáhlejší než všechny předchozí průmyslové výstavy; mimořádná v tom smyslu, že byla opravdu globální všehochutí. Byl to obrovský impulz myšlence pokroku. Výstava zdůraznila vzestup společnosti v průmyslovém, intelektuálním i sociálním smyslu. Byla to první vědomá globalizace v rámci masové výstavy.

Pařížská výstava překonávala předchozí podniky svým širokým záběrem, byla encyklopedickou přehlídkou všeho, co by nám vytanulo na mysli. Obsahovala nejnovější technologické výdobytky Thomase Alvy Edisona, obrovské ocelové konstrukce včetně Eiffelovy věže. Byla shrnutím veškerých snah devatenáctého století, od zájmu o mimoevropské kultury až po rozvoj techniky. Během jednoho dne jste mohli navštívit Eiffelovu věž, rekonstrukci Bastilly, paláce s průmyslovými i uměleckými výstavami i expozice připomínající francouzské kolonie s živými vesnicemi různých částí světa. Za tímto účelem bylo přemístěno do Paříže více než čtyři sta domorodců.

Zvuky z velké Garnierovy opery byly přenášeny elektricky k fontáně. Moderní člověk, když hleděl na ohromující stavbu Eiffelovy věže, začal vnímat budoucnost úplně jinak. Před ním se vyjevovala města závratných výšek konstruovaných z oceli, obsluhovaných pomocí létacích balonů, osvětlených elektrickým proudem. Tato vize přebíjela dojem antického sloupoví. Celé lidstvo zde definitivně opouštělo vlastní tradice.

Výstava k sobě připoutala veškeré pokrokové duchy již tím, že se konala ke stému výročí Velké francouzské revoluce. Paříž chtěla celým projektem představit revoluční vstup do nové epochy. Původně město plánovalo vztyčit třísetmetrovou gilotinu, která by všem ostatním evropským monarchiím připomínala krvavý počátek lidského pokroku. Stavba byla nakonec zamítnuta ve prospěch Eiffelovy věže, ale oslava Francouzské revoluce byla ve zbytku Evropy tvořené konstitučními monarchiemi něčím zcela nepřijatelným.

Vedle oficiální části zde v roce 1889 probíhala v Galerii Georges Petit i výstava Augusta Rodina a Clauda Moneta, který vedle studií přírody tehdy vystavoval svá plátna inspirovaná architekturou. Obraz *Nádraží Saint Lazare* byl revoluční tím, že obdivoval technickou stavbu – velké železné konstrukce výstavních hal a Eiffelovy věže nebyly oslavou klasického stylu a ani dřevěné příbytky domorodců nebyly pojednány jednotně.

6.6.1 Pařížský salon

Každoroční *Pařížský salon* výtvarných děl získával během první poloviny devatenáctého století na významu. Během Světové výstavy 1855 ho navštívilo 891 682 návštěvníků. Byl přístupný úplně všem a platil ho francouzský stát. Na *Pařížský salon* se napojilo množství sběratelů a milovníků umění a samozřejmě i umělecká kritika.

Tato veliká událost také znamenala pro umělce přístup ke společenskému uznání a blahobytu. Jak tradiční, tak moderní extravagantní umělecké postoje musely umět vyvolat dostatečnou pozornost. Pochopitelně některá díla vzbudila i negativní reakce. V tom byly hudba i výtvarné umění devatenáctého století formovány podobně.

Salon nebyl jen reakční institucí tradičního vkusu, měl schopnost vygenerovat díla, která opravdu ve veřejnosti rezonovala. Spisovatel Henri-Auguste Barbier sepsal řadu revolučních básní, z nichž jedna (*Štvanice*) sloužila za námět obrazu Eugèna Delacroixe *Svoboda vede lid na barikády*. Bylo to plátno, které dokázalo spojit imperiální velkolepost s revolučním dramatem a upoutalo pozornost diváků i kritiků s vybraným vkusem, jako například spisovatele Heinricha Heina. Zde opěvuje básník mocná ňadra Svobody, její drsný hlas a zvláštní kouzlo, které má představovat sympatie ke čtvrtému stavu, k manuálně pracujícím. Ovšem výstavba obrazu respektuje starší akademické tradice.

Bylo to také neustálé laboratorní zkoumání, proč určité konstelace považuje publikum za krásné. Moderní umělci potom spíše než by odmítli kýč, se snažili o jeho rozpitvání a zjištění, který efekt je oním momentem fascinace. Tak i *Fantastická symfonie* využívala arzenál dramatických efektů dávno odzkoušených velkou operou.

V pozdějším vývoji hudby je silná paralela s výtvarným uměním. Pozdní devatenácté století využívalo základní žánrové motivy jako tající sníh, jarní květy, pastýřskou scénu pro přehánění charakteristik a jejich zcitovění, aniž by se vytratil onen původní kýč. Západ slunce byl zlatější, vnadná žena vnadnější, květy barevnější. K analýze citovosti se dospívalo detailním studiem základních obrazových typů. Tak i Gustav Mahler a Richard Strauss pracují s těmito zdánlivě kýčovými efekty, které ale slouží jako jedna z mnoha asociací k celkovému dojmu. V tom je slyšitelný rozdíl proti zlatu, které se rozlévá na rýnských vodách.

6.6.2 Italský verismus

Přeložíme-li italské *verismo* do češtiny, vznikne pravdismus, což zní takřka ironicky a má v sobě obsaženo něco, co vyčítali tomuto stylu přesvědčení modernisté. V operách se obyčejní lidé dostávají do dramatických situací: nešťastně se zamilují, ztratí peníze – a pod tlakem okolností přichází na řadu i vražda. To jsou typické situace dnešního béčkového seriálu na pokračování z televize. Kupodivu i filmová hudba často využívá zjednodušené postupy veristů. Za mistra žánru je obecně považován Giacomo Puccini, který vycházel – na rozdíl od Wagnera – z divadelní akce. Byl vzorem pro lehčí múzu, protože se neostýchal použít jakoukoli efektní situaci k dosažení dramatického účinku. Secesní plakáty té doby velmi dobře vyjadřují povahu děl konce století. Snaží se sice reflektovat skutečný život, ale činí tak velmi ornamentálně a bombasticky. Veristé použili snad všechna divadelní prostředí: chudý studentský život, nešťastnou Japonku, čínský dvůr, někdy se podíváme k potulným hercům či do krutého vězení v Andělském hradu v Římě. Skladatelé Ruggero Leoncavallo, Pietro Mascagni či Umberto Giordano jsou známí jen několika málo operami. Nejslavnější z této skupiny je Giacomo Puccini, jehož opery se všechny pravidelně dodnes uvádějí. Přesto je mnozí považují za sentimentální škvár, který nemá valný význam pro vývoj hudby jako takové.

6.6.3 Nahrávání zvuku

V devatenáctém století se hrála hudba takřka všude. Každý, kdo toužil žít ve velkém stylu, musel nejen bydlet v rezidenci se štukovými ozdobami, ale musel neustále naslouchat libým zvukům. Téměř každá domácnost měla klavír. Na tisku not a výrobě klavírů vydělávaly tisíce zaměstnanců a podnikatelů. To by bylo něco, prodávat přímo konzervy s libými zvuky anebo vynalézt něco jako hudební vodovod! Takto popustil uzdu své fantazii neznámý francouzský novinář, když v červnu 1837 otiskl v hudebním časopise v Paříži satiru pod názvem *Charbonacoustique, Gaz musical*.[452] Autor referuje o geniálním anglickém chemikovi, panu Pumperniklovi, který právě odcestoval do Paříže a učinil zde významný objev měnící náplň volného času na celém světě. Již dříve předvedl, jak lze zvuk piana přemístit z jedné budovy do druhé až na vzdálenost čtyřiceti metrů. Nyní ovšem navíc zjistil, že zvukové vlny karbonizují a je možné je zvoncovitými trychtýři vpravit do pece. Tam kondenzují, a v tekuté formě tak lze hudbu skladovat v podzemních rezervoárech. V určený čas potom všichni, kteří chtějí poslouchat koncert, otevřou kohoutek, napojený na zvláštní potrubní síť. Pařížané si ovšem budou muset zvyknout na zvláštní harmonie, vyluzované z podzemí pumpami a potrubím. Výhodou celého systému je, že falešné tóny se destilací vyřadí. Ty se potom mohou slisovat do hudebních briket a lze je prodávat předměstským tančírnám za příznivé ceny.[453] Kdyby onen autor slyšel množství hudby, které se dnes line z každého nočního baru, obchodního domu či jen tak na

---

452 T. Blanning, *Triumph der Musik…*, *op. cit.*, s. 132.

453 Charbonacoustique, Gaz musical, *Le Ménestrel* IV, 1837 (25. 6.), s. 50.

ulici, asi by ho pokrok v nahrávání překvapil. Záznam zvuku opravdu celý hudební systém změnil asi tak, jako Gutenbergův knihtisk změnil výrobu a čtení knih.

Mnoho podnikatelů na hudbě slušně vydělalo. A mnoho běžných muzikantů si díky provozování hudby obstaralo denní chléb či alespoň jistější existenci. Každé lázně, velký hotel, každý vojenský regiment, každé hasičské sdružení provozovaly své hudební těleso. Potřeba hudební kulisy byla takřka všudypřítomná a nejednoho podnikatele napadlo, že by bylo dobré na provozování hudby ušetřit.

To se dělo zpočátku především masovými koncerty. Dalším krokem tedy nebyly hudební brikety, ale dech beroucí vynálezy Thomase Alvy Edisona.

Potenciál výdělku na masovém hudebním průmyslu byl již tehdy obrovský. V roce 1907 se prodalo milion kusů Carusových nahrávek. Tato dostupnost hudebního zážitku stále více ovlivňovala hudební život. Hudba se dostala ke všem. Zdemokratičtěla, zmasověla ještě více, než by si hudebník devatenáctého století dokázal představit.

6.6.4 Jubilejní zemská výstava

Pro Čechy znamenala pařížská výstava nedostižný vzor. Český živel spolu se zemskou šlechtou se rozhodl uspořádat něco podobného. Představena měla být síla českého průmyslu a zemědělství, řemesel a tradic, služeb i umění a vědy. Češi se chtěli alespoň přiblížit rozsahem uherské zemské výstavě konané v Budapešti či světové výstavě uspořádané ve Vídni. Jejich plán utrpěl tím, že se německé podniky odmítly na výstavě podílet.

České stavy nechtěly jen ukázat hospodářskou sílu království. Chtěly též připomenout, že vůbec první průmyslová výstava na světě se udála v Praze u příležitosti korunovace Leopolda II. spolu s premiérou Mozartovy opery *La clemenza di Tito*. Tento symbol měl Františku Josefovi připomenout, že by se měl také nechat korunovat českým králem.

Tato dlouhodobá frustrace české politiky nemohla být jednoduše vyřešena. Češi se snažili různými způsoby Františka Josefa ke korunovaci přimět. Jedním pokusem bylo zadání korunovační opery *Libuše*, kterou dokončil v roce 1872 Bedřich Smetana. Císař tlaku nevyhověl, a tak byla opera *Libuše* uvedena až v roce 1883 k otevření Národního divadla. Nakonec pro příležitost jeho návštěvy v Praze byla vybrána opera *Jakobín*. František Josef I. se zájmem vyslechl první jednání a po školní scéně *Zdráv buď, ó pane náš* přijal tento hudební hold.

6.6.5 Historické plátno – epos – symfonická báseň

Společnost devatenáctého století posilovala své národní sebevědomí podobnými prostředky, kterými dříve staré rody posilovaly svou prestiž. Votivními stavbami, skvělou historií a tam, kde historie končila, slavnou mytologií a legendami. V malířství k tomu sloužila především historická malba, která

předkládala velkolepé kompozice a byla vrcholem akademického studia. Vedle toho se symbolickým vyjádřením národního ducha stávala i krajina obohacená žánrovými prvky. Ve střední Evropě působila jako velký vzor tvorba Gaspara Davida Friedricha.

Symfonická báseň začala v podstatě jako série zhudebněných obrazů. Takovým dílem byla Smetanova *Vltava*, která v krajinomalbě říčního toku tu míjí honce, venkovskou svatbu, lesní žínky, starý hrad. Řazení těchto scén má charakter pouti, na které se tyto výjevy objevují jako ilustrace různých nálad, lov, láska, intimní chvíle měsíčního svitu. Vedle toho však stále oblíbenou látku tvořily i národní dějiny, zvláště husitství bylo vzrušující téma, zároveň národně vypjaté a sledované. Spojit historický žánr a krajinu do jednoho cyklu bylo od Smetany pokrokovou myšlenkou, která také volila k jednotlivým skladbám určitý hudební styl, buď lyrický, či přísně komponovaný.

Obr. 84 Wilhelm von Kaulbach, *Hunská bitva*[454]

Franz Liszt se při skladbě symfonické básně *Hunská bitva* nechal inspirovat plátnem Wilhelma von Kaulbacha *Die Hunnenschlacht*. Obraz znázorňuje boj Atilly v čele hunské armády s Římany a králem Vizigótů Theodorikem. Legenda vypravuje, že vášeň bitvy byla tak veliká, že duše zabitých válečníků pokračovaly v boji, když stoupaly k nebesům.

Tuto myšlenku se snažil Liszt vyjádřit temnými zvuky, které měly evokovat pocity duchů a potlačeného hněvu při bojovém střetu. Barbarství charakterizuje užití cikánských stupnic v hlavním

454 Dostupné [on-line] na: https://en.wikipedia.org/wiki/Hunnenschlacht_(Liszt)#/media/File:Wilhelm_von_Kaulbach_001.jpg [cit. 12. 10. 2019].

bojovém úvodu. Potom nastupují trombony hrající gregoriánský chorál *Crux Fidelis*. V závěrečném triumfu se připojují další sekce žesťů a varhan za scénou. Nelze říci přesně, který konkrétní prvek obrazu a hudby spolu souvisí. Ale dohromady tvoří bombastickou estetiku, kterou převzaly hollywoodské filmy padesátých let, ale do jisté míry i husitská filmová trilogie Otakara Vávry, kde hudba Jiřího Srnky přímo cituje Smetanu.

6.6.6 Programní hudba

Symfonická báseň vyrostla z touhy po syntéze uměleckých směrů v devatenáctém století. Po osvíceneckém uchopení architektury jako samostatné kategorie vniká do jejího kontextu stále více sochařských a malířských děl. Symfonická báseň měla hudbou evokovat obraz, příběh, krajinu, zkrátka cokoliV, co by zaměstnalo představivost posluchače.

Programní hudba se již skutečně snaží rozvinout kontinuální narativ, kde soustava zvukomaleb, historických odkazů a hudebních symbolů vypráví příběh. Není podstatné, zda označíme za původce Carla Loeweho, Hectora Berlioze nebo Franze Liszta. Podstatná zde byla snaha po propojování uměleckých žánrů, zejména opery. V opeře samotné potom získávala na váze předehra shrnující děj celého večera. Předehra se prezentovala i jako samostatná skladba na koncertech, nebo se uváděla k divadelním hrám. Dokonce začaly vznikat koncertní předehry, určené přímo pro koncertní pódium (Mendelssohnův *Večer tříkrálový* či *Hebridy*). Dalším důležitým krokem na cestě k programní hudbě byly klavírní skladby, které byly původně písněmi, například fantazie pro klavír *Poutník* (*Wanderer*). V neposlední řadě získávala na oblibě i baletní hudba, zvláště ve Francii, která měla volnou strukturu a sledovala příběh ztvárněný na jevišti. Pozoruhodné je, že dva nejvýznamnější němečtí skladatelé Wagner a Brahms se k psaní programní hudby neuchýlili, i když některé části Wagnerovy hudby měly na programní hudbu velký vliv.

Lisztova inovace spočívala v symfonické kombinaci hudebních témat a jejich zpracování na větší ploše. Jeho dílo založilo novoněmeckou školu. Později na sebe strhával více pozornosti Richard Wagner, který Lisztovy inovace využíval v hudebním dramatu. Jak bylo Wagnerovým zvykem, práci svých žijících kolegů neuznával, ale u Liszta učinil výjimku. O jeho symfonických básních se zmiňoval pochvalně.[455]

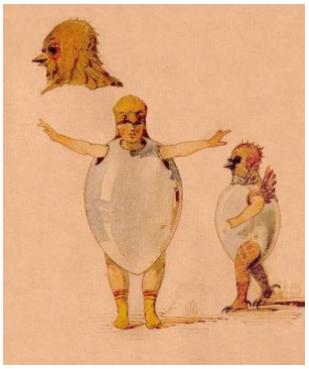
Rozvoj symfonické básně padl na úrodnou půdu především v Čechách, a to v celoevropském významu. Mimo německou oblast je největší objem tohoto typu skladeb v české literatuře. Bedřich Smetana obdivoval Liszta, ale zároveň mu vyhovovala myšlenka dramaticky vystavěného cyklu, jak ji představil Hector Berlioz. Smetanova *Má vlast* představuje cyklus symfonických básní, který měl pro

---

455 Richard Wagner, Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt, *Neue Zeitschrift für Musik* 46, 1857, č. 15, s. 157–163.

národní kultury velký význam, neboť ukázal možnost, jak využít programní hudbu v národním hnutí. K programním dílům se potom uchýlili i Dvořák, Janáček či Novák, severská škola, Grieg, Sibelius, i Rusové, kteří ale navazovali přímo na Berliozovu *Fantastickou symfonii*, jež byla dedikována ruskému carovi a v Rusku byla velmi oceňována.

Rusko bylo ovlivněno touto senzuální vlnou konce století, kde celá řada programních děl, inspirovaných často významnými uměleckými pracemi, vznikla ještě na počátku dvacátého století (Rachmaninov, *Ostrov mrtvých*, 1909). Sergej Rachmaninov proslul především jako vynikající klavírista a autor klavírních skladeb, ať již sólových kusů, nebo koncertů. Mezi jeho díla patří i romansy pro zpěv s klavírním doprovodem, kde klavír přebírá dominantní úlohu.

	
Obr. 85 Arnold Böcklin, *Ostrov mrtvých* – třetí verze (1883)[456], Alte Neue Nationalgalerie Berlin – obraz je asi nejslavnějším dílem evropského symbolismu, stal se díky ponuré atmosféře ikonou morbidního konce století; odrazy vody, černé cypřiše a motiv smrti inspirovaly Rachmaninova k sepsání stejnojmenné symfonické básně	Obr. 86 Viktor Hartmann, *Balet nevylíhnutých kuřátek*, kostýmní návrh (1871, Petrohrad, sbírky Puškinova památníku) – byl jedním z mnoha akvarelů vystavených Modestem Musorgským na posmrtné výstavě, kterou zorganizoval svému blízkému zesnulému příteli – po prodeji děl chtěl skladatel složit malíři ještě hudební poctu; *Tanec kuřátek* z cyklu *Obrázky z výstavy* (1874) byl inspirován tímto drobným dílem

V tomto proudu ještě zaujímá důležitou pozici Alexandr Glazunov, který velice zdařile pracoval s instrumentací orchestru a je znám především svými balety na pohádkové náměty. Za zmínku ještě stojí Alexandr Skrjabin, který rozvíjel mystickou syntézu barev, tónů a vůní.

456 Dostupné [on-line] na: https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Arnold_Boecklin_-_Island_of_the_Dead,_Third_Version.JPG [cit. 15. 10. 2019].

6.7 Gesamtkunstwerk – wagneriánství jako umělecké hnutí

Ve střední Evropě baroko nikdy docela nezemřelo, ani u osvícenské generace. Stále dominoval většině měst velký barokní chrám, naplněný obrazy, sochami a hudbou. I generace osvícenců, jako například Gotthold Ephraim Lessing, uvažovali o syntéze umění v jednotném díle. Baroko oceňoval v různých oblastech i Johann Wolfgang Goethe (např. jezuitské pašijové hry, barokní krajinomalba). Tím byla připravena půda pro vytváření uměleckého celku, který má vyšší, ideový význam. To, čeho již bylo jednou dosaženo v barokním chrámu, že veškeré umění sloužilo vyššímu poselství, to se stále drželo jako nosná myšlenka dalších generací. Richard Wagner tuto myšlenku zesílil a dokázal přesvědčit, že umění má být ve středu lidského uvažování. Na místo, které si vždy nárokovalo náboženství, nastoupila s Hegelem filosofie jako síla formující společnost, až si nakonec měla toto hlavní místo podle Schopenhauera nebo Wagnera nárokovat hudba.[457] V Schopenhauerově hlavním díle *Svět jako vůle a představa*[458] jde status hudby výš, stává se odrazem nejvyššího, poslem nejvyššího principu v jeho filosofickém systému. „Hudba není v žádném smyslu stejná jako ostatní umění, není jen odrazem myšlenek, je odrazem vůle samotné, jejímž obsahem jsou myšlenky, proto je právě účinek hudby o tolik mocnější a živější; ostatní hovoří jen o stínu, ale hudba mluví o podstatě.“[459] Tato slova jako by zakládala význam hudby pro německý romantismus, který chápal hudbu jako dřeň lidské existence. Pocity, které byly v umění popisem individuálních hnutí, získávaly celospolečenskou platnost. Ve střední Evropě se skladatel stával prorokem, ne pouze bavičem.

Snad stejně důležitými impulzy jako Wagnerova hudba byly sakralizace umění, myšlenka všeuměleckého díla a představa, že umění mění společnost i myšlení člověka. Monumentální, až bombastické a zároveň temné stránky kultury nesouvisely pouze s Wagnerem, byl to obecný jev, který později popsal Sigmund Freud ve spise *Nespokojenost v kultuře* (1930).[460] V uváděném spise se dotýká represivního působení lidské kultury, neboť povznáší člověka nad animální přirozenost, a tím potlačuje jeho lidské pudy. Je to pokus o postižení masové psychologie v kulturněteoretické rovině, kdy kultura a přirozené agresivní pudy člověka jsou v protikladu, přičemž část těchto pudů přechází v pocit viny. Z těchto pocitů potom pramení tolik oblíbená kultura utrpení. Je otázka, zda je toto

---

457 Annegret Fauser, *Wagnerism: responses to Wagner in music and the arts*, Cambridge 2008, s. 229–231.

458 A. Schopenhauer, *Die Welt…*, *op. cit.*

459 Dostupné [on-line] na: https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-als-wille-und-vorstellung-band-i-7134/54 [cit. 16. 10. 2019]. „Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen.“

460 Siegmund Freud, *Nespokojenost v kultuře*, přel. Ludvík Hošek z orig. *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), Praha 1998.

vysvětlení správné, každopádně konformní představitel středních vrstev často toužil po animálním a mytickém základě umění, které se protivilo tradiční, svazující morálce.

Freud i Wagner toto svazující pouto silně cítili, Wagner dokonce začal se spekulacemi o snech dříve než Freud. Otevřeně hovořil o oidipovském mýtu a trval na tom, že incestní touhy v rodině jsou přirozené. Ve svém díle tematizoval erotickou přitažlivost kombinovanou se strachem z porušení normy. Rozličné rodinné vazby použil v kompozici *Prstenu Nibelungů*, kde v různých kombinacích příbuzenské a erotické vztahy vytvářejí výchozí napětí pro vývoj hudby.[461] Nadšené skupiny vyznavačů psychoanalýzy i skupiny wagneriánů se vzájemně prolínaly a přitahovaly dekadentní intelektuály konce století. Takového hrdinu vykreslil i Oscar Wilde v *Obrazu Doriana Graye*. Titulní hrdina navštíví v jedenácté kapitole operu, Wagnerova *Tannhäusera*. Autor popisuje jeho prožitky při hudbě, které byly zčásti autobiografické, jak se později sám vyznal. Boj morálky s vlastním chtíčem prožívali všichni, kteří neměli normativní intimní život. Tyto sympatie k Wagnerovi ostatně dosud v sexuálních menšinách přežívají. Opera *Tannhäuser* byla pro recepci Wagnera nejdůležitější. Tannhäuserův vnitřní rozkol mezi smyslnou Venuší a panenskou křesťankou Alžbětou se stal symbolem obecně prožívaných pocitů, byl vnímán i jako boj proti maloměšťáctví, stal se ale i tématem pornografických vtipů.

