

HUDBA
NA JAROMĚŘICKÉM
ZÁMKU

FRANTIŠEK MÍČA 1694—1744

NAPSAL

VLADIMÍR HELFERT

(S TEXTOVÝMI A NOTOVÝMI PŘÍLOHAMI)

V PRAZE
NÁKLADEM ČESKÉ AKADEMIE VĚD A UMĚNÍ
1924

Tiskem Aloisa Wiesnera v Praze,
knihtiskaře České Akademie věda umění a českého vysokého
učení technického v Praze
Papír dodala akciová společnost Nýdecké papírny

PŘEDMLUVA

Knih tato jest druhým dílem práce o hudebním životě na zámku v Jaroměřicích u Mor. Budějovic za hr. J. A. z Questenberku.¹⁾ Jest dílem samostatným svou methodou i svým obsahem, neboť podává hudebně-historickou kritiku zachovaných skladeb Františka Míči, zámeckého maestra jaroměřického za hr. z Questenberku. Při této methodické a i obsahové samostatnosti opírá se těsně o „Hudební barok“, neboť hlavní fakta zde zjištěná stala se základem a do jisté míry i vodítkem hudebně-historické kritiky této práce.

Snad leckdo pozastaví se nad tím, že o pouhých pěti nikoliv rozměrných skladbách Míčových bylo možno napsati práci tak obšírnou. Omluveno to budiž tím, že podobně jako pro „Hudební barok“, neměl jsem ani pro tuto práci předchůdců, a to jak v domácí tak ani v cizí literatuře hudebně-historické. Zvláště nedostatek moderních kritických prací o hudbě ve Vídni za Karla VI., ať již o Fuxovi — Köchelova monografie dnes již nestačí — nebo o Caldarovi a jeho družině byl citelný. Zde bylo nutno sestupovati k pramenům srovnávacím, namnoze těžko přístupným, a bylo nutno konati předběžná samostatná studia zvláště o Caldarovi, jakožto o nejvýznamnějším zjevu vídeňské hudby barokní, jenž dosud postrádá nutné monografie. Tím ovšem rozsah práce vzrostl, neboť nebylo možno při přečetných problémech, na něž hudebně-historická kritika Míčova díla narážela, prostě odkazovati na vykonané již práce, po případě se s nimi krátce vyrovnáti. Také i ta okolnost, že účelem této práce jest dáti obdobným studiím příštím spolehlivý základ, o nějž bylo by jim možno se opírat, budiž omluvou rozsahu této knihy.

Rád vzdávám zde díky správám knihoven, z nichž jsem pro tuto práci čerpal. Je to Universitní knihovna v Praze, Mor. Zemská knihovna v Brně, jejímuž býv. řed. Dru vilému Schramovi jsem zavázán díky za to, že mi umožnil pracovati v knihovně i v době mimoúřední, dále býv. dv. knihovna ve Vídni, archiv spolku Musik-Freunde ve Vídni, Studijní knihovna v Olomouci, Městská knihovna ve Vídni, knížecí fideikomisní archiv

¹⁾ Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za hr. J. A. z Questenberku. (Vyšlo v Rozpravách I. tř. Čes. Akademie pro vědy, slovesnost a umění r. 1916.)

IV

Thurn-Taxiský v Řezně a hudební archiv kláštera v Kremsmünsteru. Také i těch archivů nutno vzpomenouti, v nichž hledání setkalo se s negativním výsledkem, jako na příklad zámeckého archivu ve Slavkově a kníž. Ditrichštejnské knihovny v Mikulově a j.

Práce tato byla současně hotova s „Hudebním barokem“ r. 1913. Válečná léta a nepříznivé poměry zdržely vydání. Doplnky, k nimž bylo třeba vzít zřetel vzhledem k publikacím, které zatím vyšly, byly ovšem zde přidány.

V Brně dne 1. června 1920*)

Dr. Vladimír Helfert

*) Od této doby uplynulo opět něco přes čtyry léta. K pracím v tomto období vyšlým mohl býti vzat zřetel, jen pokud toho dovolila korektura.

Jaroměřické texty

Zachované texty. — Opera „L'origine di Jaromeriz in Moravia“ 1730. — Intermezza — Gratulační kantáty: „Bellezza e Decoro“ 1729. „Nel Giorno „Natalizio“ 1732, „Operosa terni Collosi Moles“ 1735. — Sepolkra kontemplativní: „Abgesungene Betrachtungen“ 1729, „Krátké rozjímání hořkého umučení“ 1728, Sepolkra dramatické: „Oefterer Anstoss“ 1730, „Obviněná nevinność“ 1729 — Forma sepolkra. Vliv jesuitských her a neapolského oratoria — *České texty* Dubraviovy. Dubraviův český překlad opery „L'origine di Jaromeriz in Moravia“.

Zachovaných textů děl, provedených v Jaroměřicích je poměrně málo; šťastnou náhodou však se stalo, že při tom zastoupeny jsou hlavní obory pěstované v Jaroměřicích: texty operní, kantátové a oratorní.

Operní texty zachované jsou dva: „*L'origine di Jaromeriz in Moravia*“ z r. 1730 a „*Demophon*“ z r. 1738. Text první opery zachován je v psané autografní Míčově partitūře. Tisk sice existoval, ale dosud nebyl nalezen. Text, jenž podepsán je pod zpěvní linku, má dvojí znění, italské a české. Partitura opery, pečlivě svázaná v rudé desky, se slavnostně nadepsaným titulním listem, uložena je ve dvorní knihovně vídeňské.¹⁾ Text má mnoho chyb, jak ostatně jest přirozeno při jeho vzniku. Text opery „*Demophon*“ zachován je v původním tisku určeném pro Jaroměřice a sice v německém překladu. Je to jediný zachovaný jaroměřický operní tisk^{1a)}. Chován v archivu spolku Musik-Freunde ve Vídni.²⁾ Zde se jím zabýváti nebudeme, odkazující na příslušná místa v knize Hudební barok na českých zámcích (str. 335—340).

Kantátové texty zachovány jsou jedině v manuskriptových partiturách. Jsou to *Belleza e Decoro* na oslavu jmenin hraběnky z Questenberku z r. 1729, *Nel Giorno Natalizio* k oslavě hraběte z r. 1732 a *Operosa*

¹⁾ Sign. 17952. — Plný titul opery viz v knize „Hudební barok na čes. zámcích“, str. 299.

^{1a)} Zatím podařilo se mi s laskavou pomocí p. archiváře Frant. Sveciče zjistiti v zámku v Nových Hradech u Čes. Budějovic obsáhlou sbírku libret v nichž jsou i nové texty jaroměřické. Podám o sbírce studii jinde.

²⁾ Sign. 6220. — Plný titul viz tamtéž, str. 336.

Terni Collosi Moles, latinská „serenada“ z r. 1735 na počest jmenin hr. z Questenberku. Všechny partitury uloženy jsou v archivu spolku Musik-Freunde ve Vídni.³⁾

Texty oratorní patří výlučně literatuře sepolkrové. Z nich pouze text z r. 1727 pod titulem „*Abgesungene Betrachtungen über etwelche Geheimnisse des bitteren Leidens und Sterbens Jesu Christi*“ zachován pouze v manuskriptové partituře Míčova sepolkra,⁴⁾ ostatní jsou zachovány v původních tiscích. Jsou to: „*Krátké rozjímání hořkého umučení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*“ z r. 1728, jehož autorem je jaroměřický děkan Dubravius, německý překlad téhož sepolkra „*Kurtze Betrachtung des bitteren Leidens und Sterbens unsers Erlösers Jesu Christi*“ z téhož roku, dále český Dubraviův překlad německého originálu pod titulem „*Obviněná nevinnost t. j. k soudu vedený, souzený a posledně na smrt odsouzený Spasitel*“ z r. 1729 a konečně německý anonymní tisk „*Oefterer Anstoss des zum Berg Calvariae im Geist aufsteigenden Wandersmann auf die Stimm des leidenden Heilands*“ z r. 1730. Tisky uschovány jsou v Zemské knihovně v Brně,⁵⁾ poslední ve vídeňské Městské knihovně.⁶⁾



Z operních textů je *L'origine di Jaromeriz in Moravia* svým titulem nejzajímavější. Na první pohled se zdá, že zde máme co činiti s operou, která látkově znamená protiváhu proti současné libretistické šabloně. V Německu totiž začátkem 18. stol. vlivem rozvoje německé opery vznikají operní texty, jež obsahově jsou zcela německé a vzdávají se obvyklých milostných intrik italských libret.⁷⁾ Mezi takovými texty mají význam libreta lokálního zbarvení jednající o vzniku zámeckého rodu a pod. Proto titul jaroměřické opery zdál by se nasvědčovati, že její text patří stejné kategorii lokálně-vlasteneckých látek, jichž význam spočívá právě v onom odpoutání od šablony milostných intrik. Ale již to, co víme o vzniku textu, ukazuje, že je to opět zcela běžný italský text operní. Text totiž povstal tím, že do hotového italského libreta byla vinterpolována pověst o založení Jaroměřic.⁸⁾ A právě tento ráz interpolace je v tomto textu patrný. Interpolace provedena je do té míry vnějškově, že text je sám o sobě zcela schematické barokní libreto s obvyklými milostnými intrikami, kdežto pověst o založení Jaroměřic, která je ohlašována v titulu opery, má zde úlohu více nežli podružnou.

³⁾ Sign. 27737, 27729, 27714. — Tituly viz tamtéž str. 291, 308, 319.

⁴⁾ Partitura ve Víd. Dvorní Bibl. 18145.

⁵⁾ Sign. 7571.

⁶⁾ Sign. 5426. - Plné tituly viz tamtéž str. 289, 290-291, 293, 302.

⁷⁾ Tak na př. na saských dvorech opery v období 1671 — 1728 vykazují látky nezávislé na italských vzorech. Podobně i v Hamburku (srvn. Kretschmar, *Das erste Jahrhundert der deutschen Oper*, S. J. I. Mg. III., 277 a 282).

⁸⁾ Viz „Hudební barok na českých zámcích,“ str. 294 a násl.

Zachovaná partitura je fragmentární, má dva akty. Tuto neúplnost nutno mít na mysli při posuzování zachovaného textu.⁹⁾

V libretu, jež napsal Nic. Blinoni, postaveny jsou proti sobě dva hlavní protivníci, Gualterus a Fridegildus. Gualterus jmenován je majitelem Jaroměřic, Fridegildus původem ze Slezska byl Gualterem zajat a uvězněn. To je pozadí děje, o němž ale v libretu pouze nepřímo se mluví namnoze nejasně. Na tomto pozadí vyvíjí se pak vlastní děj, milostná intrika. Vyvíjí se ze dvou momentů. Gualterus je zasnouben s dcerou českého krále Genovildou, ale jak se ukáže, žádný z obou k sobě opravdově nelze. Do této situace vpadá sestra zajatého Fridegilda, Hedvika, která má titul princezny slezské. Hedvika osvobodí svého bratra Fridegilda tím, že zajme jeho věznitele Gualtera. Pouto lásky mezi Hedvikou a Gualterem jest pak nutným důsledkem pro barokního libretistu. Nezáleží na tom, že Hedvika jest s počátku mstitelkou proti Gualterovi. Tím milostná intrika je napínavější a libretistovi je dána možnost, vložit Hedvice do úst deklamace o velikodušnosti. Intrika tím ale není ukončena. Jest zde snoubenka Gualterova Genovilda. Aby zajímavost zápletky byla zvýšena, přisouzena Gualterova snoubenka jeho protivníku a bývalému zajatci Fridegildovi, a touto vzájemnou záměnou celá intrika rozřešena. Aby děj byl plnější, vsunul Blinoni mezi tyto hlavní dvojice osob ještě dvojici třetí, Otakara, jenž jest knížetem Moravy, a Drahomíru, sestru Gualterovu. Ti zůstanou si věrni po celou operu. A tak jejich úloha spočívá pouze v tom, že bloudí scénou naříkajíce na nástrahy své lásky, o nichž ale patrně věděl jenom libretista a zapomněl je sdělit. Heroismu tedy v tomto ději není mnoho, pro založení Jaroměřic je děj lhostejný. Také formální zpracování je zcela šablonovité.

Dle tehdejšího zvyku začíná text tak, že není možno v něm se vyznat na prvních stránkách. Text totiž předpokládá předeslání některých událostí, o nichž se v libretu činí pouhá zběžná zmínka. Toto předeslání bylo úkolem „argomenta“, které předcházelo každému tištěnému libretu a kde bylo možno dočísti se o dějových předpokladech, na nichž vyvíjí se milostná intrika. Ale právě toto „argomento“ v našem případě chybí, neboť v partituře nikdy nebylo psáno a tak nutno obsah jeho konstruovati ex post, když se propracujeme všemi narážkami v opeře. Je asi tento:

Fridegildus byl uvržen Gualterem do vězení v jakési věži. Příčina toho v textu se nenaznačuje. Ve vězení dostalo se mu sladké útěchy: docházela k němu snoubenka Gualterova Genovilda, aby mu ulehčovala strasti zajetí. V tehdejší dvorské společnosti nebylo ovšem možno, aby sem

⁹⁾ Přímým svědectvím fragmentárnosti je druhé intermezzo, které následuje po druhém aktu, takže jím zachovaná partitura končí. Jest to závěr opery nemyšlitelný, neboť intermezza tvořila vložky uvnitř opery, takže nikdy operu nezakončovala. Závěr tvořily ve vídeňské opeře buď balet nebo licenza. Z pramenů písemných pak víme, že opera měla nejméně tři intermezza, jež překládal Rademin. Měla tedy opera čtyry nebo pět aktů.

docházela sama a proto dalo se tak v průvodu sestry Gualterovy Drahomíry. Je oba doprovázel pak Otakar. Fridelgildovi tak sladce plynul čas vězení, až se stalo, že jeho sestra Hedvika zajala Gualtera a Fridegilda osvobodila. Touto situací počíná první akt. Jádrem jeho obsahu je vyznání lásky Fridelgildovy Genovildě. Druhý akt je vyplněn rozuzlením milostné intriky.¹⁰⁾

Je věru ku podivu, co vše ještě mohlo vyplňovati další dva, po případech tří akty. Z látky rozvinuté v prvních dvou aktech zbývalo ještě usmíření dvou protivníků Fridegilda a Gualtera. Tato látka pravděpodobně rozšířena ještě byla svatebními slavnostmi a ovšem patřičnou licenzou s apostrofou na zásluhy hr. z Questenberku o Jaroměřice.