Být zavržen pro sexuální naplnění byla myšlenka, která rezonovala i s předním intelektuálem Paříže Charlesem Pierrem Baudelairem. Vztah k Baudelairovi přivedl dekadentní intelektuály Evropy k Wagnerově hudbě. Baudelaire se na premiéru *Tannhäusera* v Paříži v roce 1861 teoreticky připravoval, studoval termíny jako *Gesamtkunstwerk* či *Leitmotif* a po skandálním uvedení opery v Paříži se postavil do čela obránců Wagnerova díla. V eseji *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* popisuje své vášnivé pocity z hudby, která jej pojala jako moře, nebo jako by se vznášel ve vzduchu.[462] Své pocity také napsal skladateli. Tato oslava přispěla k wagneriánskému kultu, který nebyl zdaleka vázán jen na hudební kruhy. Baudelaire jako výtvarný i literární kritik pojal wagneriánství jako obecný symbol moderního názoru, který převzala takřka celá mladší generace symbolistů (Mallarmé, Rimbaud, Verlaine). Původně hudební wagnerovská terminologie přecházela do umění i literatury, estetika Wagnerových dramat nastupovala v činohře, jako například *Salome* (Oscar Wilde), *Pelléas a Melissanda, Ariana a Modrovous, Sedm princezen* (Maurice Maeterlinck). Skrze poezii pak přebíraly ostatní umělecké disciplíny termíny, jako byl leitmotiv, věčná melodie či hudební zvukomalba podřízená jazyku. Sílila představa, že poezie, hudba a ostatní druhy umění mají být propojené. Tyto jevy ale vzájemně přestupovaly mezi médii. Thomas Mann uvádí, že leitmotiv vznikl debatou nad

---

461 Paul C. Horton, „Review of Psychoanalytic Explorations in Music: Second Series“ (ed. Stuart Feder), *The American Journal of Psychiatry vol. 156*, 1999, č. 7, s. 1109–1110.

462 Cit. podle P. Vergo, *The Music…*, *op. cit.* – Lois Boe Hyslop, Baudelaire, *Man of His Time*, New Haven 1980, s. 14.

starověkými homérovskými eposy, kde se určité verše či ustálená spojení opakují v průběhu celého díla. Z tohoto literárního jevu, typického pro ústně tradovanou literaturu, se vyvinula myšlenka hudebního leitmotivu, který charakterizuje určitý jev jakýmsi hudebním přívlastkem.

Celé toto mimohudební působení Wagnera se v Paříži sdružovalo kolem časopisu *Le revue Wagnerienne*, který vycházel v letech 1885–1888.[463] Časopis nebyl hudebním periodikem, zabýval se hlavně umělecko-filosofickými názory, ale věnoval se i politice, náboženství a společenským otázkám. S jistou ironií se zdůrazňovalo, že skladatel má více příznivců mezi pařížskými dekadenty než mezi Němci samotnými, ač se Paříž seznámila s dílem Wagnera později. Elitářská výjimečnost Wagnerova umění tak představovala především intelektuální výzvu, méně již národní program, což bylo později překryto vývojem doby.

6.7.1.1 Nekonečná melodie

Wagner byl mistr náznaku bez vysvětlování, neboť se tak z jeho myšlenek stávaly posvátné texty umožňující různé výklady. Jedním z Wagnerových obecných „hudebně výrazových“ termínů byla *nekonečná melodie* (*unendliche Melodie*), kterou používal v různém smyslu. Z technického hlediska tak popisoval typ melodické linie, která narušuje „klasicistní“ pravidelnou periodickou strukturu díla. Tím rozpouští části hudby v jediný celek. Melodii považoval za určující a jedinou formu, kterou musí skladatel respektovat. Představuje proud vědomí, vnitřní monolog tvůrce.

Wagner představil tuto teorii nekonečné melodie ve spise *Hudba budoucnosti* (1860).[464] Tento přístup měl nahradit obvyklé členění oper na jednotlivá „čísla“, tj. árie, recitativy, sborové scény a baletní scény, jak bylo tehdy obvyklé v italské opeře. Wagner termín nekonečné melodie nikdy řádně nevysvětlil a ten se ihned stal tématem sporů. Byl používán v různém smyslu, v tom nejzákladnějším jako nepřerušovaná, periodicky nečleněná melodie, nepřecházení v recitativy, umění přechodů do jiných částí a tempových změn, systém spojování a souvislostí jednotlivých motivů. Ve filosofickém smyslu se termín používal jako odkaz na schopenhauerovskou vůli a zjevování vyšší pravdy, vytváření bezčasí pro věčnou platnost melodie. Wagner jej používal jako tajemné slovo, které se vztahovalo i k estetice, filosofii dějin a světonázoru obecně. Od konce století se termín prosadil jako vysvětlení celého emocionálního oblouku skladby.

Věčná melodie se spolu s další wagnerovskou terminologií objevovala i v dalších oborech jako analogie k tvůrčím procesům v básnictví a v umění. Romantismus tím popisoval životní energii, která je věčná a přetváří se v proudu času. Vlny energie na sebe braly podobu přírodních křivek, které se

---

463 Cit. podle Peter Vergo – Kelly J. Maynard, Strange Bedfellows at the Revue Wagnérienne: Wagnerism at the Fin de Siècle, *French Historical Studies* 38, 2015, č. 4, s. 633–659.

464 Richard Wagner, Zukunftsmusik, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1907, sv. 7, s. 125, 130.

zvláště v secesi staly určující pro tento umělecký směr. Prorokem na poli vnímání přírody jako pudového proudu byl William Blake. Jeho ilustrace zvláštním způsobem mísily křesťanství s jinými duchovními představami, směs, kterou později přejal i Wagner. Obdiv k Danteho sonetům i k *Božské komedii*, zejména v imaginaci zásvětního utrpení, byla další silnou inspirací v hudbě. I Wagner se snažil nějakým způsobem vysvětlit ve svém díle mysterium náboženství, které se snoubí s uměleckým názorem. Nejprve se připravoval teoreticky v eseji *Umění a náboženství*[465], kde argumentuje ve prospěch umění, ve prospěch umělce jako spasitele. Takovéto spojení víry a uměleckého díla dosáhl Wagner především v *Parsifalovi*, kde se také mimo jiné inspiroval Dantem v tom, že náboženskou látku přetvořil uměleckým zpracováním, ale nerezignoval přitom na náboženskou platnost svého díla.[466] Při uvádění *Parisfala* se dodnes nesmí tleskat, je to „konsekrační hra" – *Bühnenweihfestspiel*, která má posvětit divadelní scénu v Bayreuthu.

Obr. 87 Ve vizionářské ilustraci k Danteho peklu *Větrný vír milenců* vyjádřil William Blake to, co umělec devatenáctého století nepovažoval tolik za peklo (*The Whirlwind of Lovers*, 1824–1827) – proud neutuchajícího erotického opojení, které vytváří nekonečný proud energie; ilustrace Williama Blakea byly populární mimo jiné i proto, že svým způsobem polarizující aspekt převrátily tak, že se u něj smilstvo jako životní síla stává pozitivní kategorií, proudem životní energie, která je pochopitelná a lidská

465 Richard Wagner, Religion und Kunst, in: *Samtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1911, sv. 10, s. 211–253.

466 Gerhard Regn, *Negotiating Religion and Art: Wagner, Petrarch, Dante*, MLN 126, 2011, č. 4, s. 77–88.

Dante byl pro devatenácté století základním inspiračním zdrojem jak v hudbě (Liszt, Čajkovskij), tak i ve výtvarném umění, počínaje Eugènem Delacroixem se slavnou Danteho bárkou, konče *Bránou do pekel* Augusta Rodina.

Symfonie k Dantově *Božské komedii* byla Franzem Lisztem přímo věnována jeho budoucímu zeti Richardu Wagnerovi. Druhý pekelný kruh Danteho byl pro umělce nejzajímavější, protože tam propadli peklu hříšníci podlehnuvší vábení tělesné lásky. Takto i v Lisztově symfonii je velmi důležitý motiv plačící Francesky da Rimini „Není většího smutku než vzpomínat na šťastné chvíle uprostřed neštěstí“, které Liszt označil jako *Andante amoroso*. Když dílo zkoušel s taktovkou v ruce, byl právě toto moment, kdy se Liszt otočil ke smyčcům a řekl „více modré pánové“, snad aby zdůraznil posvátnost místa, i přesto, že jde o hudební popis pekel. Ještě výmluvnější byly při dirigování Lisztovy grimasy, které používal k navození pocitů.[467] Podobné vyznění měla Lisztova *Sonáta „Po četbě Danta“* z roku 1849, která byla plná zvětšených kvart a agonizujících chromatických pláčů.[468] Tento kruh tragické nekonečné lásky se stal takřka univerzálním jazykem nekonečné melodie, prokomponované smyslnosti, která nemá nikdy skončit. Wagner si toto puzení představoval jako alegorii uměleckých plodivých sil, které musí být vzdorem proti zaběhnutému řádu. Spojoval tak umělecký pud s pudem přirozeným. Byl přesvědčen, že skutečné moderní umění musí být spojeno i s duchem revoluce roku 1848.[469]

6.7.1.2 Wagner a francouzští modernisté

Fascinace Wagnerem u příznivců výtvarného umění byla mnohem větší než Wagnerův zájem o malířství. Několikrát za různých okolností prohlásil, že jím výtvarné umění nepohne. „Jsem stále stejný vandal, který po roce pobytu v Paříži nenavštívil Louvre. Neříká ti to všechno?“ zeptal se v jednom z dopisů Mathildě Wesendockové, které se tímto vyznal z nezájmu o výtvarné umění.[470]

A přesto měl na umělce své doby veliký vliv. Bylo to jednak proto, že působil dostatečně skandálně, a také, že publikoval revolučně znějící spisy jako: *Umění a revoluce*, *Umělecké dílo budoucnosti*. Velká část nadšení bylo salonní klišé doby. Po koncertech a pařížské premiéře *Tannhäusera* (1861) ale na mnoho umělců v metropoli na Seině skutečně hluboce emocionálně zapůsobil. Henri Fantin-Latour se podle svých slov snažil přenést Wagnera do malby od té doby, kdy jej poprvé slyšel. *Tannhäusera* si ale představoval ve watteauovské pudrové barevnosti, nelze proto u něj opravdu hovořit o wagnerovském stylu malby.

---

467 Alan Walker, *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848–1861*, vol. 2, New York 1987, s. 278.

468 David Anthony Yeagley, *Franz Liszt's „Dante Sonata": The origins, the criticism, a selective musical analysis, and commentary*, Tucson 1994.

469 Richard Wagner, *Mein Denken: eine Auswahl der Schriften*, München, 1982, s. 12.

470 P. Vergo, *The Music…*, *op. cit.* – Cit. *Wagner Briefe*, vol. 12, dopis č. 216, s. 263.

Podle Baudelairových představ se umělecké dílo blížilo hudbě tím více, čím bylo abstraktnější. Přestože se kultura impresionistického momentu a chvilkového opojení spontánní situací, která se v této době formovala v Paříži, lišila od Wagnera, malíři jeho hudbu ctili. Renoir toužil slavného skladatele vyportrétovat v Palermu roku 1882. Byl nervózní z velkolepého prostředí a aury, kterou vyzařoval slavný skladatel. Nakonec mu skladatel chvíli poseděl, ovšem malba nemá nic z oné majestátní, temné velikosti německých portrétů Lembacha.[471]

Reference k Wagnerovi ve Francii neobsahovaly mytické velkolepé scény. Spíše reminiscence na poslech jeho hudby, byl to odkaz na snahy umění asociovat jiné než mimetické zážitky, tak, jako je přinášela hudba. Snažili se o zjitřenější, emocionálnější náboj ve vlastní tvorbě. Je překvapivé, že se i malíři jako Pierre Bonhard, Paul Cézanne či Paul Gaugin snažili odpovědět výtvarnými prostředky na koncept leitmotivu, změnu barvy tónu, melodie i rytmu. Vincent van Gogh se také snažil pochopit Wagnerovu hudbu a myšlenky, které přitahovaly jeho pozornost. Jak jeho bratr Theo později referoval, oslovila ho intenzita emocí vyvolaná zvukem velkého orchestru, který přesto zanechával v posluchači intimní zážitky.

Ač stál Wagner pevně v hudbě devatenáctého století, stal se monumentální inspirací pro všechny avantgardy, často to bylo překvapivé spojení. Wagnera vzývali jako svého proroka futuristé, dokonce snad měl být jejich název odvozován od Wagnerova spisu *Umělecké dílo budoucnosti*. Obdiv Schönberga k Wagnerovi je méně překvapivý, podstatné je ale to, co jej na něm tak přitahovalo.

---

471 Ibidem.

Obr. 88 Arnold Schönberg namaloval tuto malou studii *Myšlení* (*Denken*) v roce 1910, což z díla činí jeden nejstarších abstraktních pokusů evropské umělecké avantgardy, jeho blízký a intenzivní vztah s Kandinským, který se naopak věnoval amatérsky hudbě, vytvořil dvojici umělců zabývajících se vztahy mezi vizualitou a zvukem; asociaci barev a zvuků, kde blízkost umění k hudbě představuje abstrakci, byla myšlenka, kterou již prosazoval Charles Baudelaire – na rozdíl od malířů ale Schönberg chtěl, aby modernistické postupy navazovaly na tradici evropské hudby

Tím byl naprostý odklon od dějové logiky a důraz na psychologický vývoj. Ten se v jeho raných dílech pozdního romantismu (např. písně op. 3 nebo *Zjasněná noc*, op. 4) skutečně zaměřil na změnu mentálního stavu. Schönberg se výrazně zajímal o malbu, dopisoval si s Vasilijem Kandinským (amatérským hudebníkem), a dokonce vystavoval své vlastní výtvarné pokusy. Ač nebyl profesionální malíř, zasáhl do dějin umění tím, že vytvořil jedny z prvních zcela abstraktních obrazů.

6.7.1.3 Wagner a symbolismus

„Wagnerovská“ tematika klíčila v Německu dlouho před Wagnerem. Vydávání *Písně o Nibelunzích* začalo již v osmnáctém století. Christoph Heinrich Myller (1782) vydal sbírku německých středověkých básní, jejichž rytířský duch ohromil německé romantiky, zatímco Bedřicha Velikého a ostatní osvícence zanechala sbírka nanejvýš chladnou.[472] Goethe naopak sbírku hodnotil příznivě,

[472] Christoph Heinrich Müller (ed.), *Sammlung deutscher Gedichte aus dem XII., XIII. und XIV. Jahrhundert 1*, Berlin 1784. Tři díly vycházely v letech 1784–1787.

byla to pro něj německá obdoba velkých řeckých hrdinských eposů. Téma *Nibelungů* bylo zpracováno jako drama vícekrát, ale až teprve Wagnerův *Ring* dal cyklu patřičnou slávu.

Píseň Nibelungů se stala také tématem svého druhu teologické interpretace, výkladu němectví, před kterým velká část německých intelektuálů varovala (jak se ukázalo, tak oprávněně). *Píseň Nibelungů* fascinovala svým barbarismem a ten také vzbuzoval u řady myslitelů odpor. Heinrich Heine sice dílo obdivoval, ale vyvolávalo v něm pocit čehosi vzdáleného. „Je to jazyk z kamene a verše jsou rýmované kvádry.“[473] Hegel před čtením *Nibelungů* přímo varoval, tvrdil, že tyto středověké příběhy nemají žádnou souvislost se současným domácím měšťanským, řádným životem, našimi zákony, a dělat z nich národní literaturu považoval za hloupost. Křesťanství, římské právo i starořecké báje považoval pro Němce za mnohem důležitější literaturu.[474]

Podobného mínění byl i Schopenhauer, který nechtěl, aby se něco takového stalo národním symbolem. Ovšem to nemohlo zastavit oblíbenost a vážnost díla, zvláště po jeho sakralizaci Bayreuthem a Wagnerovou hudbou. Onen tvrdý, heroický styl se prosazoval přes to, že se proti němu velcí němečtí filosofové vymezovali jako proti něčemu bytostně neněmeckému, jež není pro občanskou společnost vhodným příkladem. Tento trend lze sledovat od počátku dvacátého století až do jeho zneužití národním socialismem, kde se *Nibelungové* stali základním kamenem propagandy.

6.7.1.4 Wagner v malířství

Wagnerovská témata našla odezvu v různých částech Evropy, především pak u symbolistů a secesních malířů. U nich potom hrála symbolika a obsah Wagnerových děl mnohem dominantnější roli, snažili se o pozdvižení do heroického mýtu a bombastického duchovna v umění, spojeného s erotikou a umíráním. V Paříži to byli například Gustav Moureau (*Salome*), Odilon Redon, Jean Delville, Henri Fantin-Latour a další symbolisté. V Anglii prerafaelité a symbolisté vytvářeli celé cykly na wagnerovská témata (Edward Burne-Jones / *Parsifalův cyklus*, William Morris, Dante Gabriel Rossetti / *Tristan a Isolda*), později se v poloze erotické karikatury tématu věnoval Aubrey Beardsley.

Ve střední Evropě měl zvláštní místo ve wagnerovské interpretaci malíř Hans Makart.[475] Makartův styl nebyl srovnáván s Wagnerem pouze námětově, ale především na základě stylu. Proti tomu se nebránil ani jeden z umělců, více jim vyhovovalo být řazen vedle velikána z jiného oboru než z jejich pohledu méně významným kolegou. Makart si v mnohém s Wagnerem rozuměl. Sdílel zálibu v mytologii, rozvíjel i vlastní malířské teorie spojené s Wagnerovou hudbou. Například užíval pojem „barevné

---

473 Joerg K.Sommermeyer (ed.), Heinrich Heines Über Deutschland, Essays und Pamphlete, in: *Ausgewählte Werke IV*, Berlin 2019, s. 62.

474 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik Band 2*, Berlin 1966, s. 418.

475 Následující informace o vztazích Makarta a Wagnera jsou převzaty z článku: Thomas Grey, Wagner and the „Makart Style“, *Cambridge Opera Journal* 25, 2013, č. 3, s. 225–260.

akordy“, které aplikoval na plátno bez vztahu k realistické barevnosti předmětů, aby scelil celkový barevný dojem. Veliké plochy šarlatových draperií byly srovnávány s dlouhým plynutím Wagnerových hudebních ploch, které spojují hudební dílo v jeden pocitový celek. Srovnávány byly také erotické provokace, vzrušující, senzuální používání barev i celková propojenost obrazu bez logické výstavby.

Makart také od Wagnera převzal myšlenku gesamtkunstwerku a programově zasahoval do dalších uměleckých oborů. Podílel se na výzdobě budov, věnoval se návrhům interiérů, nábytku a kostýmů. Makart vstupoval i do politické inscenace tím, že navrhoval veřejné slavnosti. V roce 1879 navrhl rovněž kostýmy, výzdobu a triumfální vozy pro slavnostní průvod císařského páru k jejich stříbrnému výročí svatby. Jako slavnostní pochod k této příležitosti zaznělo dílo Antonína Dvořáka (*Slavnostní pochod C dur*, op. 54), bránu navrhl Otto Wagner.[476] Účastníci se oblékli do renesančních kostýmů a přenesli se na pozadí novorenesančních fasád Ringstrasse zpět několik set let v čase. Slavnosti se zúčastnily nejrůznější skupiny obyvatel. V čele průvodu šli umělci, které vedl Hans Makart na bílém koni. V průvodu jely různé alegorické vozy (lov, sokolnictví, zahradnictví a podobně). Byla to slavnost utvářející mýtus s politickým přesahem.

Projevem tohoto estetizujícího životního stylu byl i velkolepý Makartův ateliér zařízený podle velkých akademických malířů (*Malerfürsten*). Vysoký prostor bývalé slévárny se stal podobně jako vídeňské koncertní sály místem setkávání majetné buržoazie a šlechty.

Očitý svědek popisoval ateliér jako fantastickou a malebnou pohádku:[477] „Gobelíny, na stropních trámech jsou zavěšeny lampy, pohádkově zdobený lustr, fresky na zlatém pozadí a zářivé barvy z tmavých rámů, cetky, urny s tenkými krky, koberce z Levanty, starobylé truhly, zdobené řezby, tropické listy, tygří kůže, obleky, brnění a zbraně… Vše je uspořádáno v živém bazaru různých materiálů ve fantastickém dekorativním stylu, který z něj činí jeden z nejkrásnějších ateliérů na světě.“[478]

Richard Wagner s manželkou navštívili Makartovu dílnu v roce 1875, a zejména jeho žena Cosima byla unesena: „Zázrak dekorativní krásy, vznešená dílna,“ si poznamenala do deníku a svůj obdiv vyjádřila i tím, že salon ve Wagnerově vile Wahnfried stylizovala do opulentní výzdoby Makartova ateliéru. Wagner snad toto prostředí oceňoval i proto, že jeho nevlastní otec Ludwig Geyer byl vedle spisovatele a herce také malířem. Svého nevlastního otce velmi ctil a považoval si jak jeho výtvarných

---

476 Theodor Vogl (ed.), *Programm für den Festzug der Stadt Wien zur Feier der silbernen Hochzeit Ihrer Majestäten des Kaisers und der Kaiserin*, Wien 1879.

477 Ibidem. – T. Grey, Wagner…, *op. cit.*, s. 227: popis Carla von Vincenti.

478 Ibidem.

děl, tak i jeho dramatických kusů. Toto prostředí mnoha různých uměleckých sklonů jej mohlo také formovat, jak popisuje práce Otto Bournota na toto téma.[479]

Obr. 89 Ateliér Hanse Makarta v době Wagnerovy návštěvy kolem roku 1875, Sbírka fotografií Rakouské národní knihovny[480]	Obr. 90 *Klingsorova čarovná zahrada*, obraz od jevištního malíře Maxe Brücknera podle první scénické výpravy Paula Joukowského k premiéře *Parsifala* v Bayreuthu v červenci 1882[481]

Wagner byl srovnáván s Makartem v pozitivním i negativním smyslu. Negativní srovnání s Makartem se objevuje ve známé kritice prvního *Bayreuthského festivalu* z pera Eduarda Hanslicka v roce 1876, kterého se známý malíř také zúčastnil jako host. Hanslick shrnuje, že Wagner používá veškerý pokrok moderní techniky: jevištní mechaniku, plynová světla, elektrické osvětlení, stroje na páru, nové speciální hudební nástroje a podobně. Ale právě tento „kolorit v nejširším slova smyslu zastírá nedostatky v kresbě a dostává dosud nebývalý stupeň nezávislosti“. Analogie mezi hudebníkem Wagnerem a malířem Makartem či básníkem Hammerlingem je manifestační. Smyslové opojení této hudby působí přímou a silnou stimulaci na nervy publika, především na jeho ženskou část.[482] Hanslick vyčítal tomuto stylu emocionální masáž pokleslého, zženštilého rozumu příčícího se charakteru. Tak se také v rozboru scény *Venušiny jeskyně* z roku 1875 přibližuje jazykem kritice Makartových *Amoretů*, kde vytýká smyslovou odvážnost a senzuální opojnost. První verze byla ještě navíc nudná jako „nedělní rodinné odpoledne“. Množství „přeslazených a láskou sténajících párů“ je snad příliš i pro největšího liberála. Makart ve stejné době tvořil obrazy, které byly odmítány i na *Pařížském salonu* pro nedostatek cudnosti. Byl to především cyklus *Mor ve Florencii*, který spojoval umírání

---

479 Otto Bournot, *Ludwig Heinr. Chr. Geyer, der Stiefvater Richard Wagners*, Lipsko 1913.

480 Dostupné [on-line] na: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atelier_of_Hans_Makart,_ca._1875.jpg [cit. 5. 11. 2019].