Bylo již řečeno, že pověst o původu Jaroměřic byla do hotového textu interpolována. To dodává celému oslavnému textu také patřičného charakteru. Interpolace totiž organicky nijak nesouvisí s vlastním dějem. Byla provedena tak, že v určitých scénách vložena jsou Gualterovi jakožto majitelé Jaroměřic do úst slova o založení města. Při tom ale jeho slova nijak situačně s ostatním celkem nesouvisí, a Gualterus mohl by je pronésti kdykoliv jindy. Po prvé stává se tak ve 3. scéně prvního aktu. Gualterus doufá, že Hedvika nedá se ve své velikomyslnosti strhnouti k novému nepřátelství proti němu a beze vší organické souvislosti deklamuje: „Kěž uhlídáš tento les proměněný v město přívětivé! Neb kraj přítomný svým okolím překrásným, polem příjemným to město zasluhuje, na kterém jelen velký kumstem myslivským v svém běhu byl poražen. Jelen tento znamená bude město toho a potěšení.“¹¹⁾ Na to pak zpívá arii, kde velebí tento svůj skutek. Citovaná slova přejdou vedle milostných intrik beze všeho zdůraznění, nikdo z ostatních osob na ně nereaguje a milostné intriky pokračují nerušené dále. Poněkud slavnostněji uvedena je druhá zmínka v 9. scéně druhého aktu. Gualterus zakládá Jaroměřice na paměť usmíření s Hedvikou, což vyplňuje celou scenu. Gualterus prohlašuje: „Tento užitečný den ve svých příhodách krásných v pamětný bude počten: tento les v město pěkné ať se promění!“ Hedvika: „Tak vznešenému skutku sloužit musí mé vojsko. Hola, všichni vojáci, poddáni buďte rozkazu Gualtera.“ Gualterus: „Jest díl slávy tvé při tom, choti rozmilá; při obecné radosti i ty plesej.“ Hedvika: „Jdi již, Gualtere, a chystej věci potřebné k dílu tomu, neb sláva netrpí lenost, netrpí prodlévání.“ To jsou jediná místa, která v zachovaném textu mají přímý vztah k založení Jaroměřic. Je zde patrné, že jejich uvedení je neorganické. Vedle těchto dvou míst jsou v textu ještě dvě lokální narážky, které ale pocházejí nepochybně přímo od libretisty Blinonia. Ve 2. scéně prvního aktu pronáší Hedvika chválu Slezska (sama je „principessa di Silesia“) těmito slovy: „Odměním protivensství mou dobrotou, aby svět poznal v Hedvice, že také

¹⁰⁾ Český překlad textu viz v příloze.

¹¹⁾ Jaroměřice mají v erbu hlavu jelena.

Slezská naše krajina reky plodí, že nejsilnější lidi, ano lvy samé silné Slezsko rodí.“ Vsunuta-li tato slova k uctění některého hosta ze Slezska — vzpomeňme styku Jaroměřic s Vratislaví¹²⁾ — nedá se zjistiti, ale je pravděpodobno. Druhou lokální narážku pronáší v 7. sceně druhého aktu Otakar; když se dal uchlácholiti Drahomírou, ulehčuje si: „Doufám, že nyní Morava pokoj bude míti.“ Vidíme tedy, že o nějaké lokální jaroměřické, nebo dokonce moravské tendenci v textu nemůže býti řeči. Pověst o založení Jaroměřic není zde východiskem ani podkladem děje, nýbrž hraje úlohu neorganické a zcela podružné interpolace.

Daleko zajímavější je tendence, která zřejmě z opery vysvítá: vítězství lásky a odpuštění nad brutální hmotnou mocí. Na oslavu tohoto vítězství zakládá Gualterus Jaroměřice a Hedvika je stálou mluvkyňí odpuštění. V textu dává se až nápadným způsobem důraz na její velikomyšlnost. Jest jisto, že libretista tím chtěl dodat postavě Hedvičině jakéhosi heroismu, ale i při tom poddaní jaroměřičtí tuto tendenci nutně museli vycítiti. Vzpomeňme jen současných poměrů, útlaků politických, sociálních i náboženských — v tomto prostředí taková slova jistě působila nemalým dojmem, i když to bylo v opeře. Je nepochybné, že tato tendence umožněna byla celou povahou hr. z Questenberku. Něco podobného bylo možno jen tam, kde panoval takový poměr mezi pánem a poddanými jako v Jaroměřicích.¹³⁾ Uvažme jen, co znamenalo v této době, když Hedvika (v 10. sceně druhého aktu) recitovala tato slova o svobodě: „Otec upřímný neujímá svým dítkám jich svobodu, ježto je dar nebeský.“ Tato liberální tendence jeví se také v otázce lásky a zasnoubení. Genovilda je z vůle svého otce zasnoubena Gualterovi. Ale jich přirozená náklonnost jest v odporu proti tomuto zasnoubení, čehož používá libretista k tendenčním slovům proti konvenčním formám společenským. V rozhovoru Gualterově s Hedvikou (1. scena druhého aktu) připomene mu tato náhle jeho snoubenku GenoVII.du, načež se rozpře tato rozmluva:

Hedv.: A Genovilda?
 Guald.: Není až posavad manželka.
 Hedv.: Ale věrnost.....
 Guald.: Láska přestupuje věrnost příkázáním.¹⁴⁾
 Hedv.: Povinnost ale lásku nepřestoupí?
 Guald.: Tvé kráse také povinnost ustoupí.

Láska a krása postaveny jsou zde za nejvyšší zákon, před nímž ustupují do pozadí formální sliby. V těchto místech je nám text jaroměřické opery dokumentem ovzduší, jež panovalo za hr. z Questenberku na jaroměřickém zámku. Setkáváme se zde s touž blahovolností a s týmž

¹²⁾ Viz „Hudební barok na českých zámcích,“ str. 202—205.

¹³⁾ Viz tamtéž, str. 85 a násl.

¹⁴⁾ V italském originále: „Amor stà sopra ad ogni fede e legge.“

liberálním poměrem k poddaným, jak jsme jej poznali jinde.¹⁵⁾ Fakt, že tento text zpíván byl také pro poddané v české řeči, ještě více tuto okolnost zesiluje.

Z toho, co bylo řečeno o obsahu děje, vyplývá, že o nějakém dramatickém spádu textu, není ani řeči. Sceny jdou za sebou dle osvědčené šablony přiřadující se k sobě bez dramatického vznětu.

Za těchto okolností jednotlivé postavy postrádají pevnější kresby. Nejurčitěji ze všech vystupuje Hedvika. Jest středem děje. Libretista aspoň jí dal určitější charakter: vystupuje nejprve jako vítěz nad Gualterem, svého vítězství užívá pro svou velikomyslnost a odpuštění. K její velikomyslnosti druzí se pak její úlisnost, které dostává se morálního zabarvení v tom, že jí domáhá se všestranného usmíření. Vedle ní Gualterus jeví se největším slabochem. Ačkoliv jest pánem Jaroměřic a byl tedy představitelem hr. z Questenberku, vystupuje zde jako pasivní a nestatečný rytíř a velmi chabý milovník. Stále je řeč o jeho ukrutnosti, o níž ale na scéně není ani potuchy. Proti němu postaven je Fridegildus, jenž je pojat poněkud pevněji. Ostatní postavy jsou pak dramaticky nezávažné; chodí po scéně jen proto, aby pomáhaly rozvinouti milostnou intriku. To platí o Genovildě i o melancholickém rytíři Otakarovi a jeho milence Drahomíře.

Zachovaná intermezza vykazují typické znaky současných intermezz. Je to lidová realistika hraničící s naturalismem, jadrný humor lidového rázu a konečně tendence parodující. Realistika patrna je již ve volbě osob. Vystupují zde Hajdalák (Aidalacco), jenž je výslovně označen jakožto „abitante villano nei contorni di Jaromeriz“, je tedy představitelem jaroměřického lidu. Vedle něho vystupuje jeho žena Bumbalka, jejíž charakter je dostatečně označen již jejím jménem, a aby nebylo pochybnosti, přidal libretista na bližší označení slova „moglie dissoluta ed ubbriacona“. Jest to tedy dvojice, jak v současném intermezzu vyskytuje se často: Muž a žena, z nichž jeden je piják, z čehož dochází ke scénám často hrubým, které platily tenkrát za komické. Taková dvojice je oblíbeným pramenem intermezzové hrubozrné komiky. Je zajímavé, že tento intermezzový typ udržuje se pak u nás s oblibou v lidových singspielech v druhé polovici 18. stol.¹⁶⁾

Vlastní průběh intermezz je obvyklý a neobsahuje zásadně nic nového proti současné intermezzové literatuře. V českém znění uplatňuje se ještě více a jadrněji naturalism výrazu. Počíná ihned temperamentní hádkou mezi Hajdalákem a Bumbalkou.

Hajdalák: O potvoro medvědí,
já ti srdce vytrhnu.

¹⁵⁾ Srovn. „Hudební barok na českých zámcích“ str. 87.

¹⁶⁾ Na tyto lidové hry poukázal Em. Axmann: „Moravské zpěvohry“ v Časop. Mor. Mus. Zem. XII. 1912, str. 1—37, 207—219. „Opery“ tohoto typu jsou časté. Tak v hud. sbírce kláštera Rajhradu je opera o „muži ožralém“ (nyní v Hud.archivu zem. musea v Brně).

Bumbalka: Ach, braňte mne, sousedi,
neb strachem celá trnu.

Příčinu hádky dovíme se hned na to v recitativu. Hajdalák: „Kýž tě kat jednou vezme; z mokré čtvrti rozená musíš býti.“ Bumbalka: „Manželi zlořečený, tak pro tebe žádný nemůže píti.“ Hádku pokračuje dále a vyplňuje celé první intermezzo. Zajímavé jsou zde opět lokální narážky. Jedna týká se „nezdvořilosti“ sedláků. Hajdalák praví: „Dřív spatříš zdvořilost velkou i taky u sedláka, nežli mne více u tebe Hajdaláka.“¹⁷⁾ Ve druhé narážce pak musíme spatřovati parodii na jaroměřické hudební poměry v zámku. Hajdalák vytýká Bumbalce: „Gualterus outrat nic nešporoval, z tebe potěšení vypracoval; tak tehdy býti má to veliké potěšení, které působí v mém žaludku zkormoucení? Hlas máš libý, ten mně v uších tak zní, až zuby skřípí.“ Není pochyby, že v těchto slovech je narážka na zámecké zpěvačky v Jaroměřicích a týká se toho, že hr. z Questenberku dával si vychovávat své zpěvačky ze svých poddaných. Ba možno tuto narážku vyložit ještě konkrétněji. Mezi jaroměřickými zpěvačkami vynikala v nemírném pítí Tereza Davidová, která proto často chraptěla.¹⁸⁾

Zároveň je intermezzo parodií na děj opery, jak tehdy bylo obvyklo. Spor Gualtera s Hedvikou parodován je sporem Hajdaláka s Bumbalkou. Že tomu tak, svědčí druhé intermezzo, které následovalo po II. aktu, tedy po smíření Gualtera s Hedvikou. V tomto druhém intermezzu jest totiž ono smíření opět parodováno smířením Hajdalákovým s Bumbalkou a Hajdalák se přímo při tom odvolává na předchozí děj v opeře. Bumbalka zpívá rozjařenou arii:

Já jsem plna veselosti,
srdce mé plesá radostí,
to tak a tak zas poskakuje.

Hajdalák pak vpadá přímo s nezvykle něžnými slovy: „O má zlatá Bumbalko“ a když se tato diví jeho náhlému obratu, prohlašuje Hajdalák: „Následuje příklad pána služebník. Dnes v přátelstvo spolu vešli Hedvika a Gualterus.“ Tím pak parodistický děj intermezza je ukončen a následují lokální narážky rovněž parodistického zabarvení. Tak hlavní prostředek k povznesení svého rodu spatřuje Hajdalák v tom, že dostane od svého pána v nájem hospodu: „Já potom naše kníže žádat budu o milost, by

¹⁷⁾ Slovosled této věty je poněkud zvrácený, takže tím porušuje smysl. Správně by bylo: „Nežli mne, Hajdaláka, více u tebe.“ Zvrácenost vznikla snahou po rýmu. — Tato narážka je původní, neboť je to volná parafrase italského textu, jenž zde o sedlácích nemluví. Tam totiž jmenují se lokajové a vozkové („Vendransi — — — staffieri — — —“). Pro tehdejší poměry je zajímavé, že zde nezdvěřilost není prisuzována lokajům, nýbrž sedlákům. Ostatně zde jistě vliv měla osobnost Františka Míči, hraběcího komorníka.

¹⁸⁾ „Hudební barok“ na českých zámcích, str. 125. R. 1733 píše hr. z Questenberku, že příčina stálého jejího chrapotu je „ihr gewöhnliches Saufen“.

mne na hospodu za patrona dal.“¹⁹⁾ V další arii jsou parodistické narážky určitější:

Skrz zásluhy svého otce
můj syn bude v tomto roce
dvorskou radou učiněn.
Každý jemu předeek dáti,
jeho ve všem poslouchati
bude každý povinnen.

Bumbalka pak parodii ještě více zesiluje; činí si zřejmé smíchy ze současných poměrů společenských. Ze šenkýřky stane se „vysoce urozená paní baronka“ a zároveň pronáší sarkastické narážky na „vznešenost“ šlechtických povýšenců: „Kdo pak bude se mnou již promluvíti hoden, když budu slouti vysoceurozená paní baronka, a dámy a kavalíři když mne navštíví, několik hodin čekati, ano odjíti musí bez audiencí. Já vím, jak můj respekt, jak můj stav a důstojnost držeti budu jako ona, jenž ze stavu šenkýřského přichází do panského.“ V následující arii pak tuto parodii povýšenců zdůrazňuje:

Každou nazvu kanálií
a hněv svůj na ni vylíji,
jak se na mne podívá.

Hajdalák pak odpovídá jí slovy, v nichž je opět sarkastická narážka na současné poměry:

Obyčej ten kárati
a lidí sužovati
taky i u nás bývá.

Touto realistikou a parodií jak vlastní opery tak zvláště současných lokálních poměrů jsou tato intermezza nejcennější částí operního textu a zároveň i dokumentem současné doby a současných poměrů v Jaroměřicích. Tím pak přinášejí i nové svérázné prvky v rámci současné literatury intermezzové.



Zachované texty gratulačních kantát jsou dvojího druhu: 1. texty italské; 2. text latinský. Rozdíl není pouze jazykový, nýbrž i vnitřní.

Italská gratulační kantáta je forma v této době všeobecně rozšířená na zámcích. Původ její dlužno hledati ve Francii, kde zvláště od doby Ludvíka XIV. bylo zvykem oslavovati buď události nebo osoby baletními scenami. To pak na půdě ovládané neapolskou operou mění se v čistě zpěvní formy, v tak zv. gratulační kantáty. Je pěstována nejdříve na panovnických dvorech a napodobena na zámcích. Stalo se samozřejmou

¹⁹⁾ Rčení „dát na hospodu za patrona“ není ovšem české; zde vzniklo slovným překladem italského originálu: „Io chiedo la grazia d'esser fatto padrone d'osteria.“

nutností, že narozeniny a jmeniny hlavních členů rodiny majitele zámku slaveny byly těmito gratulačními kantátami. Jsou to tedy texty zcela příležitostné, psané namnoze ve spěchu a je přirozeno, že při častém opakování vyschl jich myšlenkový fond. Proto literární jich hodnota je pravidelně malá a utápí se v bezmyšlenkovitém pochlebování. Toto pochlebování a vychvalování jednotlivých vlastností oslavencových jest jediným účelem těchto textů. Proto svou hodnotou literární tyto texty zde zajímají nemohou, nýbrž pouze jakožto dokumenty doby, v nichž můžeme spatřovati pokračování renesančních dvorských tradic v barokním prostředí.

K těmto gratulačním kantátám patří Blinoniova *Bellezza e Decoro* (1729) a anonymní kantáta *Nel Giorno Natalizio* (1732). První oslavuje jmeniny hraběnčiny, druhá narozeniny hraběte. V prvním proto vystupuje Bellezza a Decoro. Text jest založen tak, že v recitativu každá postava chválí ctnosti hraběnčiny a na to vždy následuje arie. Když se byly takto čtyřikrát vystřídaly, následuje závěrečný recitativ společný á due, jímž kantáta končí. O způsobu pochlebování stačí tyto ukázky.

Bellezza praví: „Ella ne' lumi suoi ha un magnanimo ardore, che transforma gli uomini in eroi“ a na to zpívá arii.

Così sol iride bella
 por in calma l'apocella
 ed il cielo serenar
 tutto placido viluce
 e di nuova amabil luce
 viene il solo a sua vilar.

Závěrečný duet vrcholí ve slovech: „Viva Antonia, viva! Tutto il mondo ognora rimbomba: Viva, viva Antonia!“

Ve druhé kantátě vystupují alegorické postavy Silvander, Dalisa a Dosome. Pochlebování je zde stejně konvenční jako v předchozí kantátě. Tak na př. Dosome praví: „ma il provido consiglio del magnanimo Adamo nostro signor ben chiaro scorge l'ossequio e riverenza, con cui da noi s'adora.“ Jediné zajímavé místo jest v narážce na podporování hudby a umění v Jaroměřicích. Silvander praví: „Per lui sonoro e il suono delle nostre campagne,“ a Dosome dále rozvádí: „Per lui salito e in pregio il canto pria mal regolato e fosco. Per lui queste campagne son delizie di Febo e delle Muse . . .“ Závěr této kantáty je opět obvyklý. Všichni tři druží se v tercetto a gratulují: „Cantiamo forte, e al nostro eco risponda: Adamo Questenbergo viva. E il suono porte lontano tanto l'aria feconda che si bel nome rimbombi in ogni spiaggia in ogni riva.“ Zde hlavní oslavný moment založen je v efektu echovém; se všech stran ozvěnou nesou se slova: „Adamo Questenbergo viva.“ Je to v této době efekt oblíbený.

Kdežto v předchozích italských textech konstatovati lze vliv současné dvorské gratulační poesie, která vyvíjí se na podkladě italského marinismu a holdovací poesie dvorské Ludvíka XIV., latinská kantáta

Operosa není svou formou nic jiného, než-li alegorická jesuitská hra, která ovšem v tomto našem případě nemá obsah protireformační, nýbrž gratulační; zajímavý doklad, kterak také na zámky proniká forma jesuitských her školských. Z vnějších důvodů vysvětlíme si to tím, že autorem této kantáty byl kněz Želivský, který nepochybně tyto hry ve svém mládí dobře poznal.²⁰⁾

Zmíněná literární povaha tohoto textu patrná je z titulu: „*Operosa terni Colossi Moles, romana antiquitate olim observata, modo vero sub anniversaria onomasi suae excellentiae illustrissimi ac excellentissimi dni. Joanis Adami S. R. I. comitis ab et in Questerberg (plen tytul.), Sacr. Caes. May. consilarii, ad regium Tribunae caes, comisarii principalis, in theatrale melo-drama observanter deducta et quidem in poesi a adm. reverendo, doctissimo ac praecellenti dno. Jacobo Zieliwsky, A. A. L. L. et Philosophiae Magistro, Sacro-Sanctae Theologiae Baccalaureo formato parochialis ecclesiae Jaromericensis capelano . . .*“ Jest zde tž slohový i obsahový bombast a tž násilná alegorisace, s jakou setkáváme se v jesuitských hrách. Pro srovnání stačí některé tituly olomouckých her z této doby. Roku 1729 provozováno tam oratorium „Inocentia Petiens . . . olim in Diva Genovefa“, roku 1725 „Terra sancta Divo Ludovico“, roku 1727 „Heroica in adversis constantia Thomae Mori“, roku 1728 „Volubilis Fortunae cursus ab Emanuele, Dionis Preside, et Eleonora . . .“²¹⁾ Kdežto italskému oratoriu stačil by prostý titul Diva Genovefa, divus Ludovicus a t. p. rozvádí jesuitské oratorium titul v malý alegorisační traktát. Ještě bližší naší kantátě je titul oratoria provozovaného 1728 v koleji vratislavské: „Vinea Electa et Dilecta . . . nunc in scena . . . cantato dramate exhibita ab congregatione . . .“²²⁾

Totéž platí o methodě podání obsahu. Máme zde co činiti s touž alegorisací a nechutným bombastem v dikci, s týmž prázdným pochlebenstvím, s jakým se setkáváme v jesuitských hrách.

Protože ani z titulu jasně nevyplývá smysl kantáty, následuje po seznamu zpěváků „Argumentum“, kde myšlenka alegorie blíže se rozvádí: „Cum triplex dominium Questenbergium sit in triplici colo situm, videlicet Boemiae, Moraviae et Austriae ;²³⁾ ideo conformiter ad mensuram cordis trilateris a tribus Geniis eriguntur tres Gloriae, Collosi, quibus accedit Aganippea, quia cor assimilatur a poetis dulci fonti (sic) Aganippae dicto.“

²⁰⁾ Ostatně zdá se, že obyvatelstvu jaroměřickému nebyly jesuitské hry neznámy. R. 1727 dáváno v olomoucké koleji oratorium *Heroica in Adversis Constantia Thomae Mori*, a v ní mezi zpěváky uveden je basista Tomáš Menšík, „*Moravus Jaromericensis*“, jenž zpíval Henrika. Není ovšem jisto, byly-li to Jaroměřice u Mor. Budějovicích, nebo u Jevíčka. Ale jisto je, že v olomouckých hrách jesuitských zpívali též žáci z Mor. Budějovic (text oratoria ve stud. knih. v Olomouci).

²¹⁾ Všechny tyto texty v Olom., stud. knih. 41939 41919.

²²⁾ Text tamtéž.

²³⁾ Míní se tím panství bečovské v Čechách, jaroměřické a rappolttenkirchenské v Rakousích.

Tito tři geniové jsou: E u d o x u s, Genius Boemiae, P o l i c a r d u s, Genius Moraviae, G e o d e s i u s, Genius Austriae. Vedle nich účastní se gratulací zmíněná A g a n i p p e a, Dea fontium a T r i g o n i a n a, Collo-sorum Romana institutrix^{23a}).

Scenická úprava odpovídala tomuto vnějškovému bombastu. Dle popisu scény v partituře byla v pozadí scény triumfální brána, jíž projeli tři geniové na triumfálním voze, tažení dvěma lvy. Uprostřed scény viselo srdce s dvěma křídly, jež Trigoniana pochodní zapálila. Konečně postaveny na scéně tři pyramidy (Collosi) a pramen Aganippe. Kantáta měla dva díly. V druhém díle scéna představovala moře.

Po ouvertuře začíná vlastní kantáta, v níž se stále naráží na troj-dílnost panství hraběte z Questenbergu a hledá se v tom alegorický smysl. Trigoniana začíná: „Trilatera cordium est mensura; ut ergo Nominis memoria perrenet in aeva futura, theatrale monimentum, honoris argu-mentum erigi faciam: rugientem Leonem Czechiae in plausus provocabo, clangentem Moraviae Aquillam in voces excitabo, ad rubeo-candidos Austriae campos laeta emigrabo ...“

Po arii pokračuje: „Ignem veni mitere in terram et quid volo? Nisi ut accendatur.“ Na to zapálila visící srdce pochodní a vyzvala genie, aby vešli triumfální branou. Stalo se tak za slavnostních fanfár:

Trigoniana: . . . Io tubae classica buccinate! Paeana intonate!“ (Fiat intrada)

Geodesius Poligardus Euduxus	Quis est hic, et laudabimus eum?
------------------------------------	----------------------------------

Trigon.: Adamus est Nomen eius.

Po sboru následuje intrada, čímž vlastní exposice končí a následují chvalozpěvy přednášené genii, kteří jsou vždy uvedeni Trigonianou.

Druhý díl (v partituře nadepsán aktem) představuje moře. Ve vzduchu plane jméno Adam. Slovo zde vedou čtyry Syreny. Po obvyklých recita-tivech spojuje se 1. a 2. Syrena ve zpěv, jehož veršová forma určena je změnou scény:

Audimus lenes
 voce syrenes
 hanc concordamus
 et animamus
 in juba.
 Hos inter fluctus
 recedant luctus
 derident undas
 mare fecundas
 post nubila.

^{23a}) Jména geniů a i některé alegorické momenty (stavění tří sloupů, zapalování srdce) převzal Želivský ze školské hry Ant. Saletky „Fama sancta sub sacra S. Joannis Nepomuceni apotheosim . . .“, provedené r. 1689 v Olomouci. Na tuto souvislost poukázal A. Kraus (Husitství v literatuře, II. sv., 1918, 52 a 108). Je v tom nový doklad styků Jaroměřic s olomouckými hrami jezuitskými.

Vše to překonáno jest závěrem. Čtvrtá Syrena deklamuje: „Cum vana sit omnis amoris fama, quae sincero in corde non est fundata: huic ergo glorioso Nomini velut in anathema simultanea vocum frequentia de ternae turae laudis appendunt est sequens thema.“

Následuje sbor: Sit fama multis
celebratis in oris
qui semper faustis
potiatur horis.

Adami gloria
sit noster scopus,
sic finis prospere
coronat opus.



Sepolkro má v této době dvojí obsahovou formu: jednak sepolkro kontemplativní a alegorické, jednak přimíseny jsou sem živly dramatické. Obojí tento druh zastoupen je v zachovaných jaroměřických textech.

K první skupině patří „*Abgesungene Betrachtungen*“ (1727) a „*Krátké rozjímání hořkého umučení*“ (1728). Obě sepolkra mají stejné mluvčí: *Útrpnost*, *Duše*, *Kristus* a *Hříšník*. V obou jsou také funkce těchto mluvčích stejné. Jest zde postaven Kristus proti Hříšníkovu a Duši a to tak, že jim Kristus domlouvá, aby pro jeho muka a smrt obrátili se k lepšímu životu. Hříšník a Duše naproti tomu jeví lítost nad svými poklesky, což vyjadřují v dlouhých a únavných kontemplacích o zásluhách Kristových, které jsou vlastním obsahem těchto sepolker. V úloze Útrpnosti nutno spatřovati zbytek starého oratorního Evangelisty. Její funkce je zahajovati sepolkro, uváděti jednotlivé rozhovory hlavně poukazem na zásluhy a utrpení Kristova a býti jakousi vzpruhou dalších rozhovorů. Přímo ale dialogů se neúčastňuje. V obou sepolkrech sem patřících jsou tyto znaky stejné. Bylo to schema, podle něhož text byl psán mechanicky. Z toho plynoucí jednotvárnost jest zveličena ustavičnými kontemplacemi. Po zevní stránce druhé sepolkro, jehož autorem byl děkan Dubravius, liší se pouze tím, že je hojně proloženo citáty z Bible, vždy s patřičnými odkazy; jinak obě sepolkra mají společné znaky.

Začínají stejně: Útrpnost je zahajuje poukazem na muka Kristova. V prvním sepolkru recituje: „Es gehet anjetzo der Gerechte hin zum Todt. Wer ist, der es zum Herten nimbt? Der Heilig ist in Israel, wird weggerafft und Niemandt hat acht darauff.“ Následuje arie:

Komb Sele, Jesu Leiden
soll dein Ergötzung sein,
daran kannst du dich weiden,
da senke dich hinein.

Schreib' seine blut'ge Wunden
Tief in das Hertz hinein,
dass sie zu keiner Stunden
bei dir vergessen sein.

V textu Dubraviově začíná Útrpnost recitativem a arií stejného smyslu.²⁴⁾

Po tomto úvodu vystřídají se v obou textech ostatní mluvčí: Kristus, Hříšník a Duše, načež opět zasahuje do rozmluvy Útrpnost. V prvním sepolkru vyčítá Duše Adamovi jeho hřích a v arii velebí obětavost Kristovu:

Wie wunderbarlich ist doch die Strafe,
der gute Hirt leidet für die Schafe.

Na to vystupuje Hříšník a žaluje na sebe: „Ach ja, mein' böse That wird mit dem Blut' des Erlösers gut gemacht.“ A pokračuje v arii:

So geh' mein Jesu hin
weil ich ein Sünder bin,
den Todt für mich zu leyden.

Na to vystoupí Kristus s poukazem na své zásluhy:

Ich setze mich zum Bürgen
und lass' mich gar erwürgen
für dich und deine Schuld.
Für dich lass' ich mich Krönen,
verspotten und verhöhnen ;
leid's alles mit Geduld.

V sepolkru Dubraviově po úvodě začíná Ježíš poukazem na svá muka slovy:

Tak se se mnou nyní děje
protože jsem miloval, atd.²⁵⁾

Hříšník a Duše pak obdivují obětování Kristovo a dávají na jevo svou lítost. Duše k Hříšníkovi se přidává stejným způsobem, uvažujíc o zásluze Kristova obětování. Na to vystupuje v obou sepolkrech Útrpnost a znovu upozorňuje na význam Kristovy smrti. V prvním praví: „Siehe, er gehet schon gegen Jerusalem hinauf zu Enden seinen Lebenslauf“ a myšlenku tu rozvádí v arii. V textu Dubraviově Útrpnost podobným způsobem upozorňuje Hříšníka:

Není-li to velká láska,
kterou Kristus k tobě má? atd.²⁶⁾

²⁴⁾ Viz příl.

²⁵⁾ Viz příl.

²⁶⁾ Tamtéž.

Odtud pak vzájemné rozhovory v obou sepolkrech se odchyľují pokud se týče mluvčích postav. Obsah jich jest však stále stejný; kontemplace nad smrtí Kristovou. V prvním sepolkru následují vzájemné rozhovory Krista, Hříšníka a Duše; Útrpnost již se neobjevuje. Tyto vzájemné hovory pozbývají čím dále tím více interese, neboť obsahují stále tytéž nářky, úvahy a domluvy. Ke konci prosí Hříšník Krista o smilování :

Wann Du mich in Tod umarmest,
werd' ich in den, letzten Zügen
sanft, gleich wie auf Rosen liegen.

Po krátkém recitativním dialogu Krista s Hříšníkem sepolkro končí. Závěr tvořil, jako obvykle, kontemplativní sbor, jehož text v partituře není zapsán, ačkoliv je komponován.

V Dubraviově sepolkru jest myšlenkový postup v zásadě týž. Závěr tvoří zde smrt Kristova. Útrpnost oznamuje: „Ó hříšníci! Kristus hlavu skloňuje . . . Již se s vámi loučí, a duši poroučí otci svému.“ Na to volá Kristus: „Dokonáno jest“ a Útrpnost vybízí věřící: „Díky jemu vzdejte! Rány svatě líbejte a jedním hlasem volejte,“ načež připojuje se obvyklý kontemplativní sbor.

Tento závěr Dubraviova sepolkra je poněkud odchylný od sepolkra prvního a je rozhodně dovedněji podán. Jednak tím, že závěrečný sbor jest aspoň poněkud organicky připojen k ostatnímu sepolkru, dosáhl formální jednoty. Ještě cennější novum tohoto závěru jsou dramatické prvky, které se sem dostaly. V prvním sepolkru o nějakém ději nebylo řeči. Za to Dubravius aspoň poněkud oživil závěr momentem dějovým.