481 Foto archiv autora, srov. T. Grey, Wagner…, *op. cit.*, s. 257.

482 Ibidem, s. 240.

s nekonečnou směsí trpících figur v erotickém opojení, které postrádají jakoukoli čitelnost. Blíží se tak ideálu nekonečné melodie, jak jsme již pozorovali v pekelných vírech u Wiliama Blakea. S Hansem Makartem srovnával Richarda Wagnera i Thomas Mann, který dokonce uvádí, že Makart byl požádán, aby vytvořil kostýmy pro původního *Parsifala*, uvažovalo se o něm i jako o prvním výtvarníkovi pro *Prsten Nibelungů* v Bayreuthu.[483]

Spisovatel Thomas Mann se ve slavné studii o Richardu Wagnerovi zabýval hlouběji vztahem skladatele k maloměšťáctví. Text se stal impulzem pro jeho vypuzení z Německa ve třicátých letech. Spisovatel připomíná Wagnerovu lásku „ke zvrhlé ozdobnosti devatenáctého století i skladatelův sametový čepec, který není znakem dürerovské mistrovské důstojnosti renesance, je to nejhorší kýč buržoazního devatenáctého století. Ne snad staroměšťanský styl, ale záliba v okázalém bohatství, luxusu, sametu a hedvábí wilhemínského stylu, která ovlivňuje hluboce i skladatelův duchovní a umělecký obzor. Ostatně Wagnerovo umění je produktem stejného uměleckého prostředí, jakým byly Makartovy velkolepé kytice (s pavími pery), které zdobily luxusně čalouněné a zlacené salony velkoburžoazie.“ Mann se snažil ukázat, že Wagner není mužem budoucnosti, že je to spíše jeho vlastní prezentace.[484] Kritika jeho sklonu k bombastičnosti byla natolik odvážná, že jako reakce na tyto kritické poznámky vyšla v dubnu 1933 v mnichovských novinách organizovaná reakce *Protest Mnichova, města Richarda Wagnera* podepsaného umělci, kteří odsoudili Mannovu přednášku. Spisovatel byl vypuzen z Německa těmi, kteří již kolaborovali v počínající totalitě. Mezi podepsanými byla i jména skladatelů Richarda Strausse, Hanse Pfitznera a dalších.[485]

6.7.2 Komers

Ve střední Evropě měl zvláštní význam wagnerovský cyklus Hanse Makarta, který malíř představil ve vídeňském Künstlerhausu roku 1883 jako poctu k Wagnerovu úmrtí. Těžce nemocný malíř věnoval své závěrečné dílo *Prstenu Nibelungů*, zkomponované v temné, šerosvitné barevnosti. Šedé a hnědé tóny občas nechají probleskovat kov přílbic a zbraní, cyklus postrádá onu typickou poživačnou barevnost. Wagnerovský cyklus nebyl oficiálně příliš tematizován, protože se skladatel stal záhy po smrti mocným politickým symbolem.

Ve stejném roce pořádaly ve Vídni německé studentské spolky smuteční komers za Richarda Wagnera, který měl dalekosáhlé důsledky. Po zahájení obřadu předehrou z opery *Rienzi* a *Smutečním pochodem* k Siegfridově smrti ze *Soumraku bohů*, zneužili studenti setkání k protestu proti velkému

---

483 Ibidem, s. 228.

484 Thomas Mann, *Gesammelte Werke in Einzelbänden, Frankfurter Ausgabe 8: Leiden und Größe der Meister*, ed. Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main 1982.

485 Hans Rudolf Vaget, Musik in München: Kontext und Vorgeschichte des Protests der Richard-Wagner-Stadt München gegen Thomas Mann, *Thomas Mann Jahrbuch* 7, 1994, s. 41–69.

množství židů na vídeňské univerzitě.[486] Sál byl vyzdoben v barvách Severoněmeckého spolku, později německé říše, jak byly uzákoněny Bismackem: černo-červeno-bíle, a chyběly jakékoli symboly mocnářství. Projev literáta Hermanna Bahra spojil Wagnera s všeněmeckým vědomím, pozitivně ohodnotil odmítání židovství, ke kterému se naopak Rakousko přichyluje. Hovořil o Rakousku jako o štkající Kundře, která, uvězněná v černožlutých hraničních sloupech, čeká na Parsifalovo vykoupení. Po Bahrově projevu byl komers rozpuštěn policií a vůdci vyloučeni z univerzity. Oslavy měly nešťastné důsledky. Wagner byl prohlášen za politického vůdce, německé spolky nepřijímaly židovské studenty (již od roku 1878) a rostla zde generace antisemitsky smýšlejících intelektuálů, kteří se navíc politicky organizovali.[487] Wagnerův odkaz ale rozhodně nebyl jen nebezpečným politickým heslem. Bez jeho uměleckého odkazu by nebyl možný rozvoj kultury kolem přelomu století ani rozvoj uměleckých i hudebních avantgard, které často dospěly k ironizujícímu odmítání stále mocnějšího wagnerovského mýtu.

6.7.2.1 Goldmarkova Královna ze Sáby – Karl Goldmark a Richard Wagner

V souvislosti s Wagnerovou nacionální politizací je důležité uvést i druhou stránku: Wagnerovo dílo se stalo obecným referenčním zdrojem měšťanské pokrokové kultury nejen v českém prostředí, ale v celé střední Evropě, i mezi židovskými skladateli. Wagnerovství představovalo neuralgický bod mezi vlastní identitou a snahou o začlenění se do občanské společnosti. Asi nejslavnější skladatel s židovskými kořeny a wagnerovským směřováním byl Gustav Mahler, ale nebyl zdaleka jediný. Velkou pozornost konce století vyvolal Karl Goldmark, který dokonce složil cosi jako „židovskou národní operu“, ač sám usilovně popíral jakýkoli vztah opery k národně chápanému židovství. Libreto Salomona Hermanna Mosenthal bylo převzato z *První královské knihy* hebrejské bible. Premiéra opery *Královna ze Sáby* v roce 1875 představovala znamenitý úspěch a hrála se ve Vídeňské opeře pravidelně až do roku 1936. Byla spojením wagnerovského dramatu, uzavřené árie i masových sborů v jednom díle, navíc to celé bylo okořeněné orientalismy.[488] Úspěch opery se dostavil i přes rozpačité reakce hudebních znalců, Ambrose i Hanslicka. Orientální melodika bývala používána jako charakteristika židovské látky i později, například ve slavné Straussově *Salome*. Orientální, novomaurský sloh se uplatnil od poloviny století také na výzdobu židovských synagog a veřejných budov až v okázale přezdobeném duchu.

---

486 Hatmut Zelinsky, Richard Wagner und Wien, *Österreichische Musikzeitschrift* 67, 2012, č. 6, s. 22–29.

487 Michael Wladika, *Hitlers Vätergeneration: die Ursprünge des Nationalsozialismus in der k.u.k. Monarchie*, Wien – Köln – Weimar 2005.

488 Anita Mayer-Hirzberger, „…wieder einmal eine ‚biblische‘ Oper“ Goldmark / Mosenthals „Die Königin von Saba“ im Orientdiskurs zur Zeit der Wiener Premiere, *Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts* 1, 2017.

Kritika ulice se o samotnou hudební stránku díla nezajímala, ale ilustrovala rostoucí národnostní napětí ke konci století: „Operní ředitel Mahler je se svou latinou u konce, neboť již nemůže nalézt žádné židovské operní novinky, se kterými díky složení premiérového publika dokáže lacině dosáhnout fingovaných úspěchů. Snaží se nacvičovat starší opery, které samozřejmě museli napsat skladatelé známé rasy. Goldmarkovu *Královnu ze Sáby* musela režie hrát včera, Halévyho *Židovka* by ji měla brzy následovat… Samozřejmě se za takových okolností se nemusí bát potlesku své kliky, pokud hloupému gójovi hodí pár drobků v podobě nového nastudování *Tannhäusera*…“[489]

Goldmarkova novinka zaujala mixem Wagnera a masových scén velké opery, uzavřených čísel árií a duetů i náročnými pěveckými party. Hrála se po celém světě, v Praze zazněla kvůli své náročnosti až v roce 1885. Goldmark zažíval do jisté míry podobný postoj jako čeští skladatelé. Stejně jako čeští skladatelé Wagnera oceňoval, byl spoluzakladatelem i činovníkem vídeňských wagneriánů, ale přitom se více stýkal s Brahmsem a Wagnera se stranil z pochopitelných důvodů. Čeští skladatelé s Goldmarkem sdíleli ambivalentní vztah k Wagnerovi. Smetana se s ním dokonce nechtěl ani sejít, neboť Wagnerovo nepříjemné chování vůči jiným skladatelům bylo proslulé. Dvořáka u Wagnera zajímalo čistě skladatelské řemeslo, jeho teorií si vůbec nevšímal, ale jeho první opera *Alfred* na libreto Karla Theodora Körnera z roku 1870 je typicky Wagnerem velmi silně ovlivněné dílo.

Podle Jiřího Kopeckého to byla právě Goldmarkova úspěšná *Královna ze Sáby*, která byla po smrti Bedřicha Smetany vzorovým dílem k syntéze Wagnera s dalšími typy evropské opery. Čeští skladatelé totiž neustále hledali kompromis mezi zpěvností a principy hudebního dramatu. To mělo také za následek posun k historickým operám, které se začaly v Praze úspěšně rozvíjet.[490] V tomto duchu měly působit především opery *Pád Arkuna* (1900) od Zdeňka Fibicha a *Armida* od Antonína Dvořáka (1904). Tento mix stylů je bezpochyby eklektismem, který ale byl pro další vývoj velmi důležitý. Často bylo obecně těmto dílům vyčítáno wagnerovské epigonství, ničení Wagnera ve smyslu nedůstojného míšení s jinými styly a také nedostatečná aplikace teoretických zásad, ignorance jeho velikého reformního úsilí a přimknutí se k zastaralým vzorům. Neustálé hodnocení, zda skladatel správně pochopil Wagnerův odkaz a zda se neuchýlil do nevkusu, bylo mimořádně otravným jevem, který do českého prostředí přivedl zejména Zdeněk Nejedlý.

6.7.2.2 Monumentální cyklus

Wagner neovlivnil jen náměty, požadavky na revolučnost umění a na mentální proměnu diváka během prožitku díla. Ovlivnil také megalomanii v umění. Tak můžeme hovořit o gigantickém románu na závažné téma, monumentálním cyklu v malířství. V českém prostředí je výrazem národního heroismu

---

489 Deutsches Volksblatt 30. 4. 1901, cit in: Harald Graf, Carl Goldmark. Beziehung zu den Zeitgenossen, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 38, 1997, č. 3/4, s. 399.

490 Jiří Kopecký, Karl Goldmark and Czech national opera: The final operas of Antonín Dvořák and Zdeněk Fibich, *Studia Musicologica* 57, 2016, č. 3–4, s. 349–359.

v literatuře například tvorba rozsáhlého historického románu, který utváří kolektivní mýtus národa, nejznáměji v podobě velkých Jiráskových románových cyklů. Obdobná díla vznikala všude v Evropě, *Vojna a mír* od Tolstého či *Trilogie* Henryka Sienkiewicze. V románu *Buddenbrookovi: úpadek jedné rodiny* použil Thomas Mann kromě myšlenky dlouhého eposu několika generací po vzoru *Prstenu Nibelungů* i práci s leitmotivem tím, že uvedl krátký nevýznamný detail, který měl symbolizovat větší smysl celého děje. V tomto případě používá bolest zubů v rodině jako znovu se navracející znamení širší zkázy jejich podnikatelského blahobytu. Téma leitmotivů si autor oblíbil natolik, že je používá v řadě svých děl.

Historický román samozřejmě existoval již dlouhou dobu, vlivem Wagnera se ale přetvořil v epos s cílem formovat člověka. Je rozdíl mezi dobrodružným stylem Alexandra Dumase a pozdější ambicí zasahovat do historického vědomí národa nebo formovat čtenářův vztah ke společenským otázkám. I v divadelní tvorbě se díky *Prstenu Nibelungů* rozrůstá obliba monumentálních cyklů, u nás je to například Jiráskova husitská trilogie dramatických děl či třeba Vrchlického *Hippodamie*.[491]

6.7.2.3 Temná existence

Na konci století se v souvislosti se zájmem o mýtus, psychologii a pudovou stránku života ani obecný lid nespokojil se svatým obrázkem k vysvětlení složitého světa. Zvláště ve Vídni byla společnost zásobena událostmi z vyšší společnosti, kde krásnou císařovnu Sisi po boku vladaře postupně doplňoval mladý korunní pár arcivévody Rudolfa a jeho belgické choti Štěpánky. Tento obraz byl postupně narušován skutečným stavem věcí, rozpadem vztahu císaře, nepřátelstvím žen v rodině, nakonec nemocí korunního prince Rudolfa a jeho sebevraždou s milenkou na loveckém zámečku. Reálné tragédie již nebylo možné retušovat. Lidé si stále více uvědomovali temnou stránku lidské existence.

Hrdinkou doby se stávala nebezpečná a záhadná upířice, femme fatale, toužící po sexu a ničící osudy emočně bezbranných mužů. Tyto ženské síly dávaly zlatu vídeňské secese plesnivé lazury a temné poselství. Šperky, malířství i opery vzniklé v této době obdivovaly ženu, která se stala symbolem tragického osudu. Klimtova, Stuckova či Muchova díla se zaměřila na zobrazování ženy v nesčetných variantách. Fatální svůdkyně nabízely čokoládu či cigarety na plakátech. Svou troškou přispěl studiem hysterie i Sigmund Freud, který fascinaci takovými ženami spojoval s psychickými stavy vzniklými nenaplněnou sexualitou. Tím Freud podpořil téma sexuální touhy a citové katastrofy v umění. Stalo se tak hlavním motivem doby. Vedle temných wagnerovských heroin přichází Straussova Salome a další osudové ženy, ale i Janáčkova Kostelnička či Bergova Lulu. Starší opery, třeba Bizetova *Carmen,* získávají koncem století na oblibě. Celkově se stala v hudbě emocionální sebezkáza prostřednictvím

---

491 Daniela Čadková, Vrchlického „Hippodamie“ a její dobová recepce, *Listy Filologické / Folia Philologica* 136, 2013, č. 3–4, s. 415–441.

hysterie velkým tématem, které v hudbě rezonovalo i v případě čistě instrumentálního díla. Pozdní romantismus erotickou symboliku rozvíjel úplně všude. Samozřejmě to nepřekvapuje u skladatelů jako Alexander von Zemlinsky či Straussových následovníků, jako například u Bartóka. Tímto erotismem byl však osloven i Dvořák v pozdních operách (cizí kněžna v *Rusalce*).

Obr. 91 Gustav Klimt, *Judith*, 1901[492]	Obr. 92 Gustav Klimt, *Judith II Salome*, 1909 – obraz představuje oblíbené téma konce století: „femme fatale“, silnou a zároveň temnou ženu[493]

V umění i v hudbě nabírala femme fatale na síle. Zatímco před sto lety v Mozartově *Kouzelné flétně* královna noci oslňovala svými výstupy, ale byla poražena, za sto let se podobné temné zjevy stávají hrdinkami, na nichž je celý příběh postaven a děj končí jejich vítězstvím. V Anglii se rozvíjí „gotický román“ a prerafaelité s oblibou malovali ženu svůdkyni jako téma, často sahali k wagnerovským námětům, stejně jako symbolisté a secesní malíři celé kontinentální Evropy.

Tato zlá a krásná žena se stala symbolem psychologického determinismu. Muž již nebyl osvícenec odolávající svodům nerozumu a hysterie, byl to naopak bezbranný intelektuál, který byl unášen proudem mocného pudu až v předem určený úběžník.

---

492 Dostupné [on-line] na: https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_and_the_Head_of_Holofernes#/media/File:Judith_1_(cropped).jpg [cit. 10. 11. 2019].

493 Dostupné [on-line] na: https://artsandculture.google.com/asset/judith-ii-salom%C3%A8/EAE-LxVLFSObBg?hl=cs [cit. 10. 11. 2019].

Díla se vzájemně inspirovala svým naturelem. Tak můžeme vidět, že se Oscar Wilde inspiroval dílem Gustava Moureaua *Salome*, aby napsal stejnojmennou hru. Závěrečný tanec sedmi závojů se rychle dostal jako samostatné číslo do barů na Moulin Rouge, ale oslovil i skladatele Richarda Strausse, který jej použil pro námět své nejslavnější opery. I nejedna dáma salonu se stylizovala do osudové ženy, často s velkým úspěchem, od Almy Mahlerové, přes Emu Destinovou až po záhadnou špionku Matu Hari. Nebyla to jen povrchová stylizace, tato záhadnost byla muži vyžadována jako odhození konvence. Městská kultura také poprvé nabízela sadomasochistické salony, ostatně i četba markýze de Sade zažívala na konci století svůj boom.

Femme fatale byla také alegorie záporných přírodních sil, která vede lidstvo do pekel. Svým způsobem může být spojována s tehdy módním abstraktním nebezpečím genetické záhuby, která s apokalyptickým erotismem vytvářela rámec záhadné fascinující dekadence konce století.

Stejně tak jako dekorativní detail secesního obrazu souvisel s rozvojem abstrakce, byly i počátky avantgardy silně ovlivněny programní hudbou. Díla *Zjasněná noc* (1899) nebo *Pelleas a Melissanda* (1903) sám Schönberg charakterizoval jako symfonické básně.

Nejdůležitějším programním tvůrcem z přelomu století byl Richard Strauss, který témata symfonických básní přijímal i odjinud než z jednoduchého příběhu. Použil též celou filosofii či náboženskou představu jako například v případech *Smrti a vykoupení* (1888–1889) či *Tak pravil Zarathustra* (1896).

Obecně velká témata, ke kterým byla generace modernistů kritická, dostávala bombastické rozměry. Ale zároveň byli umělci silně ovlivněni tématem zásadní proměny člověka. Modernisté překvapivě dlouho udržovali programovost některých skladeb, často ale sahali ke komornějším ansámblům. Nejznámějším dílem je Schönbergův sextet *Zjasněná noc* (1899), známá jsou i některá díla jeho žáků (Zemlinsky, Webern). Také Leoš Janáček psal komorní programní díla (*Klavírní sonáta 1. X. 1905, Z ulice, Pohádka pro violoncello a klavír*, smyčcové kvarteto *Kreutzerova sonáta* nebo *Listy důvěrné*).

6.7.2.4 Wagnerovské mýty, srovnání

Starogermánský mýtus byl v Čechách předmětem zájmu již záhy po svém vzniku. Touha Čechů konkurovat svým větším sousedům byla důležitou silou národního obrození vedoucí k slavným literárním padělkům rukopisů, které se měly *Nibelungům* a starogermánské mytologii vyrovnat. Samotné báje inspirovaly české národní obrození ke kultivaci vlastních rytířských legend a slovanské mytologie ještě před nástupem popularity velkého skladatele.

V českých zemích je to především poněkud pozdní cyklus *Slovanské epopeje* Alfonse Muchy, ale pražské symbolistní malíře upoutalo wagnerovské téma, například v cyklu *Tristan a Isolda* od Františka Koblihy, který vytvořil mezi lety 1909–1910. V této kolekci se Kobliha nesnaží cyklus

dřevorytů orientovat podle děje středověké legendy, nesleduje literární předlohu. Jde o sérii figur ponořených do sebe sama, doprovázených jednolitými plochami stmívajících se živlů. Pojetí Tristana jako psychického boje izolovaných figur již odkazuje na hudební zpracování, které se vyznačuje velkorysým kladením hudebních ploch vedle sebe a je postaveno na psychickém vývoji hrdinů.[494] Mytologické cykly se stávají vlivem Wagnera i vrcholným malířským tématem ve všech zemích.

Obr. 93 Nibelungovské báje se staly oblíbeným tématem historické malby: pražský malíř Emil Lauffer si sice pro svůj obraz z roku 1879 *Žaloba Kriemhildina* (*Gutrune*) bere sice přímo látku z eposu a ze starších předloh, svým teatrálním zpravováním a kostýmy se blíží estetice operního jeviště – s nárůstem významu germánské mytologie se objevují obdoby i v Čechách	Obr. 94 *Slavnost Boha Svantovíta* od Alfonse Muchy představuje nad oslavujícím lidem na Rujáně boj dvou skupin bohů – zatímco vpravo je slovanské božstvo, vlevo vidíme nordickou mytologii: smečka vlků v čele s Thorem (Donnerem) se chystá zaútočit na Slovany, ve středu s Muchou vytvořeným slovanským Siegfriedem, jenž právě umírá v sedle, s hlavou na hrudi Svantovítově, jehož světelný meč si přebírá bůh k boji proti nepřátelskému panteonu

Obrození podvědomě přejímalo národní mýty tak, aby odpovídaly schématům wagnerovských mýtů. Hala Nibelungů, která získávala v německém prostředí i podobu památníků, byla nahrazena v Čechách legendou o blanických rytířích. Celkem bezvýznamná místní pověst se přerodila v devatenáctém století v národní mýtus, který měl *Nibelungům* konkurovat.

Českým Parsifalem se v obrozenecké tvorbě stávala postava Jana Husa a husitství symbolem spásy. Z Vlasty a Vlastiných družek z dívčí války se stávají Valkýry. Tato mytologizace reality, která v devatenáctém století sloužila jako velkolepá náplň banálního maloměstského života, byla pro stále větší okruh lidí únikem před moderním, kapitalistickým světem, který považovali za špatný a nepřátelský. Proto také tradiční ďábelský nepřítel v podobě zlého kapitálu získával na aktuálnosti.

494 Otto M. Urban, *V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*, Praha 2006, s. 180–181.

U nás můžeme wagnerovský proud v hudbě označit za zakladatelský pro českou hudbu devatenáctého století. V českém výtvarném umění se podobné úctě jako Wagner v hudbě těšil německý malíř Arnold Böcklin. U kritiků umění ale došlo k rozhodnému odsuzování této tradice snahou o programové navázání na francouzský modernismus.

V tomto smyslu působili F. X. Šalda a Otakar Hostinský či Zdeněk Nejedlý s jiným názorovým horizontem. Zatímco Nejedlý programově potíral jakoukoli tendenci, která hudbu vzdalovala od pozdně romantické linie, Šalda neomylně vybíral projevy, které se nějakým způsobem blížily německému symbolismu, a snažil se od těchto tendencí odpoutat.[495]

6.7.2.5 Wagner a Čechy

Wagner byl s Čechami spjat již od útlého věku. Nevlastní Wagnerův otec Ludwig Geyer se seznámil v teplickém divadle, kde vystupoval jako herec roku 1813 s Wagnerovou matkou, pravidelnou pacientkou teplických lázní, vdovou Johannou Pätzovou.[496] Několik týdnů zde Wagner pobýval již jako kojenec. Wagner rád komponoval opery v českých lázních: v Teplicích tvořil roku 1834 *Zákaz lásky*, v roce 1843 tam pracoval na *Tannhäuserovi* a roku 1845 na *Prstenu Nibelungů*. V Mariánských Lázních komponoval částečně *Mistry pěvce norimberské* a *Lohengrina*. Považoval Čechy za „starou zemi plnou zázraků“. Návštěva Prahy na něj, podle vlastních vzpomínek, zapůsobila „poetickým kouzlem“. „Cizí národnost, lámaná němčina obyvatel, krojové ozdoby na hlavách žen, místní víno, harfenice a muzikanti a konečně všudypřítomná katolická úcta, mnoho kaplí a obrazy svatých, to mně vždy působilo vzácné opojení, které bylo snad navázáno na můj měšťanský zvyk být zaujat vším teatrálním.“ Vzpomíná, jak roku 1826 jako třináctiletý mladík vnímal české země jako něco podivuhodného. Roku 1826 získávají jeho sestry Rozálie a Klára angažmá u divadla v Praze.[497]

O rok později šel Wagner znovu do Prahy. Spolu s kamarádem urazili pěšky 120 kilometrů. Neměli peníze ani jídlo, tak po cestě museli žebrat. Do Prahy přišel s těžkým úpalem a maminka ho tehdy léčila petrželovými obklady. Když se na zpáteční cestě z kopce naposledy podíval na Prahu, nemohl Wagner utišit slzy, „padl jsem na zem a můj překvapený kamarád mě nemohl dlouho přimět k další cestě“. Takové silné emoce popisoval ve vztahu k českým zemím.[498] V Čechách byl zaujat podobnými místy jako řada německých romantiků. Mezi nimi vyniká především hrad Střekov (Schreckenstein) a Středočeská pahorkatina, která byla mnohokrát vyobrazena německými malíři. K těmto místům

---

495 Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1982.

496 Werner Ross, *Der ängstliche Adler. Friedrich Nietzsches Leben*, München 1994, s. 287. Detaily Wagnerova původu jsou dodnes tématem spekulací, neboť Wagner pravděpodobně zničil rodinnou korespondenci, kterou mu dala jeho poloviční sestra Cecílie. Dosud někteří badatelé tvrdí, že Geyer byl jeho skutečným otcem.