Ke druhé skupině dramatických sepolker náleží *Oefterer Anstoss* a *Obviněná Nevinnost*. Obě tato sepolkra mají zároveň odlišné znaky, takže nutno jimi se zabývat každým zvlášť. U obou je dějový obsah různý. V prvním spočívá na ději čistě duševním, na vnitřním boji Duše mezi hříchem a následováním Krista, jenž jest alegoricky předveden, v druhém rozvíjí se děj vnější a týká se souzení Kristova, jež je podáno se značnou vervou. První sepolkro možno považovati za přechod od sepolkra kontemplativního k dramatickému, ačkoliv se nachází již na půdě sepolkra dramatického. Přechodné rysy dány jsou některými alegorickými postavami: *Wandernde Seele*, *Stimme des Heilands*, *Der führende Engel*, *Der Irr-Geist*. Dále jsou to některé monology, které nesou stopy pouhých kontemplanací. Na druhé straně duševní boj podán je místy tak živě, že toto sepolkro nutně se řadí k dramatickým. Naproti tomu v textu *Obviněná Nevinnost* vystupují konkrétní osoby, které mají určitý charakter a dle něho také jednají. Je to *Soudce*, *Žalobník* a *Kristus*. Z kontemplativního sepolkra uvázla zde Útrpnost, jež zde opět má úlohu starého Evangelisty.

Titul prvního sepolkra prozrazuje zajímavý vliv titulů jesuitských oratorií: „*Oefterer Anstoss Des zum Berg Calvariae im Geist aufsteigenden Wandersmann auf die Stimm des leidenden Heilands, durch die Tugend*

überwunden. Das ist: Die grosse Frucht der Betrachtung des Leidens und Sterbens Christi.“

Středem tohoto sepolkra je Duše a její boj mezi zlem a následováním Kristovým. Kontemplace, které v předchozích sepolkrech byly vedoucí, jsou zde zatlačeny do pozadí, takže jsou pouhým prostředkem k vyzdvížení vnitřního duševního boje. Vedle Duše hraje důležitou úlohu Irr-Geist, jenž jest totožný se Zatvrzelým Hříšníkem obdobných vídeňských textů. Má za úlohu, odvésti Duši od následování Kristova, kteréžto úloze naposled podlehne. Naproti tomu Kristus, jenž zde vystupuje jako „Stimme des Heilands“, stojí zcela v pozadí, zasahuje do dialogů zřídka a hraje úlohu podružnou. Místo Útrpnosti, která v předchozích textech uváděla sepolkro a zastupovala Evangelistu, jest zde sbor Andělů. Nelze popřít, že tato záměna je přirozenější, neboť tím vlastní děj se netříští zasahováním matné postavy Útrpnosti.

Sepolkro zahájeno je sborem Andělů, který vyzývá věřící, aby uvažovali o mukách Kristových. Po tomto typickém sepolkrovém úvodu následuje vlastní děj. Duše začíná se svými rozpaky, jež jsou podány se značnou vervou. Chce nastoupiti cestu za Kristem — cesta ta jest zde představována konkrétně — ale protivný hlas ji zrazuje slovy velmi výmluvnými. Po tomto zdařilém monologu následuje arie stejného obsahu. Na to vystoupí Hříšník se svou snahou, odvrátiti duši od dobrého předsevzetí: „Wohin? Wohin, mitleids-würdige? Halt! Halt, verirrt Wandernde! Halt! Steh! Gedenck, wohin du dich unvorsichtig drehest! Welcher Trieb führt dich dahin? Geniesse doch der Ruh, halt, aendere deinen Sinn.“ V arii pak ještě více domlouvá ke klidu.

Der in süsser Ruhe kann
sich vergnügen,
lassen wiegen;
trete keine Reise an!

Dann, wie selten trifft es ein,
dass die Weege
und die Stege
ohne Noth und G'fahren sein!

Duše uposlechně sladké rady, ale hned ozývají se pochybnosti. Vystoupí Anděl a hledí ji přesvědčiti o opaku. Tím rozpor Duše je stupňován. Její zmatek chce urovnati Kristus. Na její otázku: „Was hat mich verführt?“ vpadá přímo: „Die Sünde. Ach, die führete dich, und aengstigt nun so unvermessen mich, dass eine Centner-Last der Traurigkeit mich presst.“ Ke Kristu přidruží se Anděl a hledí poukazem na lásku Kristovu získati Duši. Bezradnost Duše stoupá a toho opět používá Hříšník ve svůj prospěch. Duše, zoufalá tímto rozcestím, rozhodne se konečně nenásledovati nikoho. Když v dialogické arii utěšuje Anděl Duši, že Kristus jde za ni postoupit smrt, vpadá Hříšník těmito výmluvnými slovy: „Aj, was für Todt? Aj, was für eingebildete Noth? Lasst uns von derley Dingen auch

mich zur mindesten Veränderung bringen. Es heisst: zur Schädelstadt! Ach ja! Was Freud' erwartet uns allda? Was Lust wird uns versprochen? vielleicht kann dem Gesicht wohl zur Reizung sein, dass dort und da noch frische Blut-Mahl kleben? Ach still! Genug, genug! Dieses Anzuhören heisst alle Lust und Vergnügen stöhren.“ Totěž pak opakuje jinými slovy v arii. Po těchto slovech opakují se přirozeně pochyby Duše, do nichž opět zasahuje Anděl a Kristus. Je zajímavo, že autor tohoto sepolkra, když postavil proti sobě Anděla a svádějícího Hříšníka uvedl důvody Hříšníkova vždy pádněji, protože konkrétněji a zřetelněji. Proto také obrat konečný není dostatečně motivován. Nastává po slovech Kristových, v nichž není patřičná protiváha proti předchozím důvodům Hříšníkovým. Po konečném obratu Duše je Hříšník poražen a ustupuje se slovy značně vzrušenými. Následuje ještě doslov, kde v dialogu Anděl a Duše pronášejí úvahy o hříchu a odpuštění. V tom je tedy opět moment kontemplativní. Závěr pak činí obvyklý sbor, jenž jest zde přednášen Anděly.

Díke tohoto sepolkra, zvláště v partiích Hříšníkových, jest vzrušená a dramatická. Četná citoslovce, časté výkřiky a záliba v praegnantních výrazech dodávají dialogům živosti. Tím pak podstatně liší se toto sepolkro od skupiny ryze kontemplativní.

Další krok ve zdramatisování sepolkra znamená *Obviněná Nevinnost*. Alegorie zde mizí skoro úplně, jako prvek ze sepolkra kontemplativního vystupuje zde Duše, která jest svědkem souzení Kristova a pronáší při tom své sentence. Její slova však ustupují úplně do pozadí před vlastním dějem.

Tento děj liší se od předchozího sepolkra tím, že je daleko dramatictější a že je vnější. Je zde podána soudní scena, kde Kristus jest souzen a obviňován. Podána je se značnou vervou a jednotlivé postavy jsou kresleny konkrétně, nejvíce z nich Žalobník. Jeho útoky proti Kristovi jsou podány dramaticky a autor textu hleděl i dikci přizpůsobiti jeho charakteru. Jeho řeč vyniká často drastickými výrazy. Je to nepochybně vliv pašijí, jenž je patrný i na postavě Kristově, který proti Žalobníkovi hájí se klidně, více pasivně. Možno v tomto sepolkru na rozdíl od předchozích konstatovati značný realistický prvek. Tento realism je výsledkem dramatické stránky, takže byl k němu autor veden přirozenou cestou. Tak na příklad na jednom místě líčena jest soudní scena tak, že přijdou biřicové, odvedou Krista do žaláře a až se sejde celá rada u rychtáře, jest teprve vynesena soud. Líčení celého soudního řízení je očividně vzato ze současných soudních zvyklostí. Tímto realismem vysvětlíme si nezvykle silné a drastické výrazy Žalobníkova a soudcovy o Kristu.²⁷⁾

Vedle této realistiky je zajímavo sepolkro po stránce scenické. Kdežto v předchozích sepolkrech nebylo scenických prvků, v tomto

²⁷⁾ Odkazují zde na otisk sepolkra v příl.

sepolkru vlivem zvýšené dramatickosti jsou zřejmé požadavky scenické. Tak na př. soudní scena předpokládá jistou úpravu jeviště. Odvádění Krista do vězení a opětné předvedení, příchod radních a jich zasedání při soudu nutně se provozovalo scenicky.²⁸⁾



Pohlížíme-li na jaroměřické sepolkové texty se stanoviska literárně-historického, přicházíme k výsledkům zajímavým. První skupina totiž zachovává staré tradice sepolkra z konce 17. stol., kdežto ve skupině druhé zvláště v posledním sepolkru, jsou některé prvky, jež sem vnikly odjinud. Nutno proto stručně si uvědomiti povahu původních sepolkových textů.

Vídeňské sepolkro jest ve své literární formě i obsahu vytvořeno plodným libretistou Nic. Minatem z doby císaře Leopolda I. Minato dává sepolkru určitý obsah, který pak ustrnul ve stereotypní schéma, jež se udržuje až k r. 1700. Po roce 1700 sepolkro řídne a v letech dvacátých přestává úplně. Že minatovské sepolkro končí svůj rozkvět kolem roku 1700 vysvětlíme jednak tím, že v této době proniká znenáhla do Vídně neapolské oratorium, které nutně zatlačilo neživotná, kontemplativní sepolkra, jednak tím, že r. 1698 umírá Minato, tvůrce této formy, takže po něm sice sepolkro bylo ještě napodobováno, ale tak málo, že znenáhla zaniklo.

Hlavní smysl sepolkra jest zbožná úvaha nad smrtí Kristovou u jeho hrobu. Proto sepolkra provozována buď na Zelený čtvrtek nebo Velký pátek. Ve způsobu kontemplaní možno rozeznati dva typy. V prvním vystupují biblické osoby známé z pašijí o umučení Kristově a ty pronášejí své zbožné sentence a nářky nad smrtí Kristovou. Tato skupina tvoří pozdní ohlas středověkých planktů, a skutečně podoba jest tu někdy zřejmě blízká. Možno tedy také tuto skupinu nazvati sepolkovými plankty. Osoby, které zde vystupují, jsou Beata Vergine, Giuseppe, Maria Maddalena a Nicodemo. Vedle nich pak někde setkáváme se se sv. Petrem a Janem, s Janem evangelistou a Veronikou. Jejich úkol je ten, že po řadě pronášejí nářky a kontempace většinou zbarvení theologického. Jednotlivé tyto postavy nebývají od sebe odlišeny. Aby docílil Minato aspoň nějaké povahové různosti a tudíž i oživení sepolkra, vkládá jako folii těchto biblických osob některé postavy, které jsou sice také vzaty z bible, ale které jsou představitelem lidového, nereflektivního světa. Jest jím zvláště Centurione, prostý voják, jenž se svého naivního stanoviska pronáší my-

²⁸⁾ S c h e r i n g (Zur Geschichte des Ital. Oratoriums im 17. Jhdt., Jahrb. Peters, 1903, str. 40) mluví o scenickém provádění všech sepolker, což ve své „Geschichte des Oratoriums“ (str. 133) doplňuje v ten smysl, že od r. 1700 sepolkro stává se čistě oratorním, t. j. koncertním. V našem případě udržuje se scenické sepolkro ještě r. 1729 v Jaroměřicích.

šlenky o smrti Kristově, nebo Longino, jenž má tutéž úlohu, a konečně stráž. V jednom případě přidává Minato biblickým osobám také tři Krále.²⁹⁾

Tento typ sepolkových textů udržuje se dosti dlouho, ještě v době, kdy již sepolkro mizí. Dokladem toho jest Stampiglionovo „Il sepolcro nell'orto“ (Ziani) z r. 1711, v němž vystupují Maria Vergine, Maria Giacoppe, Veronica, Giuseppe d'Arimatea a Nicodemo, tedy stále postavy tytéž jako u Minata. Také obsahem ani formou se neliší od sepolkra minatovského.³⁰⁾ S tímtež typem setkáváme se ve Fuxově sepolkru „La deposizione dalla Croce di Gesù Christo, Salvator nostro“ z r. 1728, jehož text napsal Claud. Pasquini. Mluví zde jsou Maria Vergine, Maria Maddalena, Giovanni Apostolo, Giuseppe Arimateo, Nicodemo a obvyklý závěrečný sbor Hříšníků. Plankty a kontemplace jsou obvyklé jako u Minata.³¹⁾ Týž typ vykazují sepolkra, k nimž hudbu psal Caldara. Je to Franc. Foziovo „Morte e sepoltura di Christo“ z roku 1724 a Metastasiova „La Passione di Gesù Christo, Signor nostro“ z roku 1730. Vystupující postavy jsou obdobné jako v předchozích případech.³²⁾ Zevně liší se tato sepolkra tím, že jsou dvoudílná, kdežto minatovská sepolkra jsou jednodílná. Dále v prvním sepolkru postaven je proti kontemplativním osobám Centurione, čímž aspoň poněkud text jest oživen. Metastasiovo sepolkro jest rovněž rázu minatovského, ale liší se krásnou dikcí a místy opravdu básnickým vzletem.

V druhém typu minatovských sepolker mluvčími nejsou postavy biblické, nýbrž alegorie jednotlivých vlastností lidských nebo náboženských představ a abstrakcí. Jest to nejčastěji Amore Divino, Grazia, Humanita, Spirito, Speranza, Uomo Penitente atd. Někdy přimíseny k nim jsou postavy z první skupiny. Ale jsou vždy v menšině a představují rovněž zosobněné vlastnosti.

Tento zevní znak má i své vnitřní důsledky. Do tohoto typu dostává se totiž dramatický živel tím, že Minato rád staví proti sobě jednotlivé personifikované vlastnosti, čímž dochází k jich konfliktu. Je to princip boje dobra a zla, hříchu a spásy s odříkáním, který je prováděn různým způsobem a vždy nutně skončí porážkou hříchu. Tento zápas je pak pramenem dramatického ruchu, který je tím živější, čím jednotlivé personi-

²⁹⁾ Z této skupiny zachovány jsou Minatovy texty, k nimž hudbu vesměs složil Ant. Draghi: *La pieta contrastata* (1673 Velký pátek). Osoby: Maria Verg., Giuseppe, Maria Madd., Nicodemo, Centurione, Guardia. — *La corona di spine cangiata in corona di trionfo* (1675 Zelený čtvrtek). Osoby: B. Vergine, Maria Madd., Longino, Casparo, Melchiore, Baldassaro. — *Le cinque piaghe di Cristo* (1678 Zelený čtvrtek). Osoby: Giuseppe, B. Vergine, Nicodemo, S. Pietro, S. Giovanni, N. Maddalena. — Tituly a osoby Minatových a Draghiových sepolker uvádí M. Neuhaus v bibliografii děl Draghiových ve své studii o Ant. Draghiovi (Adlerovy „*Studien zur Musikwissenschaft*“, 1. seš. 1913 str. 141 a násl.).

³⁰⁾ Dle partitury Zianiova sepolkra ve vídeňské dv. bibl.

³¹⁾ Popis viz u L. Köchela, J. J. Fux, str. 185—186.

³²⁾ Dle partitur těchto Caldarových sepolker tamtéž.

fikace jsou konkrétnější. U Minato vyskytují se různé protiklady; Tempo — Eternita, Giorno — Notte, Vita Eterna — Morte eterna, Amor divino — Odio infernale, atd. Nejúčinnější protiklad ale podává Demonio — Spirito — Anima ostinata. Z této trojice vyvíjí se rušný zápas. Demonio chce na svou stranu zlákatí Ducha i Duši zatvrzelou, na konec ovšem vždy podlehne. Tento moment, s nímž setkáváme se na příklad v roku 1687 v sepolkru „Entrata di Cristo nel deserto“ přechází do pozdních textů 18. stol.