497 Richard Wagner, *Mein Leben*, Hamburg 2015, s. 23.

498 Ibidem, s. 33.

uvádí ve vlastním životopise: „Zde mě vzrušoval romanticky položený hrad Schreckenstein u Ústí, kde jsem několik dní přebýval v malé světnici přikrytý slámou. Výstup na nejvyšší vrcholek Vostrý mě občerstvil a fantastickým pocitem samoty vzrušil moji mladou odvahu znovu tím způsobem, že jsem při úplňku zabalen do prostěradla vylezl na zříceninu Střekova, abych sám sobě představil ducha, který na zřícenině chyběl. Bavil jsem se tím, že má třeba někdo ze mě hrůzu. A zde jsem si také do diáře zaznamenal operu *Venušina hora*, kterou jsem později také zbásnil… Když jsem vystupoval na Vostrý a otočil jsem se údolím, překvapil mě zábavný taneční rytmus, který pískal pastýř ležící na kopci… Když jsem chtěl složit operu *Venušina hora*, později *Tannhäuser*, s touto zkušeností jsem spojil myšlenku mocného hradu, který jsem potom proměnil ve Wartburg ve své opeře.“[499]

Vliv Richarda Wagnera v Čechách byl natolik přímý a bezprostřední, že jej lze považovat za součást lokálního kulturního vývoje. V roce 1832 měl v Praze premiéru své symfonie, vazby k Drážďanům, Bayreuthu i Mnichovu byly bezprostřednější než z Vídně, Škroupova provedení Wagnera byla dříve v Praze, než proběhly vídeňské premiéry. Lze hovořit o vlivu Wagnera na celou mladší generaci skladatelů, ať již ve Vídni, nebo v Praze. Wagner přes Čechy cestoval do Vídně a měl tu řadu přátel, němčina byla úředním jazykem a ovládala ji celá česká inteligence. V Čechách bylo možné číst i celé jeho literární dílo, reagovat na novinové články a úvahy, které zahrnovaly vše od politiky, světonázor, historii až k uměleckým otázkám. Obtížnost pochopit či oceňovat hudbu po předchozím teoretickém studiu Wagnera často vedlo ke zklamání. V tom byl v Čechách rozdíl oproti Itálii, Paříži nebo Petrohradu, kde byl přístup k Wagnerovým textům i hudbě omezený. V Praze uvedl některá svá díla, stal se modelem pro budování české národní hudby a kultury, ač to bylo vzápětí vehementně odmítáno. Jeho vliv v Čechách byl mimořádný a je shrnut v Petráňkově monografii.[500] Premiéry jeho oper se v Čechách uváděly poměrně záhy, česká inteligence se s jeho dílem seznamovala již při premiérách v Mnichově či v Bayreuthu.

Zvláštní kapitolu tvoří vztah Richarda Wagnera k Janu Bedřichu Kittlovi, řediteli pražské konzervatoře, kterému věnoval své libreto *Bianca a Giussepe neboli Francouzi před Nissou*. Na premiéru se ale bohužel Wagner nedostavil.[501]

6.7.2.6 Důsledky Bayreuthu

Wagneriánství bylo pevně zakotveno *Bayreuthským festivalem*, který se otevřel v létě 1876. Mezi účastníky patřila světová elita. Kromě královských hlav se mezi návštěvníky řadili zejména skladatelé Anton Bruckner, Camille Saint-Saëns, Petr Iljič Čajkovskij, Edward Grieg, samozřejmě Liszt a vedle

---

499 Ibidem, s. 34.

500 Pavel Petráněk (ed.), *Richard Wagner a česká kultura*, Praha 2005, s. 6–9.

501 Martin Šochman, *Praha jako evropská operní křižovatka poloviny 19. století se zvláštním ohledem na osobnost JF Kittla*, Praha 2019 [disertační práce; nepubl.].

toho i celá řada hudebních kritiků.[502] Ač skončil festival finančním krachem s dluhem sto padesát tisíc marek, byl Wagnerovým úspěchem, kterého žádný jiný skladatel nedosáhl. Některé nadšené obdivovatele festival odradil (především Nietzscheho), ale většinu naopak nadchl, především francouzské básníky, kteří založili *La revue Wagnerienne*. Bayreuth také znamenal změnu pro Wagnerovu recepci v Čechách, většina skladatelů cítila potřebu se s jeho dílem vyrovnat. Tato doba odpovídá zhruba otevření budovy Národního divadla a snaze českého umění být nejen český, ale být zároveň světový. Tento cíl sdíleli i výtvarní umělci prosazující nové slohy. Takřka celá generace Národního divadla tvořila v zahraničí. Lumírovci se snažili o světovost v literatuře, v hudbě moderní proud vysokých ambicí znamenala především wagnerovská reforma. K modernímu, kosmopolitnímu proudu se hlásili čeští skladatelé, povzbuzeni úspěchem Smetany i Dvořáka se snažili pozdvihnout českou hudbu na světová jeviště také výběrem mezinárodního námětu a reakcí na wagnerovské výdobytky. K mezinárodním ambicím české kulturní scény přispěl veliký hospodářský vzmach českých zemí, osamostatnění české univerzity, založení českých nakladatelství a podobně.

6.7.3 Česká národní opera

Téma reflexe Wagnerovy tvorby se takřka kryje se snahou vytvořit českou národní hudbu a především národní operu. Je to období uvedení mnichovských premiér jeho díla (*Tristan a Isolda* – 1865, *Mistři pěvci norimberští* – 1868, *Zlato Rýna* – 1869, *Valkýra* – 1870), nového vydání kontroverzního díla *Židovství v hudbě* (1869) i započetí mecenátu Ludvíka Bavorského spojeného s myšlenkou bayreuthského divadla.

Premiéry Smetanových oper stejně jako další české opery přinesly velice pestrou paletu eklektismu, který byl ale ústrojně spojen v osobitý Smetanův sloh. Pod vlivem Wagnera se formovalo volání po národním slohu, odlišném od německé hudby. Vzhledem k intenzivnímu vlivu ale byla jak jeho nadšená recepce, tak jeho odmítání v českých zemích větší než jinde v Evropě.

Opera *Dalibor* přinesla tolik rozčarování na obou stranách, že se Smetana až do uvedení *Dvou vdov* v operní literatuře odmlčel. *Dalibor* byl ale rozhodným nástupem wagnerovské opery, Smetanova hudba se dále orientovala směrem k Lisztovi a Wagnerovi. Navíc se Smetana poprvé snažil uvést do české literatury wagnerovského hrdinu, který umírá na vrcholu blaha. Tato *Liebestod* byla sice napoprvé ještě těžko přijatelná, nicméně v dalším vývoji české kultury našla své pevné místo.[503]

---

502 Frederic Spotts, *Bayreuth: A History of the Wagner Festival*, New Haven – London 1994, s 66–67.

503 Marta Ottlová, Probleme mit einem nationalheld. Zu Bedřich Smetanas oper Dalibor, *Studia Musicologica* 52, 2011, č. 1–4, s. 201–208. – Ivana Rentsch, Nationale „Zukunftsmusik“? Bedřich Smetanas Dalibor und die Debatte um eine tschechische Oper, *Studia Musicologica* 52, 2011, č. 1–4, s. 209–217.

V Hostinského pamětech se zachoval o *Daliborovi* zajímavý rozhovor, který vedl jako jedenadvacetiletý se Smetanou. Setkání proběhlo v mnichovské Pinakotéce, kam šli oba obdivovat sbírky obrazů po premiéře *Tristana a Isoldy*. Smetana si tehdy Hostinskému stěžoval, že v Čechách mu dokonce vyčítají, že se *Daliborem* pokouší trumfnout *Tristana*, což považoval za doklad o zaostalosti prostředí. Smetana toužil poskytnout obecenstvu různé typy oper. Česká diskuse se pak snažila o nemožné: zajistit oblibu u českého publika, zároveň se intelektuálně vyrovnat Wagnerovi a být národně specifická.

Debatu o české opeře charakterizoval spor Pivody a Hostinského s jejich odlišnými požadavky na operu. Hostinský považoval za nejdůležitější znak české opery „zpěvomluvu" (*Sprachgesang*) – správnou aplikaci češtiny s možným doplňkem národních melodií, zatímco Pivoda považoval národní melodiku za stěžejní znak, který by měla česká opera vykazovat.

I Smetana si uvědomoval, že obvinění z wagneriánství vůbec nemuselo souviset s jeho skutečným vlivem. Jakékoliv orchestrálně syté místo, složitá harmonie nebo příliš dlouhá hlasová linka byly označeny odpůrci za wagneriánství. Stejně jako Smetana byl z wagneriánství obviněn i Karel Šebor. Smetana potom viděl wagnerovské znaky v jeho opeře *Vladimír, bohův zvolenec* (1865). Do této doby spadají premiéry Smetanových oper, a není proto divu, že vyostřené politické poměry měly za následek silnější polemiku o Wagnerovi v Čechách než ve zbytku Evropy.[504]

Hostinský často přistupoval k látce trochu jako scholastik. Zdůvodňoval logicky věci, které byly ve svém celku nelogické. Takto například označoval Wagnerovy spisy za vědu, a proto jsou univerzální a plně aplikovatelné na české poměry, zatímco jeho hudba je umění, a proto je německá. Měl také představu lineárního pokroku v hudbě, kde Wagner stál ve vývojovém stupni nejvýše. Naštěstí tyto poučky žádný skladatel stoprocentně neaplikoval.

Vztah s českým prostředím byl i mimohudební. Stavba bayreuthského divadla v roce 1873 se stala jedním ze vzorů pro hlavní sál Rudolfina, který byl se skladatelem přímo konzultován z hlediska akustiky a ve svém amfiteatrálním stupňovitém uspořádání není Bayreuthu zcela vzdálen.[505] Nové německé divadlo v Praze získalo pro premiéru Wagnerových *Mistrů pěvců norimberských* výpravu vyrobenou pod dohledem skladatele a pro *Prsten Nibelungů* získal šéfdirigent Angelo Neumann původní, skladatelem schválenou výpravu z Bayreuthu.[506]

---

504 P. Petráněk (ed.), *Richard…*, *op. cit.*, s. 226–228.

505 Mojmír Horyna, Architektura přísného a pozdního historismu, in: *Dějiny českého výtvarného umění III/2, 1780/1890*, Praha 2001, s. 149.

506 Věra Ptáčková, Scénografie historismu: tendence k realismu a naturalismu, in: *Dějiny českého výtvarného umění III/2, 1780/1890*, Praha 2001, s. 235–236.

Ostatně z Bayreuthu bylo velmi blízko do tehdy významných západočeských lázní. Základní Wagnerův vliv se projevil jeho časnou recepcí v Čechách, nejen prostřednictvím vlastní hudby, ale i skrze dvůr Ludvíka Bavorského, který vyzařoval svůj vliv nebývalou silou do celé střední Evropy.

Navíc v českých zemích byl natolik silný německý živel, že se Wagner stal záhy symbolem národní emancipace u českých Němců a symbolem jejich touhy podílet se na velkoněmeckém sjednocení. Není náhoda, že se Nové německé divadlo v Praze otevíralo *Mistry pěvci norimberskými* a Wagnerovo dílo se uvádělo v plné šíři. Na Wagnera si v Čechách troufla i velmi malá divadla. Byl to výraz sebevědomí německých měst v Čechách, které bylo často doprovázeno nejrůznějšími projevy velkoněmeckého nacionalismu.

Wagnerův vliv se takto stal v českém prostředí pejorativním odsouzením těchto tendencí. Od Pivodových polemik s Bedřichem Smetanou a odsudků jeho tvorby se wagneriánství či wagnerismus dostaly v českých zemích spíše na seznam invektiv vůči skladatelům, kteří se měli odrodit ve prospěch němectví. Proto se prosazoval termín „smetanismus“, který začal používat i sám Bedřich Smetana. Za specifikum své tvorby považoval integraci tradičních hudebních forem, harmonií a melodických motivů s myšlenkou hudebního dramatu, která podřizuje vše dramatickému působení.[507] Je to tedy přijetí Wagnerových myšlenek vyhovujících i Hanslickovým požadavkům na utváření hudby v rámci hudebních forem. Přehodnocení Wagnera ve prospěch starších tradic a zpěvnosti oper bylo hlavním teoretickým základem úvah o emancipaci české hudby obecně.

Byla to zejména hudba, kde se odehrával širší spor o koncepci národa ve vztahu k moderní době. Moderní doba a kapitalismus měly být odnárodňujícím, mezinárodním prvkem, vzdalujícím národ původnímu charakteru. Národní charakter, českost hudby byly tedy pojímány folklorně historicky. Na druhou stranu, wagnerovská argumentace kladla jazyk jako hlavní atribut národa, z něhož je nutné charakter hudby odvodit.[508]

Soutěž hraběte Harracha o národní zpěvohru nastartovala debatu o povaze české zpěvohry. První Smetanovy opusy na tomto poli vytvořily také základní hudební typy. Byly to opery *Braniboři v Čechách*, *Prodaná nevěsta* a *Dalibor*, které ustavily různé tendence pro následující desetiletí a rozvířily debatu o Wagnerovi jak z estetických, tak z politických východisek. To, co vytvořil Smetana na poli hudby, bylo teoreticky zpracováno Otakarem Hostinským, zejména ve stati *Wagnerianismus a česká národní opera* (1870).

---

507 Srov. Hana Vostřesová, *Premiéra Smetanovy opery Dalibor v Národním divadle z hlediska dobové kritiky*, Praha 2009; dostupné [on-line] na: https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/30214/130008628.pdf?sequence=1 [cit. 5. 11. 2019].

508 Otakar Hostinský, Wagnerianismus a česká národní opera, *Hudební listy* I, 1870, s. 34, 51, 60, 83, 89.

Jak v politické, tak v estetické rovině bylo typické neustálé lavírování, které ale přinášelo velmi nezvyklé stylové syntézy. Například Smetana v *Braniborech* představil zvláštní kombinaci masových národních sborů, které spíše odkazují k Verdiho sborům pašijovou symbolikou trpící vlasti. Sbory „My nejsme luza, my jsme lid“ a „Udeřila naše hodina“ patří k nejradikálnějším obrazům národního a sociálního povstání v tehdejší opeře. V libretu také figuruje pražský měšťan, zrádce Tausendmark, který se spolčí s Branibory a snaží se zmocnit slovanské Ludiše. V závěru jej nechtějí ani Braniboři, je zrádcem, kterým i oni pohrdají. Stejně jako u Wagnera není u postavy zrádce přímo řečeno, jaké[509] je národnosti, ale všeobecně přejímá negativní židovskou charakteristiku. Smetana mimo jiné vlastnil Wagnerův spis *Judenthum in der Musik*, který si opatřil ručně psanými poznámkami.[510]

Možná také proto vyvolala opera takové nadšení u Jana Nerudy, který pašijovou symboliku probouzejícího se trpícího národa používal ve své vlastní tvorbě, například ve *Zpěvech pátečních*, či v politických statích (*Pro strach židovský*). V českém prostředí byl dokonce částečně přijímán Wagnerův spis *Židovství v hudbě*, který později Zdeněk Nejedlý využil k srovnávání židovské a české hudby při kritice skladatele.

S odchodem starého světa se mýtus udržoval zejména mezi těmi, kteří moderní dobu nepřijímali. Pozdní romantismus byl v celé střední Evropě zakořeněn se stále větší depresivitou tvůrců, kteří přijímali vývoj s obavami a nechutí. Pozdní romantismus přežíval ještě hluboko do dvacátého století mezi stárnoucími muži, kteří se vzdalovali Venušině sluji. Postrádali vzrušení starších dob, tématem jejich nekonečné melodie bylo již jenom umírání. Snažili se tak alespoň zajistit, že se jim nebudou ostatní posmívat kvůli závažnosti zvolených témat. Pozdní symbolismus a romantismus měly tuto trochu zatuchlou, i když velmi zajímavou podobu i mimo hudební oblast.

6.7.3.1 Hostinský – česká zpěvohra

Diskuse v šedesátých a sedmdesátých letech devatenáctého století probíhala v Čechách také v teoretické rovině a nejobsáhleji ji později shrnul Otakar Hostinský.[511] Nejprve bylo nutné vyjasnit, co jsou české prvky v hudbě a především národní ráz ve zpěvohře. Česká kulturní obec si přála, abychom se vyrovnali se zahraničím při zachování lidového, národního charakteru. Zároveň byly požadovány popularita, přístupnost a vysoké umělecké nároky. Dalšími hledisky byly panslavismus a inspirace slovanskou hudbou. Tyto požadavky byly jak pro „chytrou horákyni“, v podstatě je nebylo

---

509 Marta Ottlová, Bedřich Smetana a Richard Wagner, in: P. Petráněk (ed.), *Richard…, op. cit.*

510 Jarmila Gabrielová, Antonín Dvořák a Richard Wagner, in: P. Petráněk (ed.), *Richard…, op. cit.*, s. 239–248. – Jarmila Gabrielová, Antonín Dvořák and Richard Wagner, *Музикологија/Musicology* 6, 2006, s. 305–331.

511 Marta Ottlová s Milanem Pospíšilem ve svém článku K otázce českosti v hudbě 19. století, uveřejněném v *Opusu Musicum* v roce 1979.

možné skloubit. Důležitý byl úspěch *Prodané nevěsty* i mimo české území. Byla vysoce umělecká a zároveň lidová a přístupná.

Další Smetanovy opery již nebyly tak oblíbené. U nich můžeme hledat wagneriánství již pouze v tom, že se Smetana snažil o maximální ucelení hudebního toku.

6.7.3.2 Alfred

Cesty Antonína Dvořáka k Richardu Wagnerovi zasahují již do počátků jeho tvorby, i když se neprokázalo, že Dvořák přímo hrál pod taktovkou Richarda Wagnera v rámci orchestru Prozatímního divadla, jak se často uvádí.[512] Dvořák hrál od léta 1859 v orchestru Karla Komzáka, ale i v Prozatímním divadle. Za hráčským pultem získával zkušenosti se světovou hudbou. V roce 1870, jako devětadvacetiletý skladatel, vstoupil se svou první operou *Alfred* s německým libretem od Theodora Körnera do přímé konfrontace s Wagnerovým stylem.[513] Dvořák využil všechny typické wagnerovské prostředky: nekonečnou melodii, příznačné motivy, hutný orchestr a užívání wagnerovských chromatických postupů. Ač byl Antonín Dvořák méně asociován s Richardem Wagnerem než ostatní čeští skladatelé, především v operní tvorbě jsou jeho skladatelské počátky s ním pevně spjaty, jak bylo ukázáno zejména v příspěvcích Jarmily Gabrielové.[514] Později se Dvořák, již jako uznávaný skladatel, s *Alfredem* příliš nechlubil, asi kvůli wagnerovskému slohu v kombinaci s německým textem i kvůli vlastním pochybám o jeho hudební kvalitě. Toto dílo autor ani nezařadil do seznamu svých skladeb a bylo objeveno až po jeho smrti. Operu snad ukázal jako pokus svému zkušenějšímu kolegovi Smetanovi, ale nevíme nic o jeho přijetí.[515]

Vliv Wagnera na Dvořákovu pozdější tvorbu se považuje za minimální, ale přesto se musela s Wagnerem vyrovnávat. Wagnerovy úryvky a předehry pravidelně zaznívaly na koncertech v sousedství Dvořákových skladeb, Dvořák musel Wagnerovu hudbu znát. Wagnerovským impulzem byl i rok 1892, kdy se Dvořákův *Dimitrij* se zájezdem pražského Národního divadla dočkal premiéry ve Vídni. *Dimitrij* byl kritikou odsouzen jako meyerbeerovská zastaralá „velká“ opera. Na základě těchto názorů se Dvořák znovu k opeře vrátil a snažil se ji pozměnit ve prospěch wagnerovské deklamace a hudební celistvosti. Tím ale operu ochudil o velkolepá ansámblová čísla a typickou dvořákovskou zpěvnost. Divadelní účinek této nové verze byl menší, a proto se ještě za Dvořákova života částečně přecházelo k původním číslům. Úplný odklon od absolutní hudby a příklon k programní hudbě začal u Dvořáka až roku 1896, kdy utvořil několik symfonických básní: *Vodníka*,

---

512 J. Gabrielová, Antonín…, *op. cit.*, s. 239–248.

513 Jan Smaczny, Alfred: Dvořák's First Operatic Endeavour Surveyed, *Journal of the Royal Musical Association* 115, 1990, č. 1, s. 80–106.

514 J. Gabrielová, Antonín Dvořák and Richard…, *op. cit.*, s. 305–316. Též viz P. Petráněk (ed.), *Richard…, op. cit.*

515 Ibidem.

Polednici, *Zlatý kolovrat*, *Holoubka* a *Hrdinskou píseň*. Dvořák byl znovu a znovu přitahován k hudebnímu dramatu, které bylo pro generaci Národního divadla vlasteneckou povinností a i osobní ctižádostí dosáhnout v tomto oboru mistrovství. Jeho pozdní opery vykazují novou konfrontaci s Wagnerem: Antonín Dvořák například žádá libretistu Jaroslava Kvapila o duet prince a cizí kněžny s poukazem na Wagnerovu operu *Tristan a Isolda*. V Americe roku 1894 Dvořák také zmiňoval Wagnera s uznáním v časopise *Century Illustrated Monthly Magazine*. Dvořák měl svým způsobem štěstí, že se s přispěním okolností stal ztělesněním slovanského austroslavismu, a proto jej za jeho života politicky s Wagnerem nikdo nespojoval.[516] Nástup Dvořáka do světa velkých koncertních událostí přišel v roce 1879 již v atmosféře, kdy se hlavním nepřítelem Vídně stávali němečtí liberálové.

6.7.3.3 Fibich

Zdeněk Fibich (1850–1900) byl vedle Dvořáka a Smetany třetím významným českým skladatelem romantické generace. Byl nejvíce kosmopolitní a také se na rozdíl od Smetany a Dvořáka otevřeně hlásil k Wagnerovu odkazu přímo a veřejně i například tím, že po něm pojmenoval svého syna.[517] Za wagneriána byl pak definitivně považován po premiéře *Nevěsty messinské*. Kvůli jeho příklonu k wagnerovským principům skladby také pravděpodobně nedostal místo na pražské konzervatoři.[518] Fibich získal mezinárodní a intelektuální rozhled v různých oborech studiem ve Vídni, Lipsku, Paříži, Vídni i Mannheimu, ve kterém ho podporovala jeho matka, původem z Vídně. Důležitým vztahem směrem k Wagnerovi byly spolupráce a přátelství s Otakarem Hostinským. Hostinský považoval Wagnerova dramata za německou hudbu, zatímco Wagnerovy teoretické spisy za vědu, a proto byly podle něj univerzálně platné.[519] Na jejich základě chtěl vytvořit takovou českou hudbu, která by ctila principy hudebního dramatu, ale vycházela z české řeči a z pokrokových tradic. Na základě jejich spolupráce vznikla *Nevěsta messinská*. K této české reformní opeře mělo posloužit Schillerovo sevřené klasicistní drama ve stylu řecké tragédie, kde hlavní roli hraje neúprosný osud a morální zásady, zcela jiný svět, než jsou Wagnerovy příběhy. Hostinský děj zestručnil a ve smyslu Wagnerových pozdních textů zvolil nerýmované poetické libreto. Děj zkrátil tak, aby plynul pravidelně kupředu. V celkovém vyznění opery skutečně zůstává cosi klasicistních ideálů, ač je jazyk hudby romantický. V celé opeře se příliš nemění tempo ani nálada, jde vážným krokem vpřed jako antický vlys, což bylo také i původním Schillerovým záměrem. Pouze Schillerův původní komentující chorus celou kompozici dále posunoval od opery k oratoriu, kde by možná hudební útvar vyzněl ještě silněji. V tomto smyslu bylo Hostinského přepracování konvenčnější. Hostinského i Fibichova

---

516 Ibidem.

517 První dvojčata, která zemřela, se jmenovala Richard a Elsa (podle Lohengrina), dalšího syna pojmenoval také Richard.

518 Jaroslav Jiránek, *Zdeněk Fibich*, Praha 2000.

519 Ibidem.

umělecká představa byla taková, že k vytvoření českého hudebního dramatu je třeba správně aplikovat teorii na českou hudební deklamaci. Myšlenka uměleckého pokroku postulovaného Wagnerem spjatá s ideálem antické krásy, pravdivosti a uměřenosti byla obtížně slučitelná. Hudba byla traktována sice příkladnou, ale stále stejně aplikovanou zpěvomluvou, která *Nevěstu messinskou* dále zjednotvárňuje. Proto je dodnes ceněna jako dílo zlomové, a přesto diváky nedostatečně oceňované.