Vedle toho Minato ještě zpestřuje řadu svých alegorií personifikacemi a postavami jako na př. Adam a Eva, Zima, Jaro, Léto a Podzim atd., což nepřináší již nic principiálně nového.³³⁾

Tento typ projevuje se v pozdních sepolkrových textech na začátku 17. stol., a to hlavně v sepolkrech Fuxových. Jeho „*Cristo nell'orto*“ z roku 1718, jehož text napsal Pietro Pariati, předvádí Krista, L'amore divino, La giustizia divina, Un'anima contemplativa, Un Angelo confortatore a sbor andělů. Obmezuje se pouze na úvahy, je tedy blízké prvnímu typu.³⁴⁾ Za to „*Il trionfo della fede* (1716)“, jehož autorem je Bernardino Maddali, staví zřetelně proti sobě dva protichůdné principy: Il Secolo a Amore profano jakožto mluvčí světa pozemského a dále L'amor divino, La fede a L'innocenza jakožto nositele světa nadzemského.³⁵⁾ Zvláště typické sepolkro je Fuxovo „*Il Fonte della Salute aperto dalla Grazia nel Calvario*“ z roku 1721, jehož autor textu je neznámý.³⁶⁾ Vystupující osoby jsou La Grazia, La Misericordia, La Giustizia, Il Peccatore contrito, Il Peccatore ostinato, Il Demonio a sbor andělů a kajících hříšníků. Demonio a Zatvrzelý Hříšník jest něco obdobného jako v Minatově Entrata di Cristo z roku 1687. Již z toho možno poznati, že Fuxovo sepolkro svým textem tkví zcela v sepolkru minatovském. Je dvoudílné a zahájeno jest sborem andělů, kteří ohlašují milosrdenství boží. Hned na to vyvíjí se děj, který záleží v tom, že Demonio, jenž představuje živel zla a hříchu, chce k sobě strhnouti Zatvrzelého Hříšníka. Ten dlouho váhá, až konečně Kající Hříšník jej vysvobodí. Vlastní děj odehrává se tedy mezi Demoniem, Zatvrzelým a Kajícím Hříšníkem. Grazia, Misericordia a Giustizia pronášejí pouze zbožné sentence a nářky nad smrtí Kristovou, takže

³³⁾ Minatovské texty Draghiových sepolker, které patří do této skupiny, jsou tyto: Il Epitafio di Cristo (1671 Zel. čtvrtek). Osoby: B. Vergine, Giuseppe, Dolore, la Fede, Humanita, Grazia, Amor Divino, Innocenza. — L'eternità soggetta al tempo (1683 Vel. pátek). Osoby: Uomo penitente, Tempo, Eternità, Inverno, Primavera, Estate, Autunno, Giorno, Notte, Tre Hore di giorno oscuro — Il dono della vita eterna (1686 Vel. pátek). Osoby: Dio Padre, Amor Divino, Vita Eterna, Merito di Cristo, Grazia, Genere Humano, Peccata d'Adamo, Grazia, Odio infernale, Morte eterna — Entrata di Cristo nel deserto (1687 Vel. pátek). Osoby: Maria, Cristo, Demonio, Spirito, Anima ostinata, 2 Angeli. Tyto a jiné texty uvádí opět Neuhaus.

³⁴⁾ L. Köchel, J. J. Fux, str. 182.

³⁵⁾ Popis děje tamtéž str. 181.

³⁶⁾ Dle partitury ve víd. dv. bibl.

representují živel kontemplativní. Pouze výminečně zasahají do děje proti Demoniovi.

Bylo-li možno konstatovati ještě v době Míčově dva hlavní typy sepolkrových textů, které jdou až z doby Minatovy, bude snadno vyložití jaroměřická sepolkra literárně-historicky. První skupina minatovských textů, která v době Míčově udržuje se v textech Stampigliových, Pasquiniových, Foziových, Metastasioových, v jaroměřických zachovaných textech se nevyskytuje. Zde nikde nesetkáváme se s biblickými osobami jakožto mluvčími, nýbrž pouze s alegoriemi a personifikacemi. Za to ale této skupině jsou blízké ryze kontemplativní texty jaroměřické svou nedramatičností a výlučnou kontemplativností. Blíží se tedy tato jaroměřická sepolkra kontemplativnímu prvnímu typu vídeňských textů, s tou výhradou, že biblické osoby nahrazeny jsou personifikacemi a alegoriemi.

Pro sepolkro „Oefterer Anstoss“ možno položití vzor konkrétnější. Jest to „Il Fonte della Salute“. Podobně jako zde Zatvrzelý Hříšník ocitá se uprostřed dvou protichůdných zájmů, Demoniových a Kajícího Hříšníka, tak také v jaroměřickém textu Bludná Duše strhována je jednak Zlým Duchem (Irr-Geist), jednak andělem a Kristem. Je zde tedy táž myšlenka zápasu dobra a zla o nerozhodnou duši. Úkol Fuxova Demonia a jaroměřického Bludného Ducha jest stejný, a mají proto také momenty velmi podobné, jak ukazuje na př. jejich porážka a odchod. Stačí srovnati jich arie na odchodnou:

Irr-Geist:

Aechtze, heule, brülle weh!
Fort mit dir zur Höllen-See!
Also bin ich ueberwunden,
und auf ewig nun gebunden!

Demonio:

Un destin' per me tremendo
vuol che oppresso e disperato
sempre io cada e sempre io
ceda.

Jaroměřický text má při této podobě myšlenkové značné plus ve formální koncepci. Kdežto ve vídeňském textu vlastní zápas dvou světů jest zdržován kontemplacemi tří personifikací, v jaroměřickém textu děj do té míry retardován není, i když jsme zde rovněž konstatovali momenty kontemplativní. Proto jaroměřický text je značně dramatičtější. Nástrahy Demoniovy jsou zde promítnuty do nitra Duše, čímž odehrává se zde duševní boj značně rušný. Tato zvýšená dramatičnost jaroměřického textu jest moment, jehož historicky nemožno vysvětliti z vídeňského sepolkra. Zde nutno předlohu hledati jinde, a to v oratoriu jesuitském.³⁷⁾

Jesuitské oratorium ve snaze, účinkovati co nejvíce vnější smyslovou stránkou, rádo prokládalo theologické úvahy scenami dramaticky rušnými, v nichž bylo možno zaujmouti pozornost divákovu. Proto v jesuitských oratoriích jest více dějového ruchu, nežli ve vídeňském sepolkru. Setkáváme se v něm často s rafinovaností při líčení duševních stavů,

³⁷⁾ Vliv jeho konstatován byl již nahoře, když byla řeč o titulu tohoto jaroměřického textu.

strachu před trestem, boje mezi hříchem a spásou a pod. Právě tato stránka byla v programu jesuitských oratorií. S tím pak souvisí i otázka formální. Aby bylo dosaženo co největšího dojmu vnějškového, užíváno dikce často neobyčejně pathetické. Časté výkřiky, opakovaná oslovení, přerývané věty, pádná citoslovce a celkový vypjatý pathos dikce jsou hlavní formální znaky, vyplývající z oné celkové snahy, působiti na smysly. Tak možno uvést na doklad toho následující místo z jesuitského oratoria *Crux Christi*, jež provedeno bylo v Praze u karmelitánů roku 1764:³⁸⁾ Praeco zahajuje oratorium těmito pathetickými větami: „Surgite mortui! Surgite mortui! Surgite mortui! Venite, venite ad Judicium! Ecce Crucem Domini! adveniens iam Judicis manifestum indicium. Surgite! Surgite! et vestrorum monumentorum gurgite!“ Krátce na to Impatientia naříká takto: „Vah! me infelicem! o quam miseram subeo vicem! olim in mundo nil subire volebam adversi, et en! ammodo in malorum omnium oceanum me immersi. Proh! quid insipiens egi — — — Vae! Vae! mihi infelici, ah! potestne major mea infelicitas quepiam dici?“ Takto jde monolog dále. Není to výjimka, neboť taková místa patří k organickým znakům jesuitských her divadelních.

Postavíme-li vedle toho dikci jaroměřického sepolkra „Oefterer Anstoss“, pak principiální podoba s uvedeným příkladem je zřetelná. Z jesuitského oratoria přejímá jaroměřický text také i některé slohové detaily. Je to hlavně efekt echový. Efekt tento přejímá jesuitské oratorium z opery, kde echo bylo v této době rozšířeno a tvořilo důležitý princip slohový. Tohoto principu hudebního zmocňují se hry jesuitské pro stránku literární a používají ho s oblibou ke svým dialektickým hříčkám. Hlavní smysl jesuitského echového efektu byl ten, že echo odpovídalo na otázky tak, že odloučením dvou až tří slabik z posledního slova vznikla odpověď, čímž docházelo k zamýšleným slovním hříčkám. Proto také často komoleny byly věty jenom proto, aby dosaženo bylo chtěného echa. Za příklad uvádím tento: Oratorium *Anima Rationalis*, provedené 1731 v Praze v kostele benediktinů u sv. Mikuláše na St. Měště, má po první scéně tuto echovou arii Duše.³⁹⁾

Anima:

Anima exulta dulci clangore angore
Tibi in tuo complace laeta decore core

³⁸⁾ Titul oratoria je: *Signum Filii Homini Crux Christi ante hac Cathedra Magistri* — — — Oratorio in ecclesia P.P. Carmelitarum, Vetero-Pragae ad S. Galium, festo paraCeVes CaDente VIgesIMa aprILLs — — — || In Magna Aula Carolina, typis Catharinae Labaunianaevidae. (V mém majetku.)

³⁹⁾ *Anima Rationalis* — — — *per passionem Domini Nostri Jesu Christi reformata et restituta* — — — In Eccl. R.R. P.P. Benedict. S. Nicolai Vetero-Pragae. Die quo aVtorItate regIa fVnData LegItVr CeLeberrIMa VnIVersItas pragensis — — — sub Missa majori oratorio musico cXhibita. (Text v Olom. stud. knih. 41939 41919) — Menčík ve svých „Přispěvcích k dějinám českého divadla“ tohoto textu nezaznamenává.

Excelsa super Angelos et inclyta an non es? non es
 Te praeter omnis reliqua es vilis, turpis res es
 Quis laudes tuas poterit digne condire? dirae
 Tibi applaudunt hilares caelestes lyrae irae
 Te venerantur psalmata, cunctaque dicunt: ave! à vae
 Tandemque coronaberis a Deo condigne igne.

V jaroměřickém textu je rovněž echová arie, kterou zpívá taktéž Duše:

Seele:

Es sagt zwar der Eyffer: Gehegehe!
 So ich mich dann unterstehestehe!
 Wird es von der Flucht vernicht nicht
 Wer kann rathen, dass ich reysereyse!
 Auf so Schröckenvolle WeiseWeise
 Ist wohl dieses meine Pflicht?..... Pflicht.

Křížuje se tedy v jaroměřickém sepolkru „Oefterer Anstoss“ vliv současného vídeňského sepolkra (Fonte della salute) a vliv oratoria jesuitského. První vliv zřejmý jest na myšlenkovém obsahu, druhý více na formální stránce textu. Tím pak dostává se jaroměřickému sepolkru zvýšené dramatické živosti, která sem přechází z jesuitského oratoria.

Výjimečné postavení má sepolkro *Obviněná Nevinnost*. Realism soudní sceny, který zachází až k naturalismu, vybočuje z celkového rámce tehdejšího sepolkra, jak se s ním setkáváme ve Vídni. Naproti tomu ryze sepolkrový moment kontemplativní ustupuje zde do pozadí. Ale ani tento výjimečný text není původní. V této době totiž ve Vídni porušuje se ojediněle původní kontemplativní ráz minatovského sepolkra a patrně pod vlivem dramatického oratoria neapolského dostávají se sem složky dějové. Tím pak vzniká promísení starých momentů kontemplativních s novými dramatickými. Doklad toho je Pariatův text *Gesù Cristo negato da Pietro* z roku 1719. Má principiálně mnoho podobného s jaroměřickým textem. Také zde vystupují konkrétní dramatické osoby jako sv. Petr a *Ballila, ancilla di Caifa*, také zde vedle nich udržují se mluvčí živlu kontemplativního *L'amor divino* a *Umanità peccatrice*. Celý děj má rovněž zásadní shodu s dějem jaroměřického sepolkra. Zajetí Kristovo a zapření Krista Petrem je podáno s obdobným naturalismem, jako soudní scena v textu *Obviněná Nevinnost*.⁴⁰⁾

Vedle tohoto zdramatisovaného vídeňského sepolkra za další vzor možno uvést jesuitské oratorium. Souvisí opět se snahou po zvýšeném dramatickém vzruchu, že v jesuitském oratoriu byly s oblibou rozváděny naturalistické sceny z pašijí. Byla to hlavně scena soudní a scena zatčení Krista, které dávaly nejvíce příležitosti naturalistického projevu. Odtud pak tento naturalism dostává se do jaroměřického textu.

⁴⁰⁾ Popis tohoto sepolkra podává Köchel, J. J. Fux, str. 183

Srovnejme na doklad toho na př. naturalistickou scenu políčku a výslechu Kristova z jaroměřického sepokra s následující scénou zatýkání Kristova v jesuitském oratoriu *Cithara Jesu*, jež provedeno roku 1729 na St. Městě v Praze u sv. Mikuláše; scena utěti ucha jest podána právě tak naturalisticky, jako obdobná scena s políčkem.⁴¹⁾

Judas: Sed! ducite caute! Mementote: Quia per medium vestrum abivit — Ave Rabbi! — Rapite, capite!

Chorus Satellitum: Ha, ha, ha! Habemus te!
Te gentis perversorem,
te legis contemptorem,
habemus te!

Interim Petrus: Ferio gladio.

Christus: Converte!

Malclus: Heu, heu meam orem!

Chorus continuat: Vincis eum stringamus,
Barbam, crines evellamus,
bene eum conturdamus,
discipulos pellamus,
ne possit fugere.

Podobnou obdobu poskytuje scena, kde Annáš a Kaifáš přicházejí k poznání, že Kristus je nevinný. Předcházejí nejprve výsměchy (4. scena):

Annas: Jam pendet Nazarenus pro meritis ignominia plenus.

Caiphas: Jam pendet Galileus, mendax ille et blasphemus Deus,
Jam pendet

Annas: Jam pendet.

Uterque: Rideamus, exploramus eum.

Na to následuje výsměšný sbor a brzy na to scena poznání:

Caiphas: Sed, quae haec rerum facies? Sole meridiantae quantae tenebrae!

Annas: Cohoreo, stupeo, metuo.

Caiphas: Et ego fugio.

Annas: Et ego fugio.

Srovnejme s tím slova Žalobníkovy z jaroměřického textu: „Ah, co cejtím, ah, co vidím a ušima slyším, — — — Slunce trpí zatmění — — — ah běda, co se děje?“

Budiž zdůrazněno, že neběží zde o tento konkrétní paralelní případ. Podobné scény byly v současném jesuitském oratoriu častější a příklad zde uvedený je jeden z mnohých. V této věci zajímavá je chronologie: *Cithara Jesu* provedena byla r. 1729, tedy téhož roku jako jaroměřické

⁴¹⁾ Provedeno na Květnou neděli. (Text v olom. stud. knih. 41939 41919)

sepolkro Obviněná Nevinnost. Lze tedy o konkrétním vlivu tohoto pražského textu na jaroměřický těžko mluvit. A přece je podoba v dikci i v podání tak nápadná, že nutno z toho soudit na „locos communes“, jež přecházejí do jaroměřického textu a mají vliv na naturalistickou metodu soudní scény.

Z doby pozdější, z roku 1734 možno položit jinou paralelu takovýchto dramatických textů z blízkého okolí jaroměřického, ze Znojma. Týká se sepolkra „*Das Leiden und Sterben des Heiland Jesu Christi*“, jež provedeno 22. dubna 1734 ve Znojmě u kapucínů. Autorem textu je Frant. Neumann, skladatelem štolba hraběte Karla Josefa Radwiga, Jan Jiří Knesrle.⁴²⁾ Týž naturalism uplatňuje se též zde, zvláště postava Jidášova a Pilátova jsou nositeli vzrušených scén. Monology Jidášovy neseny jsou pathetickým a naturalistickým tónem, podobně jako i jiné scény jako na př. tato (str. 9.):

Pilatus: Hier sehet einen Zerfleischten!
Hier sehet einen Menschen!

Chor der Juden: Kreuzige Ihn! Kreuzige Ihn!

Pilatus Was hat er dann gethan?
Er ist ja euer König!

Chor: Kreuzige Ihn! Kreuzige Ihn!

Pilatus: Er ist die Unschuld selbst,
seine Wunder-Werck seynd die Zeugen.

Chor: Kreuzige Ihn! Kreuzige Ihn!

„Obviněná Nevinnost“ představuje tedy zdramatisované sepolkro pod vlivem jezuitského a neapolského oratoria. Při tom pod vlivem sepolkové tradice dochází zde ke smíšení momentu kontemplativního a momentu dramatického. První tři jaroměřická sepolkra, *Abgesungene Betrachtungen*, *Krátké rozjímání* a *Oefterer Anstoss* jsou texty, jež svou literární formou v době Questenberkově jsou zastaralé; jsou ohlasem literární formy z konce 17. stol. Jest tedy charakteristické, že v Jaroměřicích rozšířena je forma, která svým rozvojem patří do doby více než 50 let zpět.⁴⁾

⁴²⁾ Text v Mor. zemské knihovně v Brně (7571). Titul textu: „*Das Leyden und Sterben dess Heylands Jesu Christi. Auf Befehl Ihro Hoch-Gräflichen Gnaden, Dess Hochgeborenen Herrn, Herrn Carl Joseph Rattwig, dess Heil. Röm. Reichs-Grafen de Souches etc. etc., in der königlichen Stadt Znaymb, bey denen Wohl-Ehrwürdigen P. P. Capuciniern am Grün-Donnerstag in einem geistlichen Gesang vorgestellt, den 22. April 1734. Die Poesi ist von Herrn Frantz Antoni Neumann. Die Music von Herrn Johann Georg Knesrle, hochgedacht seiner Hochgräfl. Gnaden Stallmeistern.*“ (Tisknuto u Svobodových dědiců ve Znojmě, 12 str.)

⁴³⁾ Ještě v 2. polovici 18. stol. jsou pěstována sepolkra u nás. Tak r. 1761 provedeno na St. Městě pražském sepolkro „*Maria bey Abnehmung vom Kreuz Jesu Christi*“, ar. 1762 tamtéž *Die Kreuzigung unsers Erlösers Jesu Christi*. Obě sepolkra provedena na Bílou sobotu, hudbu obou napsal varhaník Dominik Felix Benda (texty v mém majetku).

Zachované *české texty* jsou všechny od děkana Dubravia, takže v nich poznáváme zároveň literární schopnosti Dubraviovy. Původní český text zachován pouze jeden: „Krátké rozjímání hořkého umučení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista“ z roku 1728. Myšlenkově závisí zcela na vídeňském sepolkru, jak bylo již nahoře ukázáno. Zde ale zajímá nás toto sepolkro jakožto český text, a to svou formální a výrazovou stránkou. Postavíme-li se na stanovisko české literatury z první třetiny 18. stol., zvláště literatury oratorní, nelze upřít Dubraviovi literárních schopností. Dubraviova literární povaha jeví se ve výrazové prostotě, zřetelnosti a logičnosti. V této věci Dubravius liší se od mnohých českých textů současných, které trpí vlivem bombastické a hyperalegorické dikce jesuitské komedie a vlivem nepřírozené barokně-bombastické mluvy jesuitských postil.⁴⁴⁾ Pro srovnání uvedeny buďtež ukázky z oratorního textu *Čtyry studně hlavních ctností* z roku 1730, jehož autorem je kantor z Bydžova n. C. Ign. Jan Hubatka.⁴⁵⁾ Toto oratorium na oslavu Jana Nepomuckého spočívá v tom, že alegorické postavy *Moudrost*, *Střídmost*, *Spravedlnost* a *Statečnost* oslavují tyto vlastnosti Jana Nepomuckého. Na doklad neobratné dikce a nerytmičnosti verše stačí uvést tyto ukázky:

Na začátku recituje Moudrost:

K pobožnosti této dveře
chválení ať se otevře.
Neste oběť pobožnosti,
srdce oplývej radostí.
Stěžeje města Bydžova,
ať v vás zroste radost nová.
Ouřadovní povinností
svatému chvál dejte dosti.

Již tento prolog ukazuje, že zde běží o mechanické veršování, jež nedbá ani logického smyslu ani primitivních požadavků formální struktury verše. To pak ještě více ukazují další partie:

Moudrost zpívá arii:

Denníček nový povstává,
mezi nebesa vystává,
praporečník ohvězděný,
od Boha byl předzvěděný.
Obdařen Krista praporcem,
neboť Jan byl divotvorcem.

⁴⁴⁾ Ukázky podává Vlček v *Dějínách* II.¹, str. 13 a násl.

⁴⁵⁾ Text v universitní knih. pražské, 54 H 2243. Oratorium provedeno v Bydžově n. Cid. — Při literární kritice českých textů je citelný nedostatek jak literatury, tak i pramenů tohoto odvětví. Proto zvoleny zde za paralely texty, jež té chvíle jsou přístupné a jež mohou býti považovány za typické, neboť jich dikce ukazuje tytéž znaky současné jesuitskobarokní literatury, jak je známa z Vlčkových dějin.

Spravedlnost recituje:

Skvěl se zlatou vejmluvností
v jakékoliv umělosti.
Na vrchu veršovcův věnec
dostal náš milý vlastenec.
Těž knihy Justiniána
jasného činily Jana.
Cnost pána kanovnického
zemi i nebi milého.

Zpovědnictví Janovo vysvětleno je těmito verši:

České královny svědomí
bylo jemu povědomý.
Kterážto své nevinnosti
oděv myla s pláčem dosti.
Chtěl král zpovědi tejnosti
by vyjevil s ochotností.
Darmo na mlčení dvěře
klepal, Jan jich neotevře.

O umučení Janově veršuje se takto:

Od proudu vod pochopený
když jest Jan byl utopený
trvánlivosti svěřenec
zasloužil svátosti věnec.

O svatořečení dověděli se věřící takto:

Když náměstek apoštolský
to se zvěděl, biskup římský,
k ročnímu svátku svěcení
Tebe ctít dal poručení.

Tyto ukázky jistě dobře ilustrují veršotepectví tohoto textu. Možno postavit vedle toho kterýkoliv verš Dubraviův, aby vysvitlo, že Dubraviovy texty vynikají logickou zřetelností, prostotou.

Vedle toho Dubravius předčí oratorní text typu Hubatkova větší formální jasností veršů. Hubatka po způsobu zcela primitivním rýmuje mechanicky podle schematu $a - a, b - b, c - c$, atd. Naproti tomu Dubravius má základní schéma rýmu přerývaného.

a

b

c (- a'), při čemž někdy c je přizpůsobeno k a . Vedle něho užívá Dubravius ještě jiné formy pro pěti a šestiverší.

b

Příklad pětiverší:

Ach, kdož může vysloviti	(a)
Tvou lásku neskončenou,	(b)
kterou jsi mně prokázal	(c)
a tak sobě mně zavázal,	(c)
když's dal za mně duši svou!	(b)

Šestiverší vzniká tím, že k základnímu schématu čtyřverší připojuje ještě dvouverší ($d - d$).

Vedle těchto forem užívá Dubravius rovněž primitivního schématu $a - a, b - b, c - c$, atd. jako na příklad v závěrečném sboru, který má celkem 26 veršů, takže zde s jiným schématem Dubravius nevystačil.

Rovněž kvalita rýmu je u Dubravia lepší nežli u Hubatky.

Větší umělost a smysl pro formální tvárnost u Dubravia patrná je též v prosodii verše. V textu Hubatkově základem je osmislabičný verš trochejský akatalektický $\underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u}$. Tento verš opakuje se mechanicky, takže brzy působí jednotvárně. Naproti tomu základní rytmičké schéma u Dubravia je čtyřtaktové trochejské dvojverší s katalektickým druhým veršem:

$\underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u}$
 $\underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u}$

např.: Všecky věrné lidské duše,
které mně můj otec dal.

Vedle toho užívá Dubravius také střídání verše osmislabičného se šesti-
slabičným dle této formy: $\underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u}$

$\underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u}$

na př.: za mně trpíš za mně platíš
mé nesmírné dluhy.

Prosodie Dubraviova je *přízvučná*. Zde Dubravius nedal se svéstí současnými teoriemi časoměrnými, jak je vykládal Václav Rosa ve své gramatice z r. 1672 a jeho vlivem Václ. Jandyt v gramatice z r. 1704 a přidržel se vzoru současné produkce, kde přízvučná prosodie naprosto převládá.^{45a)} Užívá zde důsledně přízvučných trochejů. Prosodicky správné a také nejčastější jsou ve slovech dvouslabičných, na př.: všecky věrné lidské duše, a pod. Tím však vznikají ustavičné diairese, které verš mění v mechanické skandování. Méně časté jsou trocheje slov čtyřslabičných. Cesura prosodicky správná vyskytuje se zřídka, na př.: protože jsem; ty jsi spasitel všech. Za to časté jsou chybné cesury, kde si Dubravius neuvědomil, že na základě povahy českého přízvuku hlavního a vedlejšího po lichoslabičných slovech musí následovati nepřízvučné slovo jednoslabičné, nemá-li přízvuk následujícího slova býti přesunut na nepřízvučnou slabiku. Tím pak po takových slovech vznikají typické chyby prosodické, s nimiž se setkáme ve všech textech Dubraviových. Tak po jednoslabičných slovech: své krvi; tvou lásku neskončenou; mé nesmírné; jsouc v zasluhách; můj nedostatek; když se na tebe; a tak sobě mně zavázal a t. p. Po tříslabičných: pekelné vysvobodil. Po pětislabičných: ukřižovaný Kriste Ježíši.

Tytéž literární znaky uplatňují se též v Dubraviově překladu z němčiny *Obviněná Nevinnost*. Způsob překladu zde nemožno posouditi, protože

^{45a)} Viz Studii *Jos. Krále* v L. Fil. XX. 1893i, str. 95—113.

není zachován německý originál. Výrazová jasnost a jadrnost jest zde ještě větší, nežli v minulém textu. Možno to vysvětliti větší konkrétností textu, která nutila Dubravia vyjadřovati se co nejurčitěji. Zde pak možno srovnáním s jiným českým dramatickým oratoriem této doby přesvědčiti se, že Dubravius i zde vyniká větší praegnancí a ušlechtilostí výrazu. Roku 1735 provedeno patrně v Hradci Králové oratorium *Ostrotupý meč*, jehož autorem byl kněz Jan Jiří Hlava. Oratorium patří k četné církevní literatuře oslavující svatořečení Jana Nepomuckého.⁴⁶⁾ Vliv jesuitského oratoria je zřetelný v přílišné alegorii a v bombastu dikce.⁴⁷⁾ Vykazuje dvojí složku současných jesuitských her; jednak alegorisační, *Zem Českou, Prozřetelnost a Spravedlnost*, jež pronášejí své sentence o hrdinství Janově a bezbožnosti krále Václava, jednak složku reální, representovanou osobou *Jana a Václava*. V těchto partiích pak možno hledati obdobu k realistickým soudním scénám jaroměřického textu a zde také možno srovnávati dikci obou textů.

Zbytečný bombast a řemeslné veršotepectví jakož i primitivní technika verše a rýmu patrna je na těchto ukázkách:

Ve třetím „numeru“⁴⁸⁾ představuje se Jan posluchačstvu takto:⁴⁹⁾

Cestu pravdy vyvolil sem,
pravdu mluvíti hotový sem.
Pravda sice závist plodí,
bývá bit, kdo s pravdou chodí.
Ale byť povstaly proti mně
vojska, nebude se báti srdce mé.

Stejně neobratně jako Jan, podán je i král Václav. Václav je zde líčen ve smyslu protireformačního názoru jako bezbožník a násilník. Představuje se tímto recitativem:

Oheň zlosti, prchlivosti
ve mně dutkal dosti.
Nechť vyrazí plamen,
a bude všemu amen.

⁴⁶⁾ Viz o tom referát prof. A. Krause v *Čechische Revue* I.

⁴⁷⁾ Titul jest výmluvný: „Ostro-tupý meč z vítězitedlnou korunou okrášlený. To jest: Svatý, a až posavád neporušený svatého Jana Nepomuckého Jazyk, před časy s Václavem králem v boji pravdomluvnosti ostře se potýkající, a proto Meč Ostrý, v potýkání nevybojitedlné zpovědi nepohnutedlně stojící, a proto Meč Tupý v obojím slavné zvítězující. Od Pána zástupův již před tři sta a devatenácti léty s korunou časné a věčné slávy obdarovaný, dnes pod nějakým duchovním podobenstvím Davida a Goliáše skrze musicální jazyk pobožný uším, očím a jazykům představený, a témuž prvo-slavnému v novém boji zvítěziteli svatému Janu Nepomuckému s nejvroucnější pobožností obětovaný, působou Jana Jiřího Hlavy, kněze církevního. — — Vytištěno v Hradci Králové u Václ. Tybely.“ Oratorium patrně provedeno bylo v Hradci Králové, kde také bylo vytištěno (text chován v univ. knih. v Praze, 54 F 140).

⁴⁸⁾ Sceny označovány v jesuitských oratoriích slovem „Numerus“.

⁴⁹⁾ V originále dle tehdejšího zvyku verše recitativů psány jsou vedle sebe a nikoliv do sloupku. Jsou oddělovány pouze svislou čarou. Zde užito dnešního způsobu.

Václavovo podezření proti Janovi a královně vyjádřeno slovy:

To Jana s Johannou časté rozmlouvání
zdá se mně jako ňáké proti mně spuntování.
Všecko soukromně, všecko tajně vedou;
kdož ví, co někdy nesvedou?

Teprve dialog mezi Janem a Václavem přináší do dikce přirozenější výraz. Když Jan vytýká králi bezbožný život, rozvine se tato scena:

Král: Které sou to řeči? Kdo tak na mně řičí?

Jan: Hanba jest, hřích jest!

Král: Kdo mne bude z hřichu trestati? Kdo můj život kárati? Nejsm jako jiní lidí. Co činím, co dělám, celý svět vidí.

Jan: Ach, vidí, až se stydí.

Král: Nechť se stydí, kdo zle vidí. Můj život co zlého učinil, zda-li se v čem provinil?