Sloh z *Nevěsty messinské* použil Fibich s větším úspěchem pro melodram, což lze považovat za další pokus o wagnerovské spojení slova a hudby. Jistá úsečnost témat, přísné používání příznačných motivů i absence měkké české melodiky bez melismat antické látce nevadila. Vrchlický navíc dodal melodramatům vášeň a jevištní vzruch. Přísně aplikované příznačné motivy působí v melodramatu velmi dobře a zpřehledňují děj. Závěrem trilogie *Hippodamie* je velkolepá kletba, kterou lze opět přirovnat k Wagnerovu závěru tetralogie, ale její hudební stránka je stručnější. Melodram asi Fibichovu naturelu vyhovoval nejvíc, protože dokázal být na malé ploše velkolepý, hudba dává dílu slavnostní ráz ladící se vzletem Vrchlického slov a přitom lze rychlý vývoj Fibichovy hudební rétoriky vnímat s mluveným slovem lépe.[520] S Wagnerem je také spjata melodramatická báseň *Hákon* (1888). Na konci Fibich přímo cituje obětní plameny, do kterých skočí Brünhilda v závěru *Soumraku bohů*. Motiv vzdoru Hákona proti bohu Ódinovi (Wotanovi) použil ještě jednou se slovanským božstvem v opeře *Pád Arkuna*. Přesto zůstával Fibich v jistém ohledu klasický. Fibichovi hrdinové zůstávají nietzscheovským nadčlověkem a nelibují si v umírání. Fibich řeší nevěru, lásku či žárlivost, ale ve schématu klasické tragédie, nikoli směrem k psychodramatu.

Divadelní úspěch melodramatické trilogie vyústil v novou vlnu zájmu o jevištní tvorbu, tentokrát operní. Spolupráce s libretistkou Anežkou Schulzovou ještě více rozpoutala Fibichovu wagnerovskou vášeň. Podobnost Fibichovy Hedy s Tristanem a Isoldou byla zmiňována již v dobovém tisku.[521] I jevištně nejúspěšnější opera *Šárka*, která byla označována za slovanskou, se naopak více noří do wagnerovského stylu. Včetně takřka úsměvných podobností, jako že Vlastiny družky místo germánského *ho-jo-to-ho* zdraví slovanským *he-já, he-já* i dlouhé wagnerovské pnutí v ústředním milostném duetu Ctirada a Šárky. Erotismus a mytologie, která mění hudební jazyk směrem k Wagnerovi, je divácky přitažlivější než snahy o „pravdivost“ v *Nevěstě messinské*, jež naopak přijímány nebyly.

Wagnerovská inspirace zazní i v symfonických skladbách a v drobnějších útvarech, i když je často smíšená se styly jiných skladatelů. Mezi nimi je pozoruhodný cyklus *Malířské náměty*, ztvárnění pěti obrazů z galerií ve Vídni, v Berlíně a v Drážďanech. Pokouší se o aluzi obrazů v podobném duchu,

---

520 O melodramu.

521 Jiří Kopecký, Zdeněk Fibich’s opera Hedy as a „Czech Tristan“ Between Wagnerism and Verismo, *Journal of Literature and Art Studies* 3, 2013, č. 10, s. 617–628.

jako Liszt hudebně ztvárnil obraz *Hunské bitvy* od Wilhelma von Kaulbacha. Nejatraktivnější z cyklu je asi *Jo a Jupiter* od Antonia Corregia z Uměleckohistorického muzea ve Vídni. Obraz byl zakoupen Rudolfem II. Bezpochyby na něm upoutal jak Rudolfa II., tak Fibicha vypjatý erotismus, který ukazuje princeznu Io, jak ji uchvacuje Jupiter proměněný v oblak temnoty, zabraňuje jí v útěku a připravuje ji o nevinnost. V Ovidiových *Metamorfózách* je ještě připomenuta podezíravá Jupiterova manželka Juno, která sleduje klesající mlhu v jasném dni.

Obraz představoval ideál krásných valérů těla, které se oddává odmítanému opojení s milencem v podobě mraku tmy. Corregiův obraz nepředstavuje jako v Ovidiovi znásilnění, Io si zde užívá intimní chvíle s mlžnou tmou, ač ji nechce políbit a odvrací tvář. To je také obsahem tohoto hudebního obrazu Zdeňka Fibicha, je to dojem z ne zcela dořečené efemérní erotické chvíle. Dílo jistě Fibicha přitahovalo v souvislosti s tématem posvěcení nocí, o kterém zpívá Tristan (*O nun waren wir Nachtgeweihte!*) a které je zde výborně hudebně ztvárněno. Zároveň musel přitahovat Fibicha příběh žárlivé manželky, která podezírá Jupitera a zahání milenku, neboť se sám nalézal v podobné životní situaci.

Další malířské studie představují vždy jedno až dvě témata, na která je vytvořena kompozice charakterizující základní sdělení. Obraz *Lesní samota* Jacoba van Ruisdaela byl oblíbeným Goetheho námětem, důležitým v německém romantismu.[522] *Spor masopustu s postem* Pietera Brueghela, *Poslední soud* Fra Angelica a *Zahradní slavnost* Antoina Watteaua, jsou dalšími pozoruhodnými díly, která se snaží starým tématem z doby vzniku obrazu nějak navodit základní myšlenku (stmívání, stoupání vzhůru do nebe apod.).[523]

Fibichova hudba zažívá posledních dvacet let jistou renesanci, znovu se objevuje na programech, navíc je k dispozici jeho kompletní nahrávka orchestrálních děl hudebního nakladatelství Naxos v projektu Marka Štilce.[524]

6.7.3.4 Národní pomník – výtvarné umění

Richard Wagner byl v mnoha studiích posledních desetiletí znovu a znovu dáván do kontextu filosofie a dějin umění, neboť trojice Schopenhauer, Nietzsche a Wagner vytvářela na konci století názorový koktejl, ve kterém se někdy ani nerozlišoval původce té či oné myšlenky. Wagner byl z této trojice tím, kdo se dokázal prezentovat i uměleckými díly a skandálním chováním, měl tedy na společnost silný vliv, který byl navíc často nepřiznaný, neboť šlo o velmi kontroverzní osobnost.

---

522 Johann Wolfgang von Goethe, Ruisdael the Poet, *Goethe on Art*, Berkeley 1980, s. 214.

523 Růžena Krhutová, *Zdeněk Fibich: Malířské studie, op. 56*, Olomouc 2008 [bakalářská práce; nepubl.].

524 Naxos – kompletní nahrávka orchestrálního díla – česky; dostupné [on-line] na: Fibich.cz [cit. 5. 11. 2019].

Thomas Mann jej jako myslitele spíše zesměšňoval tím, že si přivlastňoval a nepochopil Schopenhauerovy myšlenky. Kritika byla v kontextu doby oprávněná, to Wagnerův vliv ale vůbec neumenšuje. K Wagnerovi se obracela celá generace vídeňských výtvarných umělců konce století, jež byla hudebními myšlenkami ovlivněna. Vrcholným kusem takového spojení hudby a umění byl koncept všeuměleckého díla v Pavilonu secese, doplněný sochou Beethovena uprostřed. Ač zde má být představena v dlouhém dekorativním pásu Gustava Klimta (*Beethovenfries*) Beethovenova *Devátá symfonie*, výtvarná interpretace je wagnerovská, jak doložil Peter Vergo. Je ovlivněna Wagnerovou esejí o Beethovenovi z roku 1870, která přejímá Schopenhauerovy teze o nadřazenosti hudby nad ostatními uměleckými obory.[525] Beethovena symfonie je představena, jako by byla programní hudbou s linkou různých lidských vášní. Vlys končí skupinou postav dosahujících vyššího poznání v závěrečné Schillerově *Ódě na radost*. I absolutně prázdný bílý prostor galerie předznamenávající funkcionalistickou architekturu možná také odkazuje na Wagnerovy požadavky prezentace uměleckého díla v prostoru absolutně nezatíženého ozdobami.

I Praha zažila na konci devatenáctého století hospodářský rozmach, který byl vyjádřen i velkým počtem zadávaných národních pomníků. Ty se vedle tématu pomníku snažily uvést historický vývoj jako křivku národního zrodu, umírání a znovuzrození. Suchardovy, Šalounovy či Bílkovy návrhy usilovaly vtělit do přírodních křivek smysl národní existence v kontinuálním tělesném prožitku historického zániku a nového zrodu budoucnosti.[526] Bylo zde také velmi zřejmé míšení novosakrální symboliky s vlasteneckým citem. Takto byl utvářen Palackého pomník se sochami útlaku, probuzení a vítězství. Toto poselství nesl i Šalounův pomník mistra Jana Husa, jež má podle autora pro český národ vyjádřit „nesmiřitelný zápas, nejvyšší vypětí i smrtelný téměř pád“. „Hus, toť strhující, kypící, duševní proud!“[527] Pro pražské secesní pomníky bylo typické ono erotické puzení spojené s historickým vývojem – znásilnění – národní útlak, kojení dítěte, budoucnost národa.

Husův pomník kopíruje svým způsobem vývoj hudebního díla, který je naznačen křivkami vzmachů a pádů, se závěrečnou paží hnětoucí budoucnost.

Dramatické rysy zániku nového zrození měly Bílkovy návrhy, jen zřídka realizované v plném záměru. Tragicky především působí *Podobenství o velkém západu Čechů*, kde se na stupních ke zřícené modle svíjí umírající postava, trochu připomínající závěr Hákona od Jaroslava Vrchlického a Zdeňka Fibicha. Jiné návrhy již znovu tematizují křivku slavné minulosti a po přestátém bolu proroctví slavné budoucnosti, jak je vystavěl v proroctví kněžny Libuše Bedřich Smetana.

---

525 Peter Vergo, Gustav Klimt’s Beethoven Frieze, *Burlington Magazine* 115, 1973, č. 839, s. 107–113. – Idem, *Art in Vienna, 1898–1918*, London [1975].

526 Kateřina Kuthanová – Hana Svatošová, *Metamorfózy politiky. Pražské pomníky 19. století*, Praha 2013.

527 Anděla Horová, *Dějiny českého výtvarného umění IV/1, 1890–1938*, Praha 1998.

Pomníky i *Slovanská epopej* byly v dobové kritice vnímány velmi kontroverzně. Vtipnou zkratkou to vyjádřil F. X. Šalda, který pražské pomníky popsal jako zplastičtělý úvodník z *Národní politiky* nebo z *Národních listů*.[528] Nejvýraznější, co získala tato díla od Wagnera, byla ona složka mýtů a alegorií, která je mnohem podstatnější pro celé vyznění než samotná dějepisná látka. Jejich obří rozměry je většinou ponechaly ve stadiu zamýšlených plánů, jako monumentální projekty Stanislava Suchardy či Františka Bílka na Bílé hoře s alegorií mrtvé Vlasti, obklopené sochařským výkladem osudu národa v kontinuální křivce tragického zániku.[529] Jediným z těchto monumentálních projektů, který byl dokončen, je *Slovanská epopej* Alfonse Muchy, jejíž tvůrce se po více než desetiletí usilovné tvorby setkal s posměchem a odsudky svých kolegů pro svou zoufalou staromódnost.

6.7.3.5 Kritika pozdního romantismu

Věk starců-proroků se schyloval ke konci, a zejména v Německu byla tato éra podrobena poválečné kritice, stejně jako osobnost Richarda Wagnera. V období od počátku dvacátého století docházelo ke stále ostřejším sporům mezi pozdním romantismem a představiteli hudebních avantgard, kteří byli později často utlačováni totalitními režimy. Je proto nasnadě, že řada skladatelů byla vehnána do obranářských pozic. Po vítězství pokrokového názoru v šedesátých letech, kdy se volalo po všeobecné modernizaci, generace pozdního romantismu byla již mrtvá. Začalo se s důslednou politickou i estetickou kritikou, v západním Německu spojenou s radikální studentskou denacifikací. Tyto procesy byly pochopitelné, ale často vedeny s takovou razancí, že v odpadkovém koši skončila řada kvalitních děl pozdního romantismu. Tato hudební díla jsou dnes znovu objevována. Podobný vývoj proběhl i ve výtvarném umění, kde se díla pozdního symbolismu a secese přirozeně prolínají s dalšími proudy a mají své místo ve vývoji dvacátého století, tato díla byla ale rehabilitována až překvapivě pozdě.[530]

6.7.3.6 Wagner – dvacáté století

Každé, ač sebepokročilejší dílo, stane-li se posvátným vzorem, je vedle inspirace i přítěží.
V roce 2013, ke dvousetletému výročí narození Richarda Wagnera vyšla celá řada publikací, která sleduje jak ohromující, tak odvrácenou stránku jeho kultu. Zvláštní situace pozdního romantismu je patrná také na vývoji *Bayreuthského festivalu* od třicátých let dvacátého století. Winifred Marjorie Wagnerová, vdova po homosexuálním Wagnerově synu Siegfriedovi, řídila festival v temných dobách, kdy se tradiční posluchačstvo odvracelo a bylo zapuzováno. Hudba získávala státněpolitický charakter totalitního režimu. Korumpování mocí provázely i individuální pomoci osobnostem

---

528 Dostupné [on-line] na: http://volneknihy.xf.cz/Frantisek_Xaver_Salda--Mor_pomnikovy.html [cit. 5. 11. 2019].

529 Ibidem.

530 K tomu například: P. Wittlich, *Česká…*, *op. cit.*

utlačovaných menšin, často spojených s interpretací a obdivem k Wagnerově hudbě.[531] Tato kontroverze, která je znovu a znovu vynášena na světlo, není pouze o Wagnerově hudbě, je často i odrazovým můstkem k obecným úvahám o historickém dědictví a kulturní tradici devatenáctého století.

---

531 Brigitte Hamann, *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, München 2002.

7 Gründerzeit–Ringstrasse – napětí pod fasádou

Ve Vídni se všichni zabývali mnohem závažnější událostí, než byl políček do tváře evropským monarchiím v podobě oslavy Francouzské revoluce během Světové výstavy v Paříži. Z vnějšího pohledu působila Vídeň jako bohaté a konzervativní město, kde vládnou slušnost a úcta k vladaři. Stejně jako před sto padesáti lety můžeme se i dnes projet v otevřeném kočáře a obdivovat fasády skvělých budov na Okružní třídě (Ringstrasse); podnikatelské vrstvy, které se rekrutovaly jak z řad šlechty, středního stavu, tak i z bohatých židovských rodin, vystavěly jednu skvělou budovu vedle druhé. Tato dlouhá promenáda se stala symbolem nového úspěchu rakouské monarchie, ve kterém se přimklo bohatnoucí měšťanstvo k ornamentu habsburské moci. Při projížďce míjíte vedle výstavných domů i hlavní instituce státu: parlament, městský císařský palác, univerzitu, radnici, ale také budovy muzeí, Akademie, Dvorské opery či budovy Musikvereinu, spolkové budovy přátel hudby se skvěle vyzdobeným sálem. Na stěnách pokrytých zlatým štukem visívaly všudypřítomné portréty císaře, lidé se chovali až obřadně zdvořile. A měli k tomu důvod. Jedině úctou k autoritám mohli dosáhnout povýšení, v opačném případě byl postup zaražen. To bylo stejné u železnice i v umělecké akademii, bez potvrzení u ministerstva pro tituly a bez potvrzení císařem nebylo možné podniknout cokoli. Jedině s úctou a řádností bylo možné dosáhnout společenského uznání.

Císař František Josef reformy činil jen velmi opatrně. Přísně dbal na tradici. Shlížel na poddané z portrétu visícího v každé místnosti, jeho žena byla vzorem urozenosti a krásy. Láska císařského páru dostávala trhliny vzájemným odcizením, ale hlavní rána přišla v roce pařížské světové výstavy. Právě v tom roce zašel korunní princ Rudolf se svojí milenkou do lesa, kde ji zastřelil a potom zabil i sám sebe. Tato tragédie zasahující nástupnictví trůnu se stala varováním. Příliš přísné morální požadavky se zhroutí pod tlakem lidských vášní. Najednou jako by z biedermeierovské idyly vyhřezly nekontrolovatelné emoce.

Okružní třída měla symbolický význam, ve kterém hrálo umění důležitou roli. Přísné kategorie dynastické politiky a pravidla udílení šlechtických titulů bránily těsnějšímu propojení rakouské velkoburžoazie a šlechty. Ta se mohla sblížit jen pomocí veřejných slavností, obdivu k hudbě a umění. A to také byla státní doktrína podunajské monarchie. Všechny vídeňské kavárny šeptaly o nevěrách v ložnicích mocných, o pudech, které zmítají lidskou přirozeností a rozbíjejí tradiční formy. Vídeňský intelektuál, ať již hudebník, či umělec, toužil dojít na dřeň věcí, které se skrývaly pod nánosy štukových ozdob.

7.1 Vídeň, rozladění „koncertu Evropy“. Revoluční nálady – intelektuál

Po stu letech od vídeňského kongresu se Vídeň změnila. Po roce 1900 vzrostl počet obyvatel desetkrát a dosáhl dvou milionů – Vídeň se tak stala čtvrtým největším městem na světě. Samozřejmě narostla především chudší předměstí obývaná lidmi ze všech koutů monarchie. Obyvatel z českých zemí zde žilo víc než v Praze. Sociální i národnostní napětí rostlo, houstla i dramatičnost diskusí ve vídeňských kavárnách, přibýval i počet atentátů a různých násilností. Vídeň tedy již nebyla tím skvělým korzem jako dřív. A tato atmosféra ovládla i mladé intelektuály. Přenesme se do nejslavnější kavárny tehdejší Vídně, do Café Central. Tam jste mohli potkat u stolku před první světovou válkou Adolfa Hitlera, Josifa Stalina, budoucího jugoslávského vůdce Josefa Tita, Leona Trockého ale samozřejmě také Sigmunda Freuda – a četné další intelektuály, spisovatele či skladatele, jejichž výčet by byl velice dlouhý. Byl to jakýsi intelektuální reaktor, ze kterého vzešlo všechno dobré i zlé dvacátého století. Spisovatel Alfred Polgar napsal svou vlastní *Teorii Café Central*:

„Central není jen obyčejná kavárna jako ty ostatní, je to světový názor. […] Jeho návštěvníci jsou většinou lidé, jejichž nenávist k lidem je stejně divoká jako jejich láska k člověku, chtějí být sami, ale potřebují společnost […], milují a ctí se navzájem […] Existují tvůrci, kteří nemohou myslet na nic než na Central, a je jedno jak jsou daleko.“[532]

Vysedával zde u stolku i jeden z posledních rakouských ministerských předsedů, hrabě Jindřich Clam-Martinic, kterého kdosi upozorňoval na nebezpečí revoluce v Rusku, a on odpověděl: „A kdo tedy má tu revoluci dělat? Možná tady pan Bronstein z Café Central?“[533] Tím mínil Leona Trockého, vlastním jménem Bronstein, který zde žil jako emigrant od roku 1907 a u kávy organizoval bolševické hnutí v Rusku. Trockij se tu setkal i s Josifem Stalinem. Již tehdy mu podle zachovalého popisu nebyl moc sympatický, a to ještě netušil, že jej nakonec nechá zavraždit. Tak vzpomíná, jak se ve Vídni s mladým Stalinem setkal. „Obyčejný dřevěný kufr, malý, hubený, šedohnědou kůži pokrývaly jizvy po neštovicích a velký knír. Nic v jeho očích nepřipomínalo přátelství.“[534]

Mohli bychom tedy s nadsázkou říci, že ti, kdo formovali dvacáté století v celé vzrušující i hrozné tváři, se ocitli ve Vídni sto let po kongresu. Již nebyli plni nadšení z valčíků a z blízkosti významných feudálů. Naopak přemýšleli o radikálních změnách, samozřejmě i násilných, které by společnost

---

532 Alfred Polgar, Theorie des Cafe Central, in: idem, *Kleine Schriften 4*, Hamburg 1926, s. 254–259.

533 Ibidem.

534 Ibidem.

přetvořily v lepší. Každému jako by zněla v uších Hegelova úvodní věta z filosofie *Dějin*: „Jsou velcí světodějní lidé, kteří se chopí vyššího obecna a učiní je svým cílem…“[535]

Vídeň této doby je pastvou pro milovníky alternativní historie: co by se stalo, kdyby Hitlera přijali na výtvarnou školu, kdyby si Trockij vyvrtl kotník na cestě do Café Central a nepotkal se se Stalinem, kdyby přežil atentát arcivévoda Ferdinand a František Josef naopak zemřel. Můžeme si pokaždé představovat úplně jiné dvacáté století. Vyšly články vinící profesora kreslení Christiana Griepenkerla, že Hitlera dvakrát nepřijal na vídeňskou Akademii výtvarných umění kvůli talentovým zkouškám z kreslení. On je prý tím pravým viníkem druhé světové války, kdyby Hitler maloval, žádná katastrofa by se nestala.

A přesto si lze těžko představit, že by se změnilo celkové ovzduší, které způsobilo první světovou válku, počátek radikálních uměleckých změn, konec korunovaných hlav a začátek vlády národů. Je otázkou, zda by se to všechno opravdu vyvíjelo úplně jinak. Všichni vnímali i umělecké chtění doby. I mladý student Hitler se snažil uspět jako umělec a vnímal jako nespravedlnost, že byl autoritami v oboru odmítán… Sedával v Café Central a pravidelně nasával atmosféru světové revoluce. Jako každý dvacetiletý radikální muž vnímal srážku starého a nového, jeho pohled byl provázen nekompromisním radikalismem. Všichni toužili změnit svět od základů, chtěli dokázat něco velkého zničením toho starého. Mohla to být třeba totální přestavba města, atentát, zrušení tonálního systému v hudbě či perspektivy v malířství. Byla to doba pubertální revolty, která měla všeobecný dopad a ve které se rodila nová společnost.

Dnes si málo uvědomujeme, jak bylo umění provázáno se světonázorem. Tak třeba skupina srbských radikálů, plánujících atentát na arcivévodu, byla skupina pěstující poezii.

7.2 Nová generace, skandálkoncert

Hnací silou modernistických proudů v devatenáctém století byl stále větší odpor proti tomu, co bylo obsahem epochy biedermeieru. Umělci, kteří nenalezli pochopení se svými experimenty, stále více pohrdali oním malým člověkem. V Paříži ho začali nazývat „le petit Bourgeois“ – maloměšťák, který byl pravým opakem skutečně odvážného a hlubokého umělce. Tento maloměšťák se stal terčem posměchu avantgardy a již tehdy platilo za úspěch, pokud jste tyto průměrné diváky rozhněval. „Le succes du scandal“ – úspěch skandálu – to byl další termín, který provázel modernistická hnutí od svého vzniku.

Mladí vídeňští skladatelé chtěli použít obdobný způsob a vyvolat skandál, protože vídeňské publikum hltalo veliké množství hudby, ale valná většina nechtěla uhnout ze svého konzervativního vkusu.

---

535 Ibidem.

Takovým snobským podnikem vídeňského salonního života byly koncerty Musikverreinu. Oslňující zlaté štuky hlavního sálu se příliš nelišily od stylu pařížské Opery.

7.3 Loosův dům

Typickou demonstrací odmítnutí starého řádu byla výstavba obchodní budovy mladým architektem Adolfem Loosem z Brna, hned naproti vídeňskému Hofburgu. V roce 1909 dal Leopold Goldmann zakázku tomuto mladému muži, který se přátelil s vídeňskými intelektuály té doby, mimo jiné také s hudebním skladatelem Arnoldem Schönbergem. Dům se stal naprostým šokem ve městě, kde si dvůr potrpěl na obřadnost a ozdobné tvary. Vídeňáci neměli pro dům slovo pochopení. Jedni mu přezdívali „dům bez obočí“, protože jeho okna neměla žádnou římsu, jiní tvrdili, že Adolf Loos pouze obkreslil tvar litinového krytu na vídeňském kanálu a ten se stal vzorem šedé monumentální budovy.

Obr. 95 Loosův dům (1910), Michaelerplatz, Vídeň[536]

Císař František Josef I. nejprve dopisem zdvořile požádal Adolfa Loose, aby dodal na budovu alespoň nějakou ozdobu, na což architekt reagoval přidáním nenápadných erbů rakouského mocnářství vedle dveří. Císař potom nechal zakrýt všechna okna císařského paláce, která směřovala na tuto „hroznou budovu“, a nikdy se tím směrem ani nepodíval, ani kolem budovy neprošel.

Pod dojmem skandálu, který budova vyvolala, přednesl Adolf Loos roku 1910 přednášku v Akademickém spolku pro literaturu a hudbu, později publikovanou pod názvem *Ornament a zločin*,[537]

---

536 Dostupné [on-line] na: https://cs.wikipedia.org/wiki/Looshaus#/media/Soubor:Loos-haus_Michaelerplatz.JPG [cit. 15. 10. 2019].