Ve formě jest Dubraviuv text bohatší nežli Hlavův. Jeho verše jsou psány výlučně v taktech sestupných. Převládá trochej, místy se objeví daktyl. Dubravius užívá čtyřtaktového verše trochejského a jednotvárnosti se vyhýbá tím, že verš akatalekticky střídá s katalektickým. Tím vzniká *strofická forma čtyřverší*, jež je svázána rýmem buď střídavým, nebo přerývaným:

— u — u — u — u	a
— u — u — u —	b
— u — u — u — u	c (a)
— u — u — u —	b

Výjimky od této formy čtyřverší jsou nečetné (na př.: *aa—bb* a t. d.).

V recitativu užívá Dubravius *trojverší* tak, že dva verše akatalektické čtyřtaktové spojí s třetím katalektickým čtyřtaktovým a zrýmuje: *a — a-b*. Toto trojverší převzato je z operní poesie libretistické, kde se vyskytuje velmi často. V našem textu recituje Soudce dle této formy (v chybných přízvučných trochejích):

žádné viny nenalézám
a protož příčiny nemám
smrt na něj uložit.

Spojením tohoto tříverší s předchozím čtyřverším vzniká sedmiverší (4 + 3) v arii Duše „*Plač tedy, o Duše smutná*“.

Konečně spojením tříverší vzniká typické a v současné operní tvorbě velmi oblíbené sdružené šestiverší, o němž bude více zmínky při operním textu Dubraviově. Zde objevuje se v rýmovém sdružení: *a-a-c | b-b-c*, při čemž verše spojené rýmem *c* jsou sdruženy i společnou katalektickou formou prosodickou.

Vedle toho užívá Dubravius střídání tří a dvoutaktových trochejských veršů akatalaktických, v trojverší:

Pro tvé vlastní hříchy
já, beránek tichý,
nyní trpím.
Ve čtyřverší:

otci pak poroučím
ducha svého,
neb já již vyplnil
vůli jeho.

Daktylické formy prosodické užívá v šestiverší (3 + 3) dle schematu:

- u u - u Země se třese,
- u u - u která nás nese
- u u na sobě.

Dvoutaktové daktyly vyskytují se v recitativu Duše.

Jiné verše daktylicko-trochejské:

- u u - u - u - u
Mně pro spasení všeho stvoření
před soudce vedou Židé nezbední.

Daktylický verš katalektický:

- u u - u - u - u
Stůj a nehejbej se z místa,
neb zdeť jest smrt tobě jistá.

Přízvučné trocheje Dubraviovy jsou opět nejlepší tam, kde pracuje se slovy dvou- nebo čtyřslabičnými. Pak ovšem zase stálá diaréze brzy působí jednotvárně a dodává dojmu mechanického skandování. Správná cesura vyskytuje se zřídka, na př.: oučastnou se učiníš; nezbedně se vydává; není-li zde; přispějte mně na pomoc a t. d.

Naproti tomu ve značné míře se objevuje cesura, která přirozený český přízvuk ruší. Vznikají tím typické chyby prosodické, o nichž již nahoře učiněna zmínka, a to po jedno- tří- nebo i pětislabičných slovech, není-li lichý počet slabik vyvážen následujícím jednoslabičným slovem (na př.: at' se, jak tě a pod.). Jinak vznikají trocheje, které přesunují přízvuk na nepřízvučnou slabiku, na př.: neb stvoření; skrz pokání; na naši zuřivost; tak bezbožné; krví se nasýtila; jak se nám bude líbit; ochotně pospíchala; provazy svázaného; trestati nepřestává; neprodlívejte soudcové a j. v.

Obdobně se to má s daktyly. Přízvučně správné jsou tenkrát, užívá-li Dubravius slov tříslabičných nebo spojení slova jedno- s dvouslabičným, čímž vznikají cesury, buď mužské (hůř, nežli; to všecko; tvé vlastní;

před soudce; pro tebe) nebo ženské (láska mně). Jinak v cesurách objevují se obdobné chyby prosodické, jako při trochejích (všeho stvoření; stůj a nehejbej se; i ty hvězdičky; nic nelitují; dokonáno jest a t. p.)

Dubraviova sepolkra tedy svým myšlenkovým obsahem stojí v úplné závislosti na současné sepolkrové a oratorní literatuře vídeňské a jezuitské. Svou výrazovou stránkou však znamenají šťastnou protiváhu proti slohovému bombastu a slohové nepřirozenosti českých oratorních textů jezuitských. Přirozenou a jasnou dikcí jsou protikladem proti dikci jezuitských textů oratorních, což současně určuje jejich literárně-historický význam.



Český text opery *L'origine di Jaromeriz in Moravia* zajímá nás zde jakožto překlad z italského originálu. Protože originál je zachován, možno posoudit poměr mezi překladem a originálem. Zároveň v tom pak najdeme nový rys literární činnosti Dubraviovy, neboť zde překládá Dubravius text světský, prostý vlivů náboženských. Zde tedy literární povaha Dubraviova projeví se bez závislosti na současné jezuitské literatuře.

Také i to stojí za zmínku, že v tomto textu máme první dosud známý případ světské, nejesuitské opery v českém jazyce.⁵⁰⁾

Při srovnání českého překladu s italským originálem zřetelný je dualism recitativů a arií. Prosa v překladu Dubraviově daleko nedosahuje originálu. Je zřejmě vidět, jak překlad recitativů činil Dubraviovi potíže, takže leckdy mnohé místo dopadlo neobratně. Naproti tomu arie překvapují přirozeností a svěžestí dikce, a činí dojem šťastné, původní improvisace básnické. Výklad toho možno hledati v povaze operního textu. V recitativu byl Dubravius nucen dle možnosti dodržovati počet slabik italského originálu. Běželo zde o odpočítávání slabik a tím volnost překladu byla značně omezena. Proto vznikly často věty násilné a kostrbaté. Naproti tomu v ariích nebylo třeba přesného dodržování slabik, neboť technika ariová připouštěla libovolné rozdělení slabik na zpívanou melodii.

Podle toho, kolik potřeboval Dubravius slabik, překládal v recitativech buď volně anebo doslovně, ale vždy tak, že překlad zůstává po stránce výrazové daleko za originálem. Hned začátek opery přeložen je dosti volně:

Ach, v hněvu, ano v pomstě neustoupni
hněve můj! Nepřítel zde je ukrutný . . .
Však ale, co to má být, hněv můj se tratí

Vendetta, si vendetta, non stancarti
mia ira. L'iniquo viene. . . Ma sento,
ohi me, mancarmi al sen lo sdegno.

Neobratná česká věta: má v originále daleko poetičtější znění

Neb urozený krvi, urozeným i nohám
svoboda patříf.

Convengon ceppi d'oro a un nobil'
piede, e chi libero nacque, soggetto a
schiavitudo esser non deve.

⁵⁰⁾ Český text viz v příl.

Takových případů je více, na př.:

Prosby a žádost hledá má statečnost. Ach mnohé trucování zlé při skonání. Jaký konec pověří to vezme?	Senza preghiere e generosa Eduige. Ach! che gli insulti al fin sono di rischio. Qual fine avran si torbide vicende?
---	---

Zvláště tam, kde užito je rychlého dialogu, těžkopádnost českého textu tím více se odráží od originálu:

<i>Hed.:</i> Líbí se sednout? <i>Gual.:</i> Čest velkou Tvá dobrota mně činí. Já jsem vinen, pravda, že jsem Tě hněval, pokuta ale má jest lítost skrytá. <i>Hed.:</i> Kdo se obviňuje, ten milost dosahuje. <i>Gual.:</i> Kdo se milým jmenuje. . . <i>Hed.:</i> Víc' zasluhuje. <i>Gual.:</i> To doufám já. <i>Hed.:</i> Od koho? <i>Gual.:</i> Od tebe, milá. <i>Hed.:</i> A Genovilda? <i>Gual.:</i> Není až posavad manželka. <i>Hed.:</i> Ale věrnost? <i>Gual.:</i> Láska přestupuje věrnost přikázáním. <i>Hed.:</i> Povinnost ale lásku nepřestoupí? <i>Gual.:</i> Tvé kráse taky povinnost ustoupí.	<i>Ed.:</i> Sederti piaccia? <i>Gual.:</i> O, quanto m'onora tua beltade! Son colpevole, è ver; è ver, t'ofessi; mà porto al sen la pena del rimorso. <i>Ed.:</i> Chi confessa il suo torto merita perdon del fallo. <i>Gual.:</i> E chi d'amar confessa? <i>Ed.:</i> Ottien pietade. <i>Gual.:</i> Dunque l'avrò. <i>Ed.:</i> Da chi? <i>Gual.:</i> Da te, mio bene. <i>Ed.:</i> E Genovilde? <i>Gual.:</i> Ancora al talamo non giunse. <i>Ed.:</i> E mala fede? <i>Gual.:</i> Amor stà sopra ad ogni fede e legge. <i>Ed.:</i> Non sovrasta all' amor forse il dovere? <i>Gual.:</i> Cede il dover' all bello del tuo volto.
--	--

Zvláště pak na místech erotických tento rozdíl je citelný, což vysvětliti možno větší výrazovostí italštiny proti tehdejšímu jazyku českému. Tak na př. slova Drahomířina v českém překladu jsou daleko střízlivější nežli v italském originále:

Věřím, že i ty tak silnou láskou nepřestaneš mne milovat.	Bramo, che tanto m'ami, o Dio, quanto ch'io t'amo.
---	--

Někdy erotické texty přeloženy jsou doslovně, ale vždy jen v malých partiích:

'Hořím po Genovildě, choti Gualtera zasnoubené.	Ardo per Genovilda, a Gualtero sposa.
---	---------------------------------------

Různé jemné slovní obraty originálu vyjímají se v překladu dosti neobratně:

Mne milovat trápení je tobě, mně soužení.	L'amar mi e tuo tormento, e mio rimorso.
---	--

Rozdíl vysvitne zvláště v následujícím místě, kde originál je daleko vášnivější, nežli překlad:

O bohyně, nech tvou lásku s mou
věrnou zasnoubiti. Tak bude věrnost tvá
neporušena. Jak pak můžeš Gualtera tak
milovati, nevěstou býti ukrutného ty-
rana?

Deh, idol mio, le tue nozze infiorino
il mio letto; così tua fedeltà rimanga
illesa. E tu stender' potresti ad un Gual-
tero la man' di sposa? Ad un crudel ti-
ranno?

Jak již řečeno, arie byly překládány Dubraviem daleko zdařileji. Zde pak právě lyrické texty podány jsou nejlépe, kdežto textům heroickým se nedaří, jak ukazuje toto místo z Gualterovy arie:

Když řeka se rozvodní,
když prudce běží,
ustoupí spíš všechny břehy od ní,
než běh svůj promění.
Tak obtížnost nezdrží,
jak ostruhou popudí
tvé slovo v poli slávy,
běžeti nezmění.

Gonfio torrente, altero,
rapido corre e fiero
romper vuol pria la sponda
che il corso rallentar.
All suono di tua voce
come destrier' veloce
nel bel sentier di gloria
io mi sento spronar.

Zvláště přirovnání ve druhé sloce je v originále výraznější a určitější nežli v překladu, kde právě druhá sloka trpí nedostatkem jasnosti.

Za to ale milostné arie vystiženy jsou pravidelně Dubraviem šťastně, takže se dosti přibližují originálu:

Tys život duše mé,
světlo jsi oka mého,
tebe chci milovati,
lásko srdce mého.
V tobě samém mé myšlení
vynachází svou radost,
kde ty nejsi, tu nic není,
nežli samá žalost.

L'anima mia tu sei,
luce degli occhi miei
tu vita mia sarai
sinche avrò core in sen.
In te solo il pensiero
ritrova il suo piacere,
in te che di quest' alma
sei l' amorato ben.

Je zde zajímavé, že vždy první dva verše obou slok přeloženy jsou doslova, kdežto druhé dva volně. Zvláště v posledních dvou verších Dubravius šťastně uhodil na prostou notu. Podobně přeloženy jsou tyto verše:

Kdo nezkusil oheň lásky,
neví, co jest trápení,
kdo neví, jak červ ten trápí,
neví, co jest soužení.

Chi non prova il mal d'amore,
cosa sia dolor non sa.
Egli e un verme in mezzo al core
che rodendo ognor lova.

Taktéž následující arie svědčí o překladatelské dovednosti Dubraviově:

Oči tvé naplnily
a srdce zapálily
plamenem lásky věrné.
Ta se ve mně rozmáhá,
vnuknutí mně dodává
tě milovat důvěrně.

Da tue belle pupille
le fiamme amabile
vennero nel mio cor.
E così a poco a poco
tanto s'accese il foco
ch' ardo per te d'amor.

Volněji, zvláště ve druhé sloce, překládá Dubravius v těchto verších:

Líbezně zacházet budu
s mým milým a věrným chotí,
jenž jest srdce, láska a radost.

Tak potěšení nabudu,
přestane smutek, přestanou psoty
pomine zármutek a žalost.

Proverò tutto il diletto
col mio caro amato sposo,
ch'è mia gioia ed mia speme.

Ei vedrà, che in questo petto
vi è un cor fido ed amoroso,
che per lui sospira e geme.

Všechny uvedené případy týkaly se dvoj- až čtyřverší. Také pětiverší překládá Dubravius se stejnou dovedností, jak ukazuje následující příklad:

Když spojenou horkostí
dvě srdce pálí dosti,
láska tehdy omdlívá,
potěšením rozplívá,
duše se necítí.

Když dvě překrásné tváře
svítějí jako záře,
potěšení takové,
duše radosti nové
nemůže najíti.⁵¹⁾

Se con egual' ardore
suo foco accende amore
in due giovanni petti,
il puro dei diletti
all'or' entra nel sen'.

Quello che al cor più piace
e l'arder' a una face
d'un vago amabil viso
che dal suave riso
sparge un dolce velen'.

Dosud zachovával Dubravius stejný počet veršů s originálem. V jednom případě ale zaměnil tříverší originálu ve čtyřverší, což pro volnou překladatelskou techniku Dubraviovu je nemálo zajímavé. Zároveň pak zde podal Dubravius jeden ze svých nejzdařilejších výkonů překladatelských:

Srdce se jen třese
a nepokoj nese,
již se duše bojí,
nevím, jak obstojí.

Jestli se ptá srdce,
zdá se, že říci chce:
jest, není naděje.
Tak se v světě děje!

Sento, ma so perche,
turbari l'alma in me
e palpitarmi il cor.

Se a lui chiederà
so, che risponderà:
e amore e non e amor',

Dubraviův překlad jest cenným dokumentem toho, kterak vlivem operních textů obohacena byla *forma české strofy a veršů* v českém básnictví tehdejších. Kdežto ve svých sepolkrech vystačil Dubravius s prosodickou i strofickou formou primitivní, v překladu operním byl nucen přizpůsobiti český text i po formální stránce daleko mnohotvárnějšímu a bohatšímu textu italskému. I když Blinoni nejeví se ve svém libretu básníkem vynikajících kvalit, přece jen vlivem současné poesie Metasta-

⁵¹⁾ V partituře pod arii vepsán poslední verš v obráceném slovosledu: „Najíti nemůže.“ Ale správné je tak, jak nahoře uvedeno, neboť jen tím zachována je forma verše z originálu (rým: necítí — najíti).

siovy jeho text má poměrnou aspoň formální uhlazenost a mnohotvárnost, zvláště u porovnání se schematickou formou her jesuitských a sepolkrových textů.