537 Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*, in: idem, *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, Bd. 1, Vienna 1962.

kde na ornament útočí jako na zpátečnický a degenerovaný, nemající v moderní společnosti místo. Adolf Loos byl přesvědčen, že je nutné ozdoby potlačit, aby bylo dosaženo pokroku. Ten, kdo žije na naší kulturní úrovni, nepoužívá ornament, je to znak duchovní síly. Teorie umění se samozřejmě ptá, kdy přišel onen zlomový bod, kdy se evropská inteligence zabývala změnou v pozici vnímatele. Je pozoruhodné, že Schönbergova emancipace disonance mezi lety 1907 a 1908 asi odpovídala pokusům o rozklad perspektivy ve výtvarném umění (Picassovy *Avignonské slečny* vznikly v roce 1907). První světová válka přinesla jakési definitivní rozloučení se starými pořádky. Umělci to vnímali i jako definitivní rozloučení se starým světem. Nejenže se začalo jinak tvořit, začala se jinak vykládat minulost, začaly se oceňovat jiné přednosti. Hudební skladatel ovšem neustále narážel mezi snahou avantgardy vše změnit a tradičními limity evropské hudby. Pokoušel se přimknout k atonalitě, přesto zůstávala převážná část skladeb tonální. Pokoušel se zcela změnit tradiční hudební nástroje, pracovat s elektronikou, změnit chromatické dělení oktávy, a přesto se ve většině skladeb zachovaly tradiční nástroje, přesto zůstal útvar opery nebo symfonie důležitým žánrem hudby v celém dvacátém století. Spolu s tradicí koncertů s posluchači ve společenských oděvech, zdobným prostředím hudebních sálů a operních domů byla celá hudební scéna tradicionalistickým ostrovem, který moderní umělci dvacátého století opouštěli. Moderní hudba navíc vyžadovala systematické vzdělávání středostavovské rodiny, kterou avantgarda celkově zavrhovala. Pouze menší část hudebníků se rozhodla podlehnout vábení avantgardy a snažila se odvrhnout úplně všechno. Jinak můžeme říci, že vážná hudba byla jako živý žánr zatlačována do stále menšího prostoru.

Pro tuto dobu měla význam ikonická díla, která znamenala pro ostatní cosi jako manifest nové doby. Takto třeba zapůsobilo *Svěcení jara* (1912) Igora Stravinského či Schönbergova cesta k volné atonalitě (asi 1908). Na konci devatenáctého století se novoromantický hudební jazyk rozšiřoval a vznikaly pestré varianty pozdního romantismu či impresionismu, které přecházely až v jazyk avantgardy.

7.4 Skandálkoncert

Zlatý sál Vídeňské společnosti přátel hudby byl jedním z honosných míst, kde se vídeňská elita setkávala. Proslulé novoroční koncerty dodnes patří mezi nejdražší události sezony. V takových prostorách samozřejmě stačilo málo k tomu, aby člověk vyvolal poprask.

Skandálkoncert ve velkém sále proběhl 31. března 1913 pod taktovkou Arnolda Schönberga.[538] Obecenstvo bylo šokováno expresivní a experimentální povahou druhé vídeňské školy. Před koncem koncertu zazněl otevřený protest, který skončil úderem pěstí. Operetní skladatel Oskar Strauss byl

---

538 *Reichspost*, 1. 4. 1913, s. 8; dostupné [on-line] na: http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&aid=rpt&datum=19130401&seite=0 [cit. 10. 11. 2019].

přizván k soudu jako svědek, který vypověděl, že rána pěstí od pana Buschbecka byla nejharmoničtějším momentem koncertu.

Program koncertu byl následující:

„Anton Webern, *Šest kusů pro orchestr*, op. 6
Alexandr Zemlinský, *Čtyři orchestrální písně na verše Maeterlinckovy*
Arnold Schönberg, *Komorní symfonie č. 1*, op. 9
Alban Berg, *Orchestrální písně*, op. 4, č. 2 a 3; text na pohlednice Peter Altenberg
Gustav Mahler, *Písně o mrtvých dětech*“

Koncert skončil ještě před tím, než mohly zaznít Mahlerovy *Písně o mrtvých dětech*. Diváci se vzbouřili během Bergových písní a rozruch, který způsobili, přerušil program. Text i hudební stránka byly vnímány jako provokativní.

Skandálkoncert byl doslova povstáním obecenstva, které se nehodlalo smířit s novým stylem hudby. Byla to také jakási demonstrace středních vrstev proti příliš radikálnímu modernismu. Pro Berga měl koncert nedobré důsledky. Písně se nikdy znovu nehrály až do roku 1952 a tiskem nevyšly až do roku 1966.

Dá se říci, že navzdory radikálním názorům části obecenstva zůstávala vídeňská hudební avantgarda spjata s tradicí. Nástrojové skupiny i typy skladeb byly stále tradiční: symfonický orchestr, kvarteto a další komorní uskupení. Hudební skladatel jen málokdy odvrhl celou tradici evropské skladby ve prospěch zcela jiných postupů. Jen několik málo stoupenců avantgardy tradici zcela odhodilo; ti se pak snažili budovat hudbu na základě zcela jiných principů. Tato radikální avantgarda měla v hudbě menší rezonanci než ve výtvarném umění. Celkově ovšem umělci cítili atmosféru doby, kdy byla Evropa vedena představou vznešenosti elit, které určují chod celého kontinentu. Obecné obyvatelstvo cítilo k těmto elitám stále větší nechuť – i k umění, které se k této tradici hlásilo. Národní a sociální hnutí chtěla rozbít a zničit minulost, kterou považovala za symbol útisku.

Schönberg byl skladatelem, který asi přitáhl nejvíce pozornosti díky radikální povaze své tvorby. *Rozjasněná noc* ještě vychází z chromatických postupů Wagnerova *Tristana a Isoldy*, zatímco symfonická báseň *Pelleas a Melissanda* je spíše závislá na Straussovi.

7.5 Modernismus mezi hudbou a obrazem

Zastínění dějin dvacátého století druhou světovou válkou způsobuje, že nevnímáme konec první války jako mnohem důležitější předěl z politického a společenského hlediska. Evropa před válkou ovládala pomocí koloniálních vazeb takřka celý svět. Nikdo nezpochybňoval její deklarovanou kulturní

nadřazenost. S první světovou válkou Evropa dospěla k vlastní hospodářské sebevraždě a odstranila i své staré elity, které představovaly vrchol mocenských ambicí starého kontinentu. Po válce se z vítězných oblouků sňaly obrazy vladařů, většina zemí se však necítila příliš vítězně. Mnoho umělců snad poprvé po válce nemalovalo hrdiny, ale spíše zničenou krajinu, utrpení vojáků a zoufalé matky. Moderní umělecký názor vznikal jako odpověď na vojenské parády s hudbou, na slavnostní architektury velkoměst a na všechno, co připomínalo staré monarchie. Dvacáté století bylo vedeno představou, že se musí radikálně skoncovat s minulostí. Byli samozřejmě i ti, co naříkali nad vykotlanými stromy či nad osudem arcivévody Ferdinanda. Nová generace neměla vůbec chuť se tradicí zabývat, chtěla co nejradikálnější odmítnutí společenských přežitků.

Lidé si docela zvykli na geometrické obrysy nezdobených budov. Obrazy Pabla Picassa či Jacksona Pollocka zdobily i dámské oděvy, nové styly se zabydlely také v interiéru. Výrobní družstva v Praze nabízela kubistické cukřenky a konvičky na kávu, řada bohatých průmyslníků sbírala moderní umění.

Hudba měla z těchto avantgard nejhorší postavení. Zatímco moderní umělec hodil sádrový odlitek *Grácií* od Antonia Canovy do smetí a pověsil si v ateliéru africkou masku, moderní hudba zůstala v půli cesty. Hudební avantgardě se proniknutí do každodenního života podařilo nejméně. Skladatel hudby se v poválečné době ocitl mezi dvěma mlýnskými kameny. Hudba totiž stále nějak navazovala na tradici a i Schönberg předpokládal, že jeho posluchači budou vzdělaní v evropské hudbě. Obdiv k hudební tradici devatenáctého století nikdy neskončil, byl podvědomě spojen s tradičním životním stylem, se štukovými sály a přezdobenými operními budovami. Hudba byla nejméně schopna „zakroutit minulosti krkem“, jak to učinily výtvarné umění, architektura a nakonec i poválečná politika. Hudební bary a moderní scény sice nabízely hudbu pro „pokrokového“ člověka, ale ani tam se neprovozovala náročnější hudební avantgarda.

Klasická hudba se stala obětí vítězství hudby v podobě hudebního průmyslu. Hudbu nové doby zajistily hlavně gramofon a rádio, které nabízely hudbu pro většinového posluchače. Vedle árií či oblíbených kusů vážné hudby vydala ve Spojených státech společnost Columbia Records již v roce 1917 první jazzovou gramofonovou desku *Dixieland Jass Band*, a vzápětí třináct dalších kusů desek s klasickým jazzem. Kolem roku 1920 stovky vydavatelů zaplavily zákazníky další hudební nabídkou. Vedle gramofonu a rádia se rozšiřoval koncem dvacátých let i ozvučený film. Nemůžeme tedy hovořit o ústupu hudby, spíše o jejím rozšíření a přizpůsobení se úplně každému. Po válce vzniklo mohutné průmyslové odvětví populární hudby a nahrávání.

Nahrávky přinášejí zcela nový zdroj poznání hudebního vývoje. Jejich analýzami, míšením afrických frází s evropskými tanci se zabýval Tomáš Kuhn a zveřejnil také nové přístupy k pojetí času a jeho zrychlování ve výzkumu hudby dvacátého století.[539]

Dvacáté století přineslo hudebnímu vědci hluboké dilema. S demokratizací společnosti a s masovým konzumentem začal hrát důležitou roli většinový vkus. Na druhou stranu vznikala díla určená exkluzivnímu okruhu intelektuálů, která naopak neměl pochopit každý (ať to by již Schönberg, či celý zástup skladatelů dvacátého století) a která na obecného diváka záměrně rezignovala. Kroužky avantgardistů hleděly na vládu průměrnosti s despektem. Vládu, které se nehodlali podřídit. Moderní hudba se stala oázou výjimečného ducha, kterou stále větší část společnosti v lepším případě ignorovala, v horším se k ní stavěla nepřátelsky. Naopak „potřeba obyčejného člověka" byla vtělena do nejrůznějších politicko-kulturních programů. K radikálnímu omezování moderní hudby docházelo v totalitních režimech.

Ke konci první světové války se události oznamující radikální změnu vršily jedna po druhé. Po revoluci v Rusku jen pár let stačilo k nástupu Mussoliniho v Itálii, dalších pár let ke krachu burzy, nástupu Hitlera a dalších otřesů, které měly všechny charakter živelného jevu. Zda hudba ve dvacátém století zvítězila, protože je slyšet všude, nebo zda je naopak pohřbena masovostí, to je námět pro jinou práci.

Zbývá tedy otázka, zda je vůbec možné udržovat povědomí o moderní a současné hudbě v širší veřejnosti nebo zda mainstream, který mívá v demokracii pravdu i mimo politické rozhodování, ovlivňuje často i oblast hudby. Je zde několik posledních mohykánů, kteří snahu propagovat moderní a současnou hudbu nevzdávají.[540]

---

539 Tomáš Kuhn, *Hudba oblasti jazzové z pohledu hudební kinetiky*, Plzeň 2007, s. 72. –
Viz též: Tomáš Kuhn – Vlastislav Matoušek – Vladimír Tichý, *Musical Kinetics*, Praha 2014.

540 Jiří Bezděk, *Soudobá hudba před tabulí*, Plzeň 2008.

8 Závěr

Snaha psát o střední Evropě je obtížná, kulturně ji nelze definovat jen jako region národního rozdrobení a konfliktního soužití ani se nemůžeme pouze soustředit na pozitivní příklady kulturní spolupráce a vzájemného obohacování.[541] Nelze definovat její prostor, protože ten lze chápat spíše jako komunikační uzel, jehož kontakty vedou i za oceán. A přesto je vývoj tohoto pozoruhodného pásu území části Evropy východně od Svaté říše římské již od válečných tažení Karla Velikého specifický. Byl sice na císaři mocensky závislý, nebyl ale pevnou součástí jednotného celku a zároveň byl často ohrožován společným nepřítelem, zejména rostoucí osmanskou říší. Úsilí Lucemburků a Habsburků vytvořit velký soubor států právě v této oblasti byl konfrontován s nesourodostí. Ten, kdo chtěl v tomto prostoru úspěšně vládnout, se nemohl spoléhat pouze na hrubou sílu. Reprezentace vládnoucí moci se rozvíjela v celé společnosti jako součást chápání reality. Zatímco jazyk denního užívání či společenskou třídu člověk měnil jen vzácně, hudba byla pro mnohé jedinečným prostředkem ke společenskému vzestupu, komunikací se zcela odlišnými skupinami společnosti, i k pochopení obecně lidského, emočního rámce napříč národy a třídami.

Práce je strukturována tak, že jsou nejprve shrnuta základní fakta vývoje teorie hudby, a poté text přechází v historickou část, která není striktně místně ani časově vymezena. Jsou to jakási klubka informací různé relevance, která by měla ve výsledku dát člověku rámcovou představu o ukotvení hudby v kontextu výtvarného umění a dějin. V této souvislosti je třeba konstatovat, že jen vzácně existuje doložený a konkrétní vztah dvou různých děl, která navíc nějakým způsobem souvisejí i slohově.

Problémů s kulturněhistorickými dějinami hudby je mnoho. Jedním z nich je ten, že špičkový hudebník je natolik ponořen do říše tónů, že často nemá chuť se zabývat něčím zcela odlišným. Takto ani Wagner neměl příliš zájem navštěvovat galerie, a přesto měl velký vliv na výtvarné umělce. Debussy nechtěl být označován za impresionistu, a přesto jej tak jeho okolí vnímalo. K velkému rozčilení Chopina vykládala George Sandová jeho dílo programním způsobem, čemuž se bránil, ale zároveň vyhledával v debatách s malířem Delacroixem konfrontaci s vizuálním uměním. Castell si v osmnáctém století s konstrukcí barevného klavíru vysloužil posměšky. O propojení hudby a obrazu usilovali i mnozí výtvarní umělci, ale ti zase neměli podstatný vliv na rozvoj hudby. Jen málokdy lze doložit přímou souvislost obrazu s hudbou, a to i tehdy, když si skladatelé jako Liszt, Musorgskij, nebo Fibich přímo vybrali obraz, na který hudbu komponovali. Stejně tak můžeme jen s velkými obtížemi konfrontovat Bachovy fugy s dvojbarevnou fugou Františka Kupky. A když již náhodou

---

541 Jan Křen, *Dvě století střední Evropy 8*, Praha 2005, s. 26.

hudebník maloval, jako například Josef Bohuslav Foerster, byly jeho pokusy natolik diletantské, že skladateli neposlouží ke cti tato díla klást na roveň jeho závažné tvorby.

Ani společenský kontext díla není bez problémů. Ten vtipně zpochybňoval již Hanslick, který napsal, že může historik vidět ve Spontinim výraz francouzského císařství a v Rossinim politickou restauraci, estetik se však musí držet děl samotných, jejich zkoumání, co je na nich krásné a účinné. Skepse k sociologickým přístupům byla znovu posílena v poválečné generaci, kde obě ideologie zdůrazňovaly celospolečenskou relevanci na úkor individuální umělecké výpovědi.

Přesto zde bylo okolí, které o umění hovořilo v nezávazném duchu, objevovalo neobvyklá spojení a volně přecházelo v konverzaci mezi výtvarným uměním, hudbou a politikou. Autor nabízí svůj přístup, který čtenáři pomůže nalézat nové souvislosti a tajemství, které vystupují při kombinování multidisciplinárního pohledu.

Takto je také pojímán tento text, který často nalézá vztahy, se kterými by někdy samotní tvůrci nesouhlasili, nemůžeme je doložit tvrdou evidencí, a přesto nějakým způsobem vzájemně souvisejí. Text často podává informace zcela známé, pro odborníka banální, a přitom vynechává některá důležitá jména, a jiné, zdánlivě zbytečné detaily, zase dodává. Neklade si za cíl být další encyklopedií hudby, nabízí syntézu pro milovníky umění.

Více než století po nástupu Schönberga a avantgardy jsme znovu svědky toho, že si posluchači v koncertní síni vyslechnou Dvořáka nebo Beethovena a na současnou hudbu odejdou. Tato část kultury „dlouhého století“ od konce osmnáctého století do první světové války je tím, co současník přijímá snadněji než cokoli jiného. Hudba této doby se hraje a poslouchá se stejnou obsesí jako památky klasické kultury v renesanci. Vysvětlení rezistence vůči moderní hudbě jsou mnohá, tato mnohost poukazuje na to, že si nikdo není s odpovědí jistý.

V souvislosti se současnou situací se Jürgen Habermas zabýval přeměnou Evropy a vznikem občanské společnosti, kde postupně vládnoucí vrstvy nahrazovali státní úředníci. To podle něj následně zapříčinilo postupné získávání občanských práv a svobod, oddělení veřejné a soukromé sféry, vznik svobodné veřejné diskuse a mimo jiné i vznik moderního koncertního provozu. Tyto všechny proměny zapříčinily vývoj občanské společnosti a vývoj kapitalismu. Habermas vyzdvihuje vznik tisku a salonů, které byly veřejnou platformou diskuse o politice i kultuře. Periodika devatenáctého století vydávala i delší studie z filosofie, historické exkurzy i stati o hudbě, umění a literatuře. Jak v tisku, tak v salonech nebyla témata tabuizována a probírala se v obecné debatě. Z kultury i vědomostí se v této době stává zboží, ke kterému získávají přístup i chudší vrstvy, a ty využívaly tohoto vzdělání ke svému prospěchu. Habermas ovšem varuje před tím, že tento otevřený diskusní panel kultury a vědomostí, který je svým způsobem stejně důležitý jako svobodné volby, dnes upadá. Vědci se neodvažují vystoupit ze slonovinových věží vlastního oboru, veřejnost se na stále detailnějším chápání

světa bezprostředně nepodílí, diskuse se nahrazuje slogany, a tím dochází k refeudalizaci, k vyloučení společnosti na skutečné participaci.

Svým způsobem tedy je tato studie programově „kavárenským“ přístupem, který nepřichází s objevem neznámé partitury ani jiného konkrétního archivního zjištění primárního výzkumu, i když i zde je poukázáno na nové poznatky.[542] Je rovněž snahou navrátit evropskou kulturu do rámce širších debat, které utvářejí vizi společnosti schopné obecné sebereflexe. Kdy naposledy byla premiéra skladby nebo příspěvek hudební vědy, který rozpoutal širokou diskusi a stal se tématem veřejného prostoru? Je překvapivé, že v osmnáctém a devatenáctém století, které dosud naplňuje nemalou společenskou poptávku na poli hudby, tato veřejná, ne striktně odborná debata, byla obecným jevem. Možná, že rozčilovala umělce nepochopením jeho záměru, ale probíhala. Dnešní společnost je vedena kontinuálním, manipulovaným plebiscitem veřejného mínění, který postrádá tento moment zamyšlení a společné rozpravy. Způsob výkladu je veden nikoli snahou o výčtovou úplnost, snaží se o neustálou mezioborovou kontextualizaci. V teoretickém úvodu je akcentován důraz na specifičnost podmínek pro rozvoj hudby a její teoretické reflexe. Ve výkladu se autor nesnaží přímo srovnávat konkrétní díla výtvarné a hudební kultury, jak postupoval například Jaroslav Bláha,[543] ani se nesnaží o výklad založený na pokusech o syntézu obrazu a hudby, ač jsou i příklady těchto jevů uvedeny. Autor spíše poukazuje na velké proměny kulturních pojmů, které v průběhu času měnily svůj význam. Například proměna myšlenky středověké dvorské kaple (*capella*) jako exkluzivního prostoru se souborem relikviářů byla poté v převažujícím chápání institucí, aby pak byla považována za státní hudební instituci. Význam dvorské kaple kopíroval změnu chápání nehmotné reprezentace panovníka a konceptu jeho moci. Podobně jsou v textu provázány pozdně středověké hagiografické cestopisy s později sepisovanými cestopisy po historických památkách až k ryze hudebním cestopisům. Pozoruhodný je obrovský rozvoj duchovní hudby v sedmnáctém století po konfesionalizaci a po jasném stanovení teologických dogmat, které sublimovalo spekulativní a emocionální stránku do hudebních kompozic. Koncept habsburské barokní zbožnosti a s ním spojená lidová zbožnost se opět setkaly s radikálním omezením v osvícenské době. Její abstrahovanou emocionální formu můžeme spatřovat v hudebních dílech (např.: osvícenský zákaz velkých pohřbů – Mozartovo rekviem, zákaz stavění betlémů v kostelech – české pastorely). Společenský význam, ke kterému hudba dospěla v devatenáctém století, souvisel s ústupem náboženství a přenesením abstraktního, vyššího řádu, do hudby. V tomto výkladu se zdá, jako by byla hudba často sublimací kulturních jevů, které byly mimohudební povahy, ať již kulturní, nebo politické. Byla by snaha o svébytnost české hudby v devatenáctém století tak silná, kdyby měl český stát v této době politickou samostatnost? V tomto ohledu se potvrzuje Adornova teze, že podstatná není vzájemná podobnost uměleckých děl, ale jejich

---

542 Například zjištění, že Delacoixův portrét Chopina je stylizován podle Petrarcových portrétů.

543 Jaroslav Bláha, *Výtvarné umění a hudba*, Praha 2012.

reakce jednoho díla na druhé, a dalo by se říci i reakce na různé nenaplněné touhy a sublimované potřeby, které do hudby umělec vkládal. V tomto společenském kontextu autor vysvětluje fenomén wagneriánství jako jev, který má široký mimohudební rámec i obecný dopad.

Je zřejmé, že v takto široce pojaté syntéze nelze vyloučit určité zkreslení, kterému se autor přirozeně nemohl vyhnout. I z minulosti je známo, že jeden z prvních pokusů o sepsání dějin hudby publikoval John Hawkins v knize *Obecná historie hudební vědy a praxe*, na který vzápětí vyšla zdrcující kritika Charlese Burneyho, který potom napsal o mnoho kvalitnější text, jenž dnes platí za zakladatelské dílo dějin hudby. Tento text *Mezi hudbou a obrazem* je také novou výzvou k zamyšlení. Nabízí právě onu snahu o mezioborovou syntézu. Nabízí text, ve kterém nedominují životopisy slavných skladatelů a popisy jejich díla. Autor nabízí dějiny hudby v českých zemích, které jsou po právu zdrojem naší hrdosti, zasazené do širšího mezioborového a mezinárodního kontextu.

9 Seznam literatury

Adler, Guido: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich.* Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1894–.

Adler, Guido: *Der Stil in der Musik.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.

Adler, Guido: *Gustav Mahler*. Leipzig: Universal, 1916.

Adler, Guido: *Methode der Musikgeschichte.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919.

Adler, Guido: *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.* Wien: Artaria, 1892.

Adler, Guido: Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1, 1885, s. 5–20.

Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik.* Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1949.

al-Faruqi, Lois Ibsen: Music, Musicians and Muslim Law. *Asian Music* 17, 1985, č. 1, s. 3–36.

Altdorfer, Albrecht (ed.): *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I. 1516–1518.* Dortmund: Harenberg, 1979.

al-Tirmidhi, Abu'Isa Muhammad: *Jami at-Tirmidhi*. Přel do angl. Abu Khaliyi. Riyadh: Darussalam, 2007.

Ambros, August Wilhelm: *Die Grenzen der Musik und Poesie: eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst.* Leipzig: Matthes, 1872.

Anselm, Gerhard: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts.* Stuttgart: Metzler Verlag, 1998.

Apostolidès, Jean-Marie: *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1981.

Aristoteles: O vnímání a vnímatelném. In: Idem, *Člověk a příroda.* Přel. Antonín Kříž. Praha: Svoboda, 1984.

Bacciagaluppi, Claudio: *Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa*, Basel – London: Bärenreiter, 2010.

Bajgarová, Jitka (ed.): *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, kabinet hudební historie, 2007.

Bartošík, Zdeněk: *Vliv synestezií na kompoziční myšlení.* (Disertační práce.) Praha: HAMU, 2014.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica" (1750/1758).* Přel. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg: Meiner, 1983.

Beaussant, Philippe: *Lully ou le musicien du soleil.* Paris: Gallimard, 1992.

Beckovský, Jan František: *Poselkyně starých příběhův českých.* Praha: B. Stýblo, 1879.

Beethovenův digitální archiv [on-line]: *www.beethoven-haus-bonn.de* [cit. 12. 10. 2019].

Bendikowski, Tillmann: *Friedrich der Große.* München: C. Bertelsmann Verlag, 2011.

Benninghofen, Friedrich – Börsch-Supan, Helmut – Gundermann, Iselin: *Friedrich der Große. Ausstellung des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz anläßlich des 200. Todestages König Friedrichs II. von Preußen*. Berlin: Nicolai, 1986.

Berlioz, Hector – Newman, Ernest: *Memoirs of Hector Berlioz: from 1803 to 1865.* New York: Dover, 1932.

Berlioz, Hector: Concerts populaires de musique classique. *Journal des Débats*, 12. 11. 1861, s. 1–22. Dostupné [on-line] na: http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats611112.htm [cit. 12. 10. 2019].

Berlioz, Hector: *Memoirs.* London: Victor Gollancz, 1969.

Bezděk, Jiří – Hubatová, Eva: Kolaps v umění a kolaps umění. In: *Vertikály a horizontály života* (sborník). Praha: České vysoké učení technické, 2016.

Bezděk, Jiří: K problematice harmonických a tonálních imaginárních tónů, východisko – pojetí K. Janečka. In: *Hudební kultura* XIV (sborník). Plzeň: PF ZČU, 1997.

Bezděk, Jiří: *Soudobá hudba před tabulí*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2008.

Bierberstein, Johannes Rogalla von: *Adelsherrschaft und Adelskultur in Deutschland.* Frankfurt am Main: Peter Lang, 1989.

Blanning, Tim: *The Triumph of Music: von Bach bis Bono.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010.

Blanning, Tim: *Triumph of Music – The Rise of Composers, Musicians and their Art.* London: Penguin, 2010.

Blaut, James M.: Nationalism as an Autonomous Force. *Science & Society* 46, 1982, č. 1, s. 1–23.

Blažek, Vlastimil: *Sborník na paměť 125 let Konservatoře hudby v Praze.* Praha: Vyšehrad, 1936.

Blume, Friedrich (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1989.

Boëthius [Anitius Manlius Torquatus Severinus]: De institutione musica 1. In: Anja Heilmann, *Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, s. 342–345.

Boëthius, Anitius Manlius Torquatus Severinus – Bahník, Václav – Vidmanová, Anežka: *Boëthius – poslední Říman [výbor z díla].* Přel. Václav Bahník. Praha: Vyšehrad, [1982], ©1981.

Bokina, John: *Opera and Politics.* New York: Yale University Press, 1997.

Bösel, Richard: Ein Projekt im Auftrag Ferdinands II. für das Ignatius-Heiligtum in der römischen Kirche Il Gesù. In: Idem, *Kaiserhof-Papsthof, 16.–18. Jahrhundert.* Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissensschaften, 2006, s. 225–249.

Breuning, Gerhard von: *Aus dem Schwarzpanierhause. Errinerrungen an Ludwig van Beethoven.* Wien: Rosner, 1874.

Brixel, Eugen – Martin, Gunther – Pils, Gottfried: *Das ist Österreichs Militärmusik. Von der „Türkischen Musik" zu den Philharmonikern in Uniform.* Verlag: Graz, Wien, Köln. Styria, Edition Kaleidoskop, 1982.

Brosses, Charles de: *L'Italie il y a cent ans, ou Lettres écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740.* Paris: A. Levavasseur, 1836.

Brunner, Otto: *Adeliges Landleben und europäischer Geist.* Salzburg: O. Müller, 1949.

Bukofzer, Manfred F.: *Hudba v období baroka. Od Monteverdiho po Bacha.* Přel. Jana Juráňová. Bratislava: Opus, 1986.

Burckhardt, Jacob: *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Leipzig: Seemann, 1898.

Burney, Charles: *A General History of Music.* London: C. Burney, 1776, 1782, 1789.

Burney, Charles: *Hudební cestopis 18. věku.* Přel. Jaroslava Pippichová. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966.

Burney, Charles: *The Present State of Music in France and Italy.* London: T. Becket and Co., 1771.

Burney, Charles: *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces.* London: T. Becket, 1773.

Bůžek, Václav – Hrdlička, Josef: *Dvory velmožů s erbem růže.* Praha: Mladá fronta, 1997.

Cairns, David: *Berlioz, 1832–1869.* Berkeley: University of California Press, 1999.

Carter, Tim: Artusi, Monteverdi, and the Poetics of Modern Music. In: Claude V. Palisca – Nancy Kovaleff Baker – Barbara Russano Hanning (eds.), *Musical Humanism and its Legacy.* Stuyvesant: Pendragon Press, 1992, s. 171–194.

Cerman, Ivo (ed.): *Habsburkové 1740–1918. Vznikání občanské společnosti* Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2016.

Cusick, Suzanne: Gendering Modern Music: Thoughts on the Monteverdi-Artusi Controversy. *Journal of the American Musicological Society* 46, 1993, č. 1, s. 1–25.

Čornejová, Ivana – Kaše, Jiří – Mikulec, Jiří – Vlnas, Vít – a kol.: *Velké dějiny zemí Koruny české VIII. 1618–1683.* Praha – Litomyšl: Paseka, 2008.

Čornejová, Ivana – Rak, Jiří – Vlnas, Vít: *Ve stínu tvých křídel. Habsburkové v českých dějinách.* Praha: Grafoprint-Neubert, 1995.

Dahlhaus, Carl: *The Idea of Absolute Music.* Přel. Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Daněk, Petr – Daňková, Tereza: Začněte panny zpívati a hráti aneb Líbezně rozšafná marginálie k ritornelům Michnovy Loutny české. *Musicalia* 6, 2014, č. 1–2, s. 137–144.

Daniel, Ladislav: *Mezi erupcí a morem. Malířství v Neapoli 1631–1656.* Praha: Národní galerie, 1995.

Doubravová, Jarmila: *Hudba a výtvarné umění.* Praha: Academia, 1982.

Dumont, Gabriel Pierre Martin – Soufflot, Jacques Germain: *Les Ruines de Paestum.* Paris: Dumont, 1764.

Ellinwood, Leonard: Ars Musica. *Speculum* 20, 1945, č. 3, s. 290–299.

Euler, Leonhard: *Tentamen Novae Theoriae Mvsicae: Ex Certissimis Harmoniae Principiis Dilvcide Expositae.* Petrohrad: Typographia Academiae Scientiarum, 1739.

Fajt, Jiří – Hörsch, Markus (eds.): *Císař Karel IV.: 1316–2016.* Praha: Národní galerie, 2017.

Fajt, Jiří (ed.): *Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437.* Praha: Academia, 2006.

Feigl, Ludvík: *Sto let českého života ve Lvově.* Lvov: Nakladateství České besedy, 1925.

Fellerer, Karl Gustav – Hadas, Moses: Church Music and the Council of Trent. *The Musical Quarterly* 39, 1953, č. 4, s. 576–594.

Finscher, Ludwig – Blume, Friedrich: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*; 26 Bände in zwei Teilen; Sachteil in neun Bänden, Personenteil in siebzehn Bänden; mit einem Register zum Sachteil und einem Register zum Personenteil. Kassel: Bärenreiter, 1994.

Finscher, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 1*. Kassel: Bärenreiter, 1986.

Fischer-Lichte, Erika: *History of European Drama and Theatre.* London: Routledge, 2002.

Flotzinger, Rudolf – Gruber, Gernot: *Musikgeschichte Österreichs*. Graz: Styria, 1977–1979; 1995.

Fontenelle, Bernard le Bovier de: Éloge de Joseph Sauveur. In: *Histoire de l'Académie Royale des Sciences.* Paris: L'Imprimerie Royale, 1716, s. 76–87.

Forkel, Johann Nikolaus: *Allgemeine Geschichte der Musik.* Leipzig: Schwickert, 1788, 1801.

Forkel, Johann Nikolaus: *Johann Sebastian Bach: His Life, Art and Work.* [S. l.; Project Gutenberg]: Kindle Books, 2011.

Forkel, Johann Nikolaus: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst.* Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802.

Friedrich, Woldemar – Knötel, Richard – Röchling, Carl: *Die Königin Luise in 50 Bildern für Jung und Alt.* Berlin: Verlag Paul Kittel, 1896.

Goethe, Johann Wolfgang – Scheurmann, Konrad (ed.): *Italienische Reise.* 2 Bd. Mainz: Philipp von Zabern Verlag, 1997. Nové vydání Hamburg: Nikol, 2017.

Grove, George – Stanley, Sadie (eds.): *The new Grove dictionary of music and musicians.* Vol. 1. London: MacMillan Publishing Company, 1980.

Guyot, Edmé-Gilles: Musique Oculaire. In: Idem, *Nouvelles récréations physiques et mathématiques*. Paris: Gueffier, 1770, s. 234–240.

Haertz, Daniel: *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780.* New York: W. W. Norton, 2003.

Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst.* Leipzig: Weigel [u. a.], 1854–. Nové vydání Berlin: Hansebooks, 2017.

Havlík, Jaromír: Co je to symfonie? *Opus musicum* 16, 1984, č. 6, s. 161–168.

Havlík, Jaromír: *Česká symfonie 1945–1980.* Praha: Panton, 1989.

Havlík, Jaromír: Haydnovy symfonie po (více než) 200 letech. *Harmonie* 4, 1996, č. 10, s. 577–580.

Havlík, Jaromír: Hudební klasicismus. In: Jaroslav Smolka (ed.), *Dějiny hudby.* Praha – Brno: Togga ve spolupráci s Českým hudebním fondem, 2001, s. 283–395.

Havlík, Jaromír: Kantáta – vokální symfonie. Vztah hudby a slova jako klíčový moment rozdílnosti žánrů. *Hudební věda* 27, 1990, č. 1, s. 39–47.

Havlík, Jaromír: Symfonieta. Několik poznámek k její historii a charakteru. *Hudební rozhledy* 37, 1984, č. 7, s. 326–328.

Havlík, Jaromír: The Mannheim School. Phenomenon and Myth. *Czech Music Quarterly* 2007, č. 4, s. 33–44.

Hawkins, John: *A General History of the Science and Practice of Music 1776–1789.* London: T. Payne, 1776–.

Heer, Hannes – Glanz, Christian – Rathkolb, Oliver: *Richard Wagner und Wien. Antisemitische Radikalisierung und das Entstehen des Wagnerismus.* Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2017.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik (1835–1838).* Dostupné [on-line] na: https://www.textlog.de/hegel_aesthetik.html [cit. 10. 11. 2019].

Herbart, Johann Friedrich: Über die ästhetische Darstellung der Welt als das Hauptgeschäft der Erziehung. In: Dietrich Benner, *Johann Friedrich Herbart: Systematische Pädagogik.* Weinheim: Deutscher Studienverlag, 1997.

Hilscher, Elisabeth: Ferdinand II., Kaiser [heslo]. In: Rudolf Flotzinger, *Oesterreichisches Musiklexikon 1.* Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002–2006.

Hilscher, Elisabeth: *Musik am und um den Wiener Kongress als Medium Politischer Representation 1814/1815* (projekt). Wien: Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2014–2020.

Hlaváčková, Jitka: *Grafické partitury jako cesta ke skutečnosti. Ukázka „komplexního realismu“ v tvorbě československých umělců 60. a 70. let 20. století v kontextu mezinárodního hnutí experimentální tvorby.* Praha: FF UK, 2015.

Hofer, Achim: *Die „Königlich Preußische Armeemarschsammlung“ 1817–1839.* Entstehung – Umfeld – Beschreibung. Wien: Kliment, 2007.

Holmes, Thomas B.: *Electronic and Experimental Music: Technology, Music and Culture.* London: Routledge, 2015.

Holoman, D. Kern: *Berlioz.* Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Horyna, Martin: Vícehlasá hudba v Čechách a její interpreti. *Hudební věda* 46, 2009, č. 3, s. 127.

Hostinský, Otakar: *Die Lehre von den musikalischen Klängen.* Prag: H. Dominicus, 1879.

Hostinský, Otakar: Esthetické názory Gottfrieda Sempera. *Česká mysl* VI, 1905, č. 4, s. 240–254.

Hostinský, Otakar: O hudbě programní. *Dalibor*, orgán Matice hudební 1, 1873; *Hudební rozhledy* X, 1957, s. 53, 98, 142, 186, 239, 275.

Hostinský, Otakar: Umění a národnost. *Dalibor*, časopis pro hudbu 8, 1869, č. 3, s. 1.

Hostinský, Otakar: Wagnerianismus a česká národní opera. *Hudební listy* 1, 1870, s. 34, 51, 60, 83, 89.

Hostinský, Ottokar: *Das Musikalisch-Schöne und das Gesammtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1877.

Hubatová-Vacková, Lada: Vidění hudby a slyšení obrazu. Vjemy na smyslovém rozhraní. *Vesmír* 85, 2006, č. 10, s. 590.

Chadwick, Owen: *The Reformation.* Harmondsworth: Penguin, 1990.

Chaney, Edward: *The Evolution of the Grand Tour.* London: Routledge, 2000.

Christout, Marie-Françoise: *Le Ballet de cour sous Louis XIV. 1643–1672. Mises en scène. Paris: Picard, Centre national de la danse* (coll. Nouvelle librairie de la danse; La vie musicale en France sous les rois Bourbons, no. 34), Paris: Picard, 2005.

Jedin, Hubert: *Geschichte des Konzils von Trient.* 4 Bd. Freiburg im Breisgau: Herder, 1949–1975.

Jedlička, Bohdan: Hudební kapela císaře Rudolfa II., krále českého. *Dalibor* 2, 1874, č. 36, s. 291–292.

Jeschek, Randolf (ed.): *Der Mann fürs „pizare" – Leben und Werk des Heinrich Ignaz Franz Biber.* Regensburg: ConBrio, 2014.

Jessen, Hans (ed.): *Friedrich der Große und Maria Theresia in Augenzeugenberichten.* Düsseldorf: K. Rauch, 1965.

Johnston, Gregory S.: *A Heinrich Schütz Reader: Letters and Documents in Translation*. New York: Oxford University Press, 2013.

Jůzl, Miloš: *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980.

Kalisch,Volker: „…DIE BANDA KOMMT!“, *Österreichische Musikzeitschrift* 39, 1984, č. 11, s. 586–591.

Kapsa, Václav: *Hudebníci hraběte Morzina.* Praha: EÚ AV ČR, 2010.

Keil, Ernst (ed.): *Die Gartenlaube: Illustriertes Familienblatt II*. Leipzig: Keil, 1883.

Kennedy, Ian G.: *Tizian: um 1490–1576*. Köln: Taschen, 2006.

Kisch, Wilhelm: *Wien. Die alten Strassen und Plaetze Wien's und ihre historisch interessanten Haeuser: ein Beitrag zur Culturgeschichte Wiens mit Rücksicht auf die vaterländische Kunst, Architektur, Musik und Literatur*. Wien: Gottlieb, 1883.

Klíma, Arnošt: *Češi a Němci v revolučním roce 1848.* Praha: Nebesa, 1996.

Koerner, Joseph Leo: *The Reformation of the Image*. London: Reaktion Books, 2004.

Koldinská, Marie: *Kryštof Harant z Polžic a Bezdružic. Cesta intelektuála k popravišti*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004.

Kollmann, Augustus Frederick Christopher: Sun of Composers. *Allgemeine musikalische Zeitung* 1, 1799.

Kotter, Simon: *Die k. (u.) k. Militärmusik. Bindeglied zwischen Armee und Gesellschaft?* [online]. – Augsburg: Universität Augsburg, 2015.

Koukal, Petr: Dvě poznámky k hudebnímu dění na zámku v Telči. *Studie muzea Kroměřížska* 91, 1991 [vyd. 1992], s. 46–47.

Kuhn, Tomáš – Matoušek, Vlastislav – Tichý, Vladimír: *Musical Kinetics*. Praha: NAMU, 2014.

Kuhn, Tomáš: *Hudba oblasti jazzové z pohledu hudební kinetiky.* Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2007.

Kvapil, Jan: Nálezová zpráva o přímé předloze Michnovy Loutny české. *Česká literatura* 52, 2004, č. 5, s. 742–743.

L'Artusi, Giovanni Maria: *Overo Delle imperfettioni della moderna musica*. Venetia: G. Vincenti, 1600.

Landerer, Christoph: Ästhetik von Oben? Ästhetik von Unten? Objektivität und „Naturwissenschaftliche“ Methode in Eduard Hanslicks Musikästhetik. *Archiv für Musikwissenschaft* 61, 2004, s. 38–53.

Landerer, Christoph: *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano. Ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts.* St. Augustin: Academia, 2003.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie.* Přel. Alois Otoupalík. Praha: SNKLHU, 1960. [Něm. *Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte* (1766), Stuttgart: Reclam, 1994.]

Locher, Gottfried W.: *Zwingli's Thought: New Perspectives.* Leiden: E. J. Brill, 1981.

Loos, Adolf: Ornament und Verbrechen. In: Idem, *Sämtliche Schriften in zwei Bänden.* Wien: Herold, 1962.

Louthan, Howard: *Converting Bohemia. Force and Persuasion in the Catholic Reformation.* Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Louthan, Howard: *Obracení Čech na víru aneb Rekatolizace po dobrém i po zlém.* Přel. Zdeněk Rucki. Praha: Rybka, 2011.

Löwenbach, Jan: Gluck and the Czechs. Slavonic and East European Review. *American Series* 3, č. 3, 1944, s. 70–82.

Ludvová, Jitka (ed.): *Dokonalý antiwagnerián: paměti, fejetony, kritiky. Výbor z díla Eduarda Hanslicka.* Praha: Supraphon, 1992.

Maassen, Carl Georg von (ed.): *E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke 1*. Leipzig: M. Hesse, 1908.

Maravall, José Antonio: *Culture of the Baroque.* Přel. T. Cochran. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. (Theory and History of Literature, vol. 25.)

Mareš, František: Rožmberská kapela. *Časopis muzea království českého* 68, 1894, s. 208–237.

Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Critische Musicus and der Spree.* Berlin: Haude und Spener, 1750.

Martin, David: An Early Metronome. *Early Music* 16, 1988, č. 1, s. 90–92.

Marx, Karel – Engels, Bedřich: *Manifest komunistické strany.* Přel. Ladislav Štoll. Praha: Svoboda, 1974.

Maťa, Petr: „Phasma Dionysiacum Pragense“ a počátky karnevalového kalendáře na císařském dvoře. *Divadelní revue* 15, 2004, č. 2, s. 45–55.

Maťa, Petr: Kde se v roce 1617 konalo představení ‚Phasma Dionysiacum Pragense‘? *Folia Historica Bohemica* 20, 2003, s. 125–131.

Mattheson, Johann – Reimann, Margarete (ed.): *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739). Kassel: Bärenreiter, 1987.

Maur, Eduard: *Gutsherrschaft und „zweite Leibeigenschaft“ in Böhmen. Studien zur Sozial- und Bevölkerungsgeschichte (14.–18. Jahrhundert).* Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 2001. (Sozial- und wirtschaftshistorische Studien; sv. 26.)

McIver, Katherine A.: Maniera, Music, and Vasari. *The Sixteenth Century Journal* 28, 1997, č. 1, s. 45–55.

Meschik, Alexander: Funktion und Bedeutung von Musik beim Wiener Kongress (1814–1815). *Anwesenheitsnotiz: studentische Zeitschrift für Geistes- und Kulturwissenschaften* 2, 2011, [b. s.].

Miller, Frank: *Johann Strauss Vater – Der musikalische Magier des Wiener Biedermeier. Dokumentarbiographie*. Eisenburg: Castell-Verlag, 1999.

Mithen, Steven: *The Singing Neanderthals: the Origins of Music, Language, Mind and Body.* London: Weidenfeld & Nicolson, 2005.

Nejedlý, Zdeněk (ed.): *Otakara Hostinského Esthetika I.* Praha: J. Laichter, 1921.

Nicomachus: *The manual of harmonics of Nicomachus the Pythagorean.* Grand Rapids: Phanes Press 1994.

Niubó, Marc: Metastasio a souvislosti. *Divadelní revue* 13, 2002, č. 2, s. 78–82.

Niubò, Marc: Phasma Dionysiacum Pragense [heslo]. In: Alena Jakubcová a kol., *Starší divadlo v českých zemích do konce osmnáctého století: Osobnosti a díla.* Praha: Divadelní ústav – Academia, 2007.

Oesterreichisches Musiklexikon [on-line]: https://www.musiklexikon.ac.at [cit. 15. 10. 2019].

Oppenheimer, Clive: Climatic, environmental and human consequences of the largest known historic eruption: Tambora volcano (Indonesia) 1815. *Progress in Physical Geography* 27, 2003, č. 2, s. 230–259.

Pausaniás: *Cesta po Řecku.* Přel. Helena Businská. Praha: Svoboda, 1973.

Pernes, Jiří: *František Josef I. Nikdy nekorunovaný český král.* Praha: Brána, 2005.

Petitfils, Jean-Christian: *Louis XIV.* Paris: Perrin (coll. Tempus), 2002.

Platón: *Ústava.* Přel. František Novotný. Praha: OIKOYMENH, 2005.

Polgar, Alfred: Theorie des Cafe Central. In: Idem, *Kleine Schriften 4.* Hamburg: Rowohlt, 1926.

Prahl, Roman, a kol.: *Umění náhrobku v českých zemích let 1780–1830.* Praha: Academia, 2004.

Preiss, Pavel: Barokní divadlo v Čechách a jeho výtvarná stránka. In: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie.* Praha: Národní galerie, 2001, s. 282–310.

Printz, Wolfgang Caspar: *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst.* Dresden: J. C. Mieths, 1690.

Prunières, Henry: *Le vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully.* Paris: Plon, 1929.

Racek, Jan: *Kryštof Harant z Polžic a jeho doba I–III.* Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1970–1973.

Rak, Jiří: *Zachovej nám, Hospodine: Češi v rakouském císařství 1804–1918.* Praha: Havran, 2013.

Rak, Jiří: „Zachovej nám Hospodine.“ *Acta Universitatis Carolinae Historia Universitatis Carolinae Pragensis* 50, 2010, č. 1, s. 257–265.

Rawson, Robert G.: *Bohemian Baroque. Czech Musical Culture and Style 1600–1750.* Woodbridge: The Boydell Press, 2013.

Reisinger, Elisabeth: *Die Universität als Konzertsaal. Die Rolle der Universität Wien als Teil des öffentlichen Wiener Musiklebens der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.* (Diplomová práce.) Wien: Universität Wien, 2011.

Reittererová, Vlasta: Dějiny hudby pro každý den – data a fakta. *Harmonie* 19, 2011, č. 12, s. 34–36.

Riedweg, Christoph: *Pythagoras: His Life, Teaching, and Influence.* Ithaca: Cornell University Press, 2008.

Rose, Stephen: Trumpeters and Diplomacy on the Eve of the Thirty Years’ War: the „Album Amicorum“ of Jonas Kröschel. *Early Music* 40, 2012, č. 3, s. 379–392.

Sadie, Stanley – John Tyrrell (eds.): *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan, 2001.

Sadie, Stanley (ed.): *Grove Concise Dictionary of Music.* London: Macmillan, 1988.

Sadie, Stanley (ed.): *New Grove Dictionary of Opera.* New York: Oxford University Press, 2004.

Sadler, Graham: Hippolyte et Aricie. In: *The Viking Opera Guide.* London: Viking, 1993, s. 830.

Saunders, Steven: *Cross, Sword and Lyre.* New York: Oxford University Press, 1995.

Sealsfield, Charles: *Austria as it is*. London: [b. n.], 1828.

Sehnal, Jiří – Pešková, Jitřenka: *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata.* Praha: NK ČR – Supraphon, 1998.

Seifert, Herbert: Das erste Libretto des Kaiserhofs. *Studien zur Musikwissenschaft* 46, 1998, s. 35–75.

Seiler, Martin – Stadler, Friedrich: Empiristische Motive im Denken und Forschen der Wiener Schule der Kunstgeschichte. In: Martin Seiler – Kurt Blaukopf, *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs.* Wien: ÖBV & HPT, 2000.

Semper, Gottfried: *Die vier Elemente der Baukunst.* Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1851.

Schluter, Joseph: *A general history of Music* (London 1865). Whitefish: Kessinger Publishing, 2008.

Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung.* Leipzig: [b. n.], 1819.

Schopenhauer, Arthur: *Svět jako vůle a představa II.* Přel. Milan Váňa. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1998.

Schotte, Alexandra (ed.): *Herbarts Ästhetik. Studien zu Herbarts Charakterbildung.* Jena: IKS Garamond, 2010.

Schüllerová, Silvie: *Afektová teorie a hudebně rétorické figury.* (Disertační práce.) Brno: PedF MU, 2006.

Schurig, Arthur: *Konstanze Mozart: Briefe, Aufzeichnungen, Dokumente*. Bremen: Europäischer Musikverlag, 2013.

Simonyi, Károly: *Kulturgeschichte der Physik.* Frankfurt am Main: H. Deutsch, 2001.

Slavický, Tomáš: Bohemicalia Zachiana I. Nové bohemikální prameny k životopisu Jana Zacha (1713–1773). *Hudební věda* 38, 2001, č. 3–4, s. 221–244.

Slavický, Tomáš: Bohemicalia Zachiana II. Pražské období Jana Zacha. *Hudební věda* 39, 2002, č. 1, s. 3–328.

Slavický, Tomáš: Emilián Trolda a Obecná Jednota Cyrilská. *Hudební věda* 37, 2000, č. 3–4, s. 248–278.

Slavický, Tomáš: Fuga Jana Zacha na Zelenkovo téma. *Hudební věda* 34, 1997, č. 2, s. 178–187.

Slavický, Tomáš: Litaniae de Sancto Joanne Nepomuceno a jejich nejstarší českojazyčná zhudebnění. *Hudební věda* 36, 1999, č. 1, s. 76–84.

Slavický, Tomáš: Tradování písní Adama Michny z Otradovic a skladby na jeho texty v 18. a 19. století. *Hudební věda* 37, 2000, č. 1–2, s. 100–125.

Slonimsky, Nicholas: *Slonimsky's Book of Musical Anecdotes.* London: Routledge, 2002.

Smolka, Jaroslav: *Hudba českého baroka.* Praha: NAMU, 2005.

Somerset, H. V. F.: The Habsburg Emperors as Musicians. *Music & Letters* 30, 1949, č. 3, s. 204–215.

Spohr, Louis: *The Musical Journeys of Louis Spohr, Journey to Switzerland and Italy 1815–1817.* Přel. Henry Pleasants. Norman: University of Oklahoma Press, 1976.

Spurný, Lubomír – Šafařík, Jiří: *Kapitoly z dějin evropské hudby – od gregoriánského chorálu po Monteverdiho.* Olomouc: UP, 2001.

Spurný, Lubomír: Goethe und Schenker. In: *Goethe in Olmütz. Beiträge zur mährischen deutschsprachigen Literatur* (sborník). Olomouc: VUP, 2000, s. 163–167.

Spurný, Lubomír: *Heinrich Schenker – dávný neznámý.* Olomouc: UP, 2000.

Spurný, Lubomír: Nauka o harmonii (Schenker a Schönberg). In: *Hudební analýza. Druhy, metody, didaktické přístupy* (sborník). Olomouc: VUP, 2000, s. 19–22.

Steiner, Elisabeth: *Bälle und Ballspenden in der Habsburger Monarchie des 19. Jahrhunderts.* (Diplomová práce.) Wien: Universität Wien, 2001.

Stevenson, Robert: „The Rivals" – Hawkins, Burney, and Boswell. *The Musical Quarterly* 36, 1950, č. 1, s. 67–82.

Stiber, Linda S. – Eusman, Elmer – Albro, Sylvia: The Triumphal Arch and the Large Triumphal Carriage of Maximilian I.: Two oversized, multi-block, 16th-century Woodcuts from the Studio of Albrecht Dürer. *Book and Paper Group annual* 14, 1995, s. 63–85.

Stockhausen, Karlheinz: The Origins of Electronic Music. *The Musical Times* 112, 1971, č. 1541, s. 649–650.

Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur Musik, 1970–1977.* Köln: DuMont, 1978.

Straub, Eberhard: *Der Wiener Kongress. Das große Fest und die Neuordnung Europas.* Stuttgart: Klett-Cotta, 2014.

Strunk, Oliver (ed.): *Source Readings in Music History.* New York: Norton, 1950.

Suppan, Volker: „Türkische Musik", in: *Oesterreichisches Musiklexikon*; dostupné [on-line] na: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_T/Tuerkische_Musik.xml [cit. 14. 1. 2021].

Šalda, Felix Xaver: O literárním baroku cizím i domácím. In: *Šaldův zápisník 8.* Praha: Melantrich, 1935–1936, s. 105.

Šašek z Bířkova, Václav: *Deník o jízdě a putování pana Lva z Rožmitálu a z Blatné z Čech až na konec světa.* Přel. Bohumil Mathesius. Praha: Československý spisovatel, 1974.

Tatarkiewicz, Władysław – Barrett, Cyril (eds.): *History of Aesthetics 2.* The Hague: Mouton, 1970

Ties, Hanns-Paul: Zur Bedeutung des Konzils von Trient für die Kunst seiner Zeit. Materialien und offene Fragen. In: Birgit Ulrike Münch – Andreas Tacke – Markwart Herzog – Sylvia Heudecker (eds.), *Von kurzer Dauer? Fallbeispiele zu temporären Kunstzentren der Vormoderne*. Petersberg: M. Imhof, 2016, s. 103–125. (Kunsthistorisches Forum Irsee; Bd. 3.)

Tichý, Vladimír – Havlík, Jaromír – Krejča, Tomáš – Zvěřina, Petr: *(A)tonalita.* Praha: NAMU, 2015.

Titcomb, Caldwell: Baroque Court and Military Trumpets and Kettledrums: Technique and Music. *The Galpin Society Journal* 9, 1956, s. 56–81.

Tobolka, Zdeněk – Rohr, Jan (ed.): *Pavel Severýn z Kapí Hory a jeho tisk: Písně chval Božských z roku 1541*. Praha: Československý kompas, 1927.

Treitzsaurwein, Marx – Burgkmair, Hans: *Kaiser Maximilians I. Triumph.* Wien – London: Matthias André Schmidt & J. Edwards, 1796.

Tretera, Ivo: *J. F. Herbart a jeho stoupenci na pražské univerzitě.* Praha: Mezinárodní organizace novinářů, 1989.

Trojan, Jan: *Dějiny opery.* Praha – Litomyšl: Paseka, 2001.

Ullmann, Dirk: Life and work of E. F. F. Chladni. *European Physical Journal Special Topics* 145, 2007, č. 1, s. 25–32.

Vaughan, William: *Friedrich.* London: Phaidon, 2004.

Vičarová, Eva: *Rakouská vojenská hudba 19. století a Olomouc*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002.

Vlnas, Vít (ed.): *Sláva barokní Čechie, umění, kultura a společnost 17. a 18. století.* Praha: Národní galerie, 2001.

Vlnas, Vít (ed.): *Sláva barokní Čechie: stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století* (sborník). Praha: Národní galerie, 2001.

Vogler, Georg Joseph: *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* (Mannheim 1778). Hildesheim – New York: Olms, 1974.

Voit, Petr: *Pražské Klementinum.* Praha: Národní knihovna v Praze, 1990.

Vysloužil, Jiří: Der tschechische Ästhetiker und Musikwissenschaftler Otakar Hostinský. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity H, řada hudebněvědná* 27–28, 1978–1979, č. 13–14, s. 27–42.

Waerden, Bartel Leendert van der: *Die Pythagoreer.* Zürich: Artemis, 1979.

Wagner, Richard – Kneif, Tibor (ed.): *Die Kunst und die Revolution. Das Judentum in der Musik. Was ist deutsch?* München: Rogner & Bernhard, 1975.

Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft.* Leipzig: Wigand, 1850.

Wagner, Richard: Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt. *Neue Zeitschrift für Musik* 46, 1857, č. 15, s. 157–163.

Walker, Alan: The War of the Romantics. In: Idem, *Franz Liszt 2: The Weimar Years.* Ithaca: Cornell University Press, 1993.

Wellesz, Egon: Renaissance und Barock. Ein Kulturgeschichtlicher Beitrag zur Frage der Stilperioden. *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 11, 1909, s. 37.

Wemhoff , Matthias – Lewykin, Alexander (eds.): *Russen und Deutsche. 1000 Jahre Kunst, Geschichte und Kultur.* Katalog výstavy. Berlin – Moskau: Imhof, 2012.

Wessely, Othmar: *Arnold von Bruck: Leben und Umwelt. Mit Beiträgen zur Musikgeschichte des Hofes Ferdinads I. von 1527 bis 1545.* (Habilitační práce; nepubl.) Wien: Universität Wien, 1958.

Wikipedie, otevřená encyklopedie [on-line]: *Wikipedia.org* [cit. 15. 10. 2019].

Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst.* Dresden – Leipzig: Walther, 1756.

Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Alterthums 1.* Dresden: Walther, 1764.

Winterfeld, Carl von Johannes: *Gabrieli und sein Zeitalter*. Berlin: Schlesinger, 1834.

Wölfflin, Heinrich: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien.* München: Ackermann, 1888.

Wolfsgruber, Coelestin: *(K. u. K. Hofprediger) K. u. K. Hofburgkapelle und die K. K. geistliche Hofkapelle.* Wien: Mayer, 1905.

Wörner, Felix: Otakar Hostinský, the Beautiful, and the Gesamtkunstwerk. In: Nicole Grimes – Siobhán Donovan – Wolfgang Marx (eds.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression.* Woodbridge: Boydell & Brewer, 2013, s. 70–88.

Youssefzadeh, Ameneh: The Situation of Music in Iran since the Revolution: The Role of Official Organizations. *British Journal of Ethnomusicology* 9, 2000, č. 2, s. 35–61.

Zouhar, Jakub: Habsburkové 1740–1918. Vznikání občanské společnosti. *Český časopis historický* 116, 2018, č. 2: s. 569–571.

10 Seznam vyobrazení

Obr. 1 Doktor James Hay jako medvědí průvodce 14

Obr. 2 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Johann Wolfgang Goethe jako obdivovatel antiky 14

Obr. 3 Chladniho obrazce 18

Obr. 4 H. E. Chladni ukazuje obrazce 18

Obr. 5 Otec Castel hraje na barevné cemballo 19

Obr. 6 Rudolph Cronau, *V upomínku na Richarda Wagnera* 21

Obr. 7 Eduard Hanslick v barokním kostýmu ministruje 25

Obr. 8 Philipp Veit, *Germania* 33

Obr. 9 Wiliam Turner, *Déšť, pára, rychlost na velké západní dráze* 33

Obr. 10 Valhala u Řezna a Slavín u Tupadel 36

Obr. 11 Pohlednice s reklamou na bujon z devatenáctého století 39

Obr. 12 Půdorys kurfiřtského sídla Albrechtsburgu v Míšni 42

Obr. 13 Vídeňská dvorní kaple 43

Obr. 14 Císařské insignie Karla IV. 44

Obr. 15 Jan van Eyck, detaily křídel Gentského oltáře 44

Obr. 16 Vyobrazení Maxmiliánova triumfálního vozu 45

Obr. 17 Hudebníci z triumfálního průvodu Maxmiliána I. 48

Obr. 18 Felix Ivo Leicher (připsáno), *Leopold I. daruje své dědičné země svatému Josefovi*, 49

Obr. 19 Triumf Krále Ludvíka XIV. 49

Obr. 20 Henri Gissey, *Francouzský král Ludvík jako Slunce* 51

Obr. 21 Jan Thomas van Yperen, *Leopold I. jako Acis* 51

Obr. 22 Koňský balet na dvoře v Hofburgu 52

Obr. 23 Dřevořez Albrechta Dürera z roku 1515 56

Obr. 24 Zlatá loď Rudolfa II. 59

Obr. 25 Kostel sv. Mikuláše na Malé Straně 67

Obr. 26 Středověká chórová přepážka (dóm v Míšni) 67

Obr. 27 Kostel sv. Jana Nepomuckého v Mnichově 69

Obr. 28 Gianlorenzo Bernini, *Extáze svaté Terezie* (1644–1647), 74

Obr. 29 Jacopo Robusti zvaný Tintoretto, *Múzy* 77

Obr. 30 Jacopo Robusti zvaný Tintoretto, *Zázrak sv. Marka* 79

Obr. 31 Vícesborová mše v salcburském dómu 84

Obr. 32 Phasma Dionysiacum Pragense 88

Obr. 33 Barokní varhany Týnského chrámu 89

Obr. 34 Giovanni Pietro de Pomis, *Arcivévoda Ferdinand jako alegorie Spravedlnosti* 91

Obr. 35 Pietas Victrix 95
Obr. 36 Leopold I. jako antický císař 98
Obr. 37 Triumf církve nad herezemi 98
Obr. 38 Jacques de Gheyn II., *Odění polního trubače a tympanisty* 100
Obr. 39 Varhanní kruchta kostela Navštívení P. Marie na Sv. Kopečku u Olomouce 102
Obr. 40 Michael Leopold Willmann, *Svatý Jeroným* 102
Obr. 41 Johann Michael Rottmayr, *Alegorie Pokory* 105
Obr. 42 Plán zámku a parku ve Versailles 110
Obr. 43 Představení *Alcesty* od Jeana-Baptista Lullyho 114
Obr. 44 Karl Pavlovič Brjullov, *Poslední den Pompejí* 120
Obr. 45 Asamkirche v Mnichově 121
Obr. 46 Čínský pavilon v Postupimi 121
Obr. 47 Sirotčinec v Neapoli 121
Obr. 48 Tabáková dóza Bedřicha Velikého 125
Obr. 49 Otomanská miniatura z roku 1720 127
Obr. 50 Bedřich Veliký 130
Obr. 51 Zahradní úprava zámečku Sanssouci v Postupimi 131
Obr. 52 Karikatura Marie Terezie 133
Obr. 53 Daniel Chodowiecki, *Strojenost a přirozenost* 135
Obr. 54 Anton Raphael Mengs, *Jupiter líbající Ganymeda* 140
Obr. 55 Nástropní malba Rafaela Mengse 140
Obr. 56 Slunce hudby v osvícenských představách 144
Obr. 57 Změna povahy náhrobku 153
Obr. 58 Jean-Baptiste Isabey, *Závěrečné podepsání vídeňských smluv* 167
Obr. 59 Wilhelm Gause, *Vídeňská plesová sezona* 171
Obr. 60 Fiktivní venkovský učitel Gottlieb Biedermeier 181
Obr. 61 Moritz von Schwind, *Schubertiáda* 184
Obr. 62 Josef Danhauser, *Rodinný koncert* 184
Obr. 63 Caspar David Friedrich, *Poutník nad mlhami* 189
Obr. 64 Vystoupení pruské královny Marie Luisy s chotěm na Sněžku roku 1800 189
Obr. 65 Antonín Machek, *Portrét Aloise Jelena* 191
Obr. 66 *Milostná píseň* 198
Obr. 67 *Krásy života* 198
Obr. 68 George Sandová a Fryderyk Chopin 202
Obr. 69 Eugène Delacroix, *George Sandová* 202
Obr. 70 Petrarca 203
Obr. 71 Portrétní kresba Chopinova jako Petrarcy 203

Obr. 72 Politický plakát *Pyramida kapitalismu* 209
Obr. 73 Eugène Delacroix, *Masakr na Chiu* 211
Obr. 74 Eugène Delacroix, *Řecko na troskách Missolonghi* 211
Obr. 75 Lord Byron jako filhelénský voják 213
Obr. 76 Thomas Phillips, *Lord Byron* 213
Obr. 77 Berlioz diriguje řadu koncertů v Letním cirku na Champs-Élysées 222
Obr. 78 Hala v Surrey 224
Obr. 79 Slavnostní otevření Royal Albert Hall 224
Obr. 80 Velké foyer Garnierovy opery 230
Obr. 81 Garnierova opera, hlavní schodiště 230
Obr. 82 Půdorys opery 230
Obr. 83 František Kupka, *Amorfa, dvojbarevná fuga* 244
Obr. 84 Wilhelm von Kaulbach, *Hunská bitva* 249
Obr. 85 Arnold Böcklin, *Ostrov mrtvých* 251
Obr. 86 Viktor Hartmann, *Balet nevylíhnutých kuřátek*, 251
Obr. 87 William Blake, *Větrný vír milenců* (*The Whirlwind of Lovers*) 255
Obr. 88 Arnold Schönberg, *Myšlení* (*Denken*) 258
Obr. 89 Ateliér Hanse Makarta 261
Obr. 90 Maxe Brückner, *Klingsorova čarovná zahrada* 261
Obr. 91 Gustav Klimt, *Judith* 266
Obr. 92 Gustav Klimt, *Judith II Salome* 266
Obr. 93 Emil Lauffer , *Žaloba Kriemhildina* (*Gutrune*) 268
Obr. 94 Alfonse Muchy *Slavnost Boha Svantovíta* 268
Obr. 95 Loosův dům, Vídeň 285

11 Obsah

1 Předmluva 1

2 Kořeny hudby 4

2.1 Shrnutí práce 4

2.2 Střední Evropa 6

2.3 Česká hudebnost 6

2.4 Zrod teorie hudby 7

2.4.1 Ars musica a musica prattica 11

2.4.2 Zrod dějin hudby 13

2.4.3 Exaktní věda a hudba v osmnáctém století 17

2.4.4 Devatenácté století 19

2.5 Hudební věda 21

2.5.1 Rakousko versus Německo, spor filosofických konceptů 22

2.6 Dějiny hudby na univerzitě 23

2.6.1 Formalismus v umění a v hudbě 26

2.6.2 Pražská univerzita 28

2.6.3 Revoluční rok 1848 32

2.7 Obdiv k minulosti 35

2.7.1 Periodizace dějin hudby a výtvarného umění 36

2.7.2 Postavení hudebníka 38

3 Hudba a reprezentace moci 40

3.1 Definice střední Evropy 40

3.2 Předpoklady nástupu habsburské moci. Maxmilián I., Karel V. a Ferdinand I. 40

3.2.1 Institut císařské dvorské kaple 41

3.2.2 Habsburkové a hudba 46

3.3 Nástup Habsburků na český trůn. Ferdinand I. 53

3.3.1 Výtvarná kultura střední Evropy 55

3.3.2 Pražský dvůr za Ferdinanda Tyrolského 57

3.3.3 Rudolf II. 57

3.3.4 Rožmberská kapela 59

3.4 Nástup baroka 61

3.4.1 Tridentská mše 65

3.4.2 Reforma chrámového prostoru po tridentském koncilu 66

3.4.3 Zpověď 69

3.4.4 Tridentský koncil a hudba 70

3.4.5 Periodizace baroka 71

3.4.6 Termín baroko 72

3.5 Počátky italského baroka 75

3.5.1 Benátky 75

3.5.2 Římské oratorium 81

3.5.3 Opera v sedmnáctém století 82

3.5.4 Salcburk 83

3.5.5 Střední Evropa – Schütz 84

3.6 Nástup baroka v Čechách 86

3.6.1 Phasma Dionysiacum Pragense 87

3.6.2 Třicetiletá válka 88

3.6.3 Postavení hudby po Bílé hoře 91

3.7 Pietas austriaca 93

3.7.1 Oslavná díla 95

3.7.2 Boží tělo 96

3.7.3 Mariánské svátky 96

3.8 Leopold I. 98

3.8.1 Funkce „polního trubače“ 99

3.8.2 Kultura českého venkova 100

3.8.3 Historické přístupy k českému baroku 105

3.8.4 Olomoucké biskupství a Salcburk 106

3.9 Střední baroko, Francie 108

3.9.1 Versailles 109

3.9.2 Jean-Baptiste Lully 112

3.9.3 Styl Lullyho hudby 114

3.10 Habsburkové v Neapoli 116

3.10.1 Neapol ve Vídni a Francie v Neapoli 118

3.10.2 Pompeje 118

3.11 Války o dědictví rakouské 122

3.11.1 Dvůr Bedřicha Velikého 122
3.11.2 Pruské války – česká hudební emigrace 124

3.12 Vojenská hudba 125
3.12.1 Bedřich Veliký, organizace města a hudby 129
3.12.2 Marie Terezie 131
3.12.3 Vojenská reprezentace panovníka 133

4 Osvícenství 135
4.1.1 Klasika – klasicismus – novoklasicismus 136
4.1.2 Počátky hudebního klasicismu ve střední Evropě 141
4.1.3 Vídeňská klasika 141
4.1.4 Vídeňský státní klasicismus 143
4.1.5 Josef II. 145
4.1.6 Hudební velkoměsto, výroba nástrojů 147
4.1.7 Zánik církevního slohu 148

4.2 Demontáž veřejné víry za Josefa II. 149
4.2.1 Liturgie 149
4.2.2 Rušení řádů 151
4.2.3 Rušení institucí 151
4.2.4 Pohřby 152
4.2.5 Jesličky 17. století 154
4.2.6 Selský stav a vztah k venkovu, rušení poutí 155
4.2.7 Působení Josefa II. 157

4.3 Hudební formy – symfonický orchestr 158
4.3.1 Haydn a postavení skladatele kolem roku 1800 159

4.4 Devatenácté století 160
4.4.1 E. T. A. Hoffmann, Beethovenova kritika 161
4.4.2 G. W. F. Hegel 161
4.4.3 Arthur Schopenhauer 162

5 Devatenácté století – základ hudebního repertoáru 166

5.1 Vídeňský kongres 166
5.1.1 Hudba na vídeňském kongresu 169
5.1.2 Vídeňský hudební život 170
5.1.3 Císařská hymna 170
5.1.4 Plesy – spojování společnosti 170

5.1.5 Lázně jako centrum hudby 172

5.2 Organizace vojenské hudby v devatenáctém století 173

5.2.1 Nástrojové inovace, změny v organizaci kapel 174

5.2.2 Reforma 1851 177

5.2.3 Lidová píseň, armáda 177

5.2.4 Povinná vojenská služba v orchestru, 1868 177

5.2.5 Založení Elevenschule, 1851 178

5.2.6 Karel Komzák 178

5.2.7 Češi v Haliči 179

5.3 Biedermeier 179

5.3.1 Biedermeier ve výtvarném umění 182

5.3.2 Hudba v biedermeieru 183

5.3.3 Interiér 183

5.3.4 Biedermeier – sentiment, příroda 185

5.3.5 Praha, Vídeň, Budapešť v devatenáctém století 186

5.3.6 Čechy jako inspirace pro německý romantismus 188

5.3.7 Biedermeier v Čechách 189

5.3.8 Čechy a W. A. Mozart – Mozartův památník 191

5.3.9 Kunstreligion 195

5.4 Francouzský salon 195

5.4.1 Eugène Delacroix: dvojportrét Fryderyka Chopina a George Sandové 201

5.4.2 Jak souvisela hudba s uměním podle tohoto trojúhelníku? 204

5.4.3 Intelektuální mezioborová debata 205

5.4.4 Chopin a vizuální jevy 205

6 Hudba a kultura jako nástroj evropské politiky 206

6.1.1 Opera mezi královským dvorem a revolucí 207

6.1.2 Národní hnutí 208

6.1.3 Řecká revoluce 209

6.1.4 Belgická revoluce 213

6.1.5 Polské povstání 214

6.1.6 Nástup realismu a „pravdivosti“ 215

6.1.7 Německo 216

6.1.8 Pražské revoluční dny 217

6.1.9 Italská revoluce 218

6.1.10 Zábavní scéna 220

6.1.11 Pražské arény, lidová divadla pražská 224

6.2 Opera – veřejná budova 225
6.2.1 Otevírání operních domů 226
6.2.2 Bayreuth 227
6.2.3 Vídeňská opera 227
6.2.4 Národní divadlo 228
6.2.5 Fellner a Hellmer 228
6.2.6 Palais Garnier 229
6.2.7 Uherská královská opera 230
6.2.8 Pražská divadla 231

6.3 Velká francouzská opera ve francouzské triumfální tradici 232
6.3.1 Revoluční rok 1848 233

6.4 Novoromantismus – realismus 239

6.5 Barva a zvukomalba v hudbě 242

6.6 Světová výstava v Paříži 1889 245
6.6.1 Pařížský salon 246
6.6.2 Italský verismus 247
6.6.3 Nahrávání zvuku 247
6.6.4 Jubilejní zemská výstava 248
6.6.5 Historické plátno – epos – symfonická báseň 248
6.6.6 Programní hudba 250

6.7 Gesamtkunstwerk – wagneriánství jako umělecké hnutí 252
6.7.2 Komers 262
6.7.3 Česká národní opera 271

7 Gründerzeit–Ringstrasse – napětí pod fasádou 282

7.1 Vídeň, rozladění „koncertu Evropy“. Revoluční nálady – intelektuál 283

7.2 Nová generace, skandálkoncert 284

7.3 Loosův dům 285

7.4 Skandálkoncert 286

7.5 Modernismus mezi hudbou a obrazem 287

8 Závěr 290

9 Seznam literatury 294

10 Seznam vyobrazení 310

11 Obsah 313