Nejobvyklejší strofickou formou dacapové arie u Blinoniho jest šestiverší o dvojím sdruženém trojverší (3 + 3), při čemž se ovšem první trojverší opakuje, dle formového schématu *A-B-A*. Sdružení dociluje se ve všech případech tím, že třetí a šestý verš jsou vždy spojeny rýmem. Tento rým pak jest zvláště zdůrazněn prosodickou formou veršů: jsou-li první, druhý, čtvrtý a pátý verš akatalektické, jest zřymovaný třetí a šestý verš katalektický a naopak. Tím toto sdružení nabývá po stránce prosodické i strofické charakteristického důrazu. Schéma rýmů jest pak v této formě nejčastěji *a-a-c—b-b-c*, anebo, v jediném případě postupný rým: *a-b-c—a-b-c*. Prosodicky užívá Blinoni v tomto sdruženém šestiverší buď formy trochejské, nebo jambické. V *trochejské* vystupuje vždy čtyřstopý verš, nejčastěji tak, že sdružené verše jsou katalektické, tedy dle schématu:

```

- 0 - 0 - 0 - 0 - 0   a b
- 0 - 0 - 0 - 0 - 0   a b
- 0 - 0 - 0 - 0 - -   c c

```

V této strofické formě jest Blinoniova předloha překladů těchto Arií: *Jako ptáček jarního času; Já jsem plna veselosti; Každou nazvu kanálií*. Dubravius zde přidržuje se této formy dosti věrně, ačkoliv zřejmé potíže mu činí osamocený katalektický verš, v němž s poslední přízvučnou slabikou neví si dobře rady. Proto také v arii „Já jsem plna veselosti“ třetí verš katalektický mění v akatalektický, čímž ovšem formovou ucelenost strofy porušuje. V arii „Každou nazvu kanálií“ ve druhém trojverší má pouze katalektické verše sedmislabičné. Zajímavé úchytky ukazuje arie „Jako ptáček“. Dubravius ponechal zde počet sestupných stop, ale někde trochej zaměnil za daktyl, ale nikoliv v neprospěch věci, neboť tím verš se nemálo oživuje (jarního-vyhlédá-jedince-slávu vždy).

Jiná forma trochejského šestiverší:

```

- 0 - 0 - 0 - 0 - -   a b
- 0 - 0 - 0 - 0 - -   a b
- 0 - 0 - 0 - 0 - 0   c c

```

V této formě je předloha arie „*Líbezné jest políbiti*“:

Il bacciar dolce sarà
quell'amabile beltà
che ha color di giglio e rosa.

Dubravius ale se uchýlil od původní formy jistě v neprospěch věci; užívá ve všech verších čtyřstopých trochejů akatalektických, čímž sdružení šestého verše pozbývá charakteristického důrazu.

V jediném případě má Blinoni důsledně provedené čtyřtaktové verše akatalektické, v arii „Líbezně zacházet budu“. Této prosodické formy se Dubravius také přidržel věrně. Jen místy trochej nahradil daktylem, ale vždy tak, že počet stop je nezměněn: jenž jest srdce, *láska* a radost, *přestane* smutek, *přestanou* psoty.

Formy jambického šestiverší:

u – u – u – a b
 u – u – u – b b
 u – u – u c c

Vyskytuje se v předloze arie „*Již hoří jasností*“. Dubravius přidrží se zde této formy zcela věrně, prosodicky i v rýmech. Jak si řeší v češtině jamby, bude hned řečeno.

u – u – u – a b
 u – u – u – a b
 u – u – u – c c

V této formě měl Dubravius originál arie „*Srdce se jen třese*“. Ale v překladu změnil jak prosodickou, tak i strofickou formu, nahradiv šestiverší osmiverším o třístopých akatalektických verších trochejských s rýmem a-a, b-b | c-c, d-d, tedy ve formu mechanickou a primitivní.

u – u – u – u a b
 u – u – u – u a b
 – u – u – u – c c

Užito v předloze arie „*Oči tvé naplnily*“. Dubravius přidržel se této formy s tou úchylkou, že třetí a šestý verš katalektický nahradil veršem akatalektickým o sedmi slabikách.

u – u – u – a
 u – u – u – b
 u – u – u – c
 – u u | – u | – u d
 – u | – u | – u d
 u – | u – | u – c

Předloha k arii „*Darmo se nestarám*“. V překladu je forma originálu věrně ponechána. Pouze ve 4. a 5. verši je daktyl nahrazen trochejem a naopak. Ale počet stop a sestupný jich charakter ponechán.

Strofická forma čtyřverší, po př. sdruženého osmiverší (4 + 4) není již tak častá u Blinoniho. Pouhé čtyřverší trochejské vyskytuje se v primitivní formě čtyřstopých katalektických trochejů s rýmem střídavým v originále arie „*Ó, potvoro medvědí*“, kde Dubravius zcela věrně se přidržel jak formy prosodické, tak i rýmů. Tato mechanická forma jest na tomto místě vy-

světlna realistickým ovzduším intermezza. V umělejší formě vyskytuje se čtyřverší jambické v originále arie „*Jeho vidět a milovat*“.

```

u - u - u - u   a
u - u - u - u   b
u - u - u - u   a
u - u - u - u   b

```

Střídavý rým je zde zároveň spojen se stídáním verše katalektického s akatalektickým, čímž strofa nabývá formové ucelenosti i mnohotvárnosti zároveň. Ale Dubravius právě tohoto charakteru nepodržel. Rým má sice střídavý, ale prosodickou formu zde nezmohl a proti originálu zcela zkomolil. Pouze druhý verš odpovídá originálu, kdežto ostatní se neshodují ani v počtu slabik.

Sdružené osmiverší (4 + 4) daktylicko-trochejské: důsledné provedení prosodické formy $- \cup \cup - \cup -$ dle schématu rýmů a a b c | d d e c. Originál v arii „*Tys život duše mé*“. Překlad přidržuje se v první strofě této formy celkem šťastně s tou změnou, že 3. a 4. verš mění v akatalektický a že na začátku čtvrtého verše daktyl nahrazuje trochejem. Druhá strofa je prosodicky nepřesná vlivem originálu. Pořadí rýmů ale je změněno, nikoliv ve prospěch, neboť Dubravius místo sdružení obou strof rýmem c užívá rýmu přerývaného a b c b | d e f e.

4 + 4 v jambické formě prosodické:

```

u - u - u - u - u   a e
u - u - u - u - u   b f
u - u - u - u - u   c g
u - u - u - u - u   d d

```

Je zde též princip sdružení obou strof posledním veršem, jako v uvedených šestiverších. Forma tato dána v originále arie „*Ach, jestli tebe mám ztratiti*“. Dubravius tuto formu rozřešil šťastně s některými úchylkami, o nichž bude ještě zmínka. Pořadí rýmů změnil jen potud, že přidal ke sdružujícímu rýmu 4. a 8. verše ještě rýmy a a a c | b b b c. Z jambických útvarů patří tato arie k nejzdařilejším po stránce formové.

```

u - u - u - u - u   a d
u - u - u - u - u   a d
u - u - u - u - u   b e
u - u - u - u - u   c c

```

V orig. arie „*Když řeka se rozvodní*“. Dubravius přidržel se této formy věrně ve druhém čtyřverší, kdežto v prvním jest pouze první a čtvrtý verš prosodicky věrný, kdežto ostatní jsou zkomoleny. Zdařilý je katalektický 4. verš „*než běh svůj promění*“. Rýmové pořadí originálu mění v a b c d / e f g d.

V textu Blinoniově vyskytuje se také jednou trochejské sedmiverší 3 + 4, sestávající z pořadí čtyřstopých akatalektických veršů trochejských, které ve 3. a 7. verši jsou vystřídány verši katalektickými, které jsou též spojeny rýmem. Jest zde tedy opět týž sdružující princip. Této formy jest užito v arii „*Skrz zásluhy svého otce*“. Ale Dubravius změnil ji ve známou již formu sdruženého šestiverší, jak jí užito na př. v arii „*Já jsem plna veselosti*“.

Sdružené desetiverší (5 + 5) stavěno je dle téhož sdružujícího principu, jako šesti a osmiverší. Vyskytuje se u Blinoniho pouze se vzestupnými takty. Jednou tak, že po čtyřech čtyřstopých katalektických verších jambických následuje vždy pátý jambický verš třístopý akatalektický, jenž jest, jakožto sdružující, spojen také rýmem s korespondujícím veršem desátým. Rýmové pořadí je a a b b c—d d e e c. Této formy užito v předloze arie „*Když spojenou horkostí*“ a Dubravius jí užívá v překladu zcela věrně, a to jak po stránce prosodické, tak i v rýmech.

Konečně tato forma strofická vyskytuje se v prosodickém útvaru jambicko-anapaestickém, a to v originále arie „*Kdo ústa má věrné*“:

u — uu — u	a d
u — uu — u	a d
u — uu — u	b e
u — uu — u	b e
u — uu —	c c

Dubravius rozřešil tuto formu po stránce prosodické zcela věrně a neobyčejně šťastně. Taktéž pořadí rýmů ponechal beze změny.

Podobně, jako v sepolkrových textech, tak i zde Dubraviova prosodie je *přízvučná*. Ale při mnohotvárnějších formách prosodických přirozeně narážel Dubravius na daleko obtížnější řešení, nežli při mechanickém trochejském skandování sepolkrových textů. Že se sestupnými stopami (trochej a daktyl) pracuje Dubravius nejvolněji, jest přirozeno po tom, co víme o jeho textech sepolkrových. Trocheje mají zde tutéž kvalitu, jako tam. Kde vystačí s diairesí, jsou trocheje přízvučně správné, verš však tím trpí, neboť nabývá rázu mechanického skandování. Dobré cesury vyskytují se zde zřídka a jest skutečným osvěžením, když v arii „*Líbezně jest políbíti*“ čtou se dobré cesury: *líbezně jest; lilium a; ranily mé*. Jinak při cesurách vyskytují se typické chyby proti přízvučce, o nichž byla řeč i při sepolkrových textech. Po jedno- nebo tříslabičných slovech, následuje-li slovo více než jednoslabičné, nastává nutné přesunutí přízvučce a tím porušení trochejské přízvučné řady. Příklady je celá řada. Někdy tato chyba dotkne se jediného slova, někdy ale celý verš je přízvučně porušen, na př.: *a veselostí překrásné; tak potěšení nabudu*. Povahu katalektického verše trochejského si Dubravius neujasněl a proto vyskytují se v tomto verši četné chyby. Neuvědomil si, že tento verš může býti prosodicky správný jen tehdy, končí-li slovem lichoslabičným, v němž vedlejší přízvuč

na poslední slabice nahradí přízvučnou poslední katalektickou stopu. Vedle dobrého užití ve verši: *čest a slávu vždy hledajíc*, jsou případy chybné: *sem a tam okazuje; neb strachem celá trnu; v svém zpěvu radost majíc*, a t. d.

Daktylů užívá Dubravius podobně, jako trochejů. Nejčastěji pracuje s tříslabičnými slovy, tedy opět s diairesí. Cesury opět se vyskytují zřídka, a to vždy cesury ženské: *světlo jsi; tebe chci; láska a*; O chybách proti přízvuku platí v zásadě totéž, jako o trochejích.

Před daleko obtížnější prosodickou otázkou byl postaven Dubravius ve verších jambických po příp. anapaestických, neboť zde narazil na ne-souhlas vzestupných stop s přirozeným přízvukem českého slova. V jeho verších jsou jambické řady přízvučně chybné i zase velmi zdařilé. Těchto dociluje Dubravius tam, kde vycítil, že jambů v češtině lze užití především na základě větňého přízvuku, kde jednoslabičná slova vrhají přízvuk na slovo následující, čímž vzniká takt vzestupný. Takové jambické řady ukazují pak zajímavý fakt, že Dubravius tyto verše nepojímá jambicky, nýbrž že si je řeší jako *trochejský verš s předtaktím, čili rytmickou předdrážkou*, podobně jako anapaest se mu mění uprostřed verše ve spojení s předchozí stopou přízvučnou v daktyl. Dokladem je na př. arie „Kdo ústa má věrné“. Zde jambicko-anapaestická forma mění se Dubraviovi v řadu daktylicko-trochejskou s předdrážkou.

Původní: ˘ - | ˘ ˘ - | ˘
Un laboro che piace

Vystupuje v překladu v této formě :

˘	-	˘	˘	-	˘
kdo	ústa má	v	ěrné	a	nikdy for
a	nikdy for	t	elné	ten	všecko co
ten	všecko co	ž	ádá	kdo	na odpor
kdo	na odpor	s	tojí	a	překážku
a	překážku	s	trojí		

Dubravius zde užívá typických svých daktylů a trochejů, jimž předesílá předdrážku jednoslabičných slov na základě větňého přízvuku. Kde ale se odchýlil od tohoto pojetí vzestupných taktů, tam dopouští se zkomolení přízvučného verše, i když se prosodické formy předlohy věrně přidržuje, jako na př. v arii „*Když spojenou horkostí*“, kde s výjimkou prvního a druhého verše jsou ostatní přízvučně pochybené. V takových případech vyskytují se pak takové začáteční jamby: *běžeti; jenom jedinká; darmo se; váží bez; očí tvé; jeho vidět*, a t. d. Chyby proti přízvuku uprostřed veršů pak jsou tytéž, jako u trochejů.

Při onom pojetí jambické řady jakožto trochejské s předdrážkou jest povaha akatalektického verše jambického totožná s povahou trochejského

verše katalektického: ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ -
 - ˘ - ˘ - ˘ - ˘ - .

Proto také prosodicky správný verš jest opět možný jen tenkrát, končí-li jedno-, tří- nebo pětislabičným slovem, na př.: *ach, jestli tebe mám ztratiti; rač sobě volím umříti; již ruku v ruce mám*. Jinak ale má Dubravius zde chyby, jež byly konstatovány již nahoře: již bázeň se tratí; neb's jedinká radost; láska nedá, a t. p.

Katalektický verš jambický jest totožný s akatalektickým trochejským s předzáškou. Při konečném sudoslabičném slově užívá ho Dubravius prosodicky správně: *za milování; a srdce zapálily*. Jinak ale opět jsou zde chyby proti přízvuku: *plamen doufání*, a t. p.

Rýmy patří v Dubraviově textu k nejzdařilejší stránce formové. Nejčastější je rým dvouslabičný ženský (času-hlasu; černé-věrné; růže-může a pod.), jež má naprostou převahu. Rýmů mužských je daleko méně (myšlení-nic není; snoubena-spojená; nestarám-v ruce mám; takové-dva nové). Všechny tyto rýmy jsou zvučné a zdařilé. Vedle nich rýmy tklivé a plané jsou v menšině (jméno mé-skutky mé oka mého-srdce mého; naděje-děje; žádá-dostává; zkusí-ruší; duše má-nedá; chotí-psoty; necítí-najíti; nemá-hledá).

Máme-li na mysli všechny uvedené formální stránky Dubraviových veršů i jich výrazový charakter, nutno v jeho operním překladu spatřovati nevšední formální i obsahové obohacení českého verše, a to vlivem operní libretistické poesie.

Dnešní stav naší literární historie bohužel nedovoluje, abychom srovnali tento překlad Dubraviův s jinými texty českých oper té doby, neboť je dosud první známý případ české opery v době Karla VI. Není možno tedy usuzovati, přináší-li Dubraviův překlad výjimečné literární hodnoty, anebo opíral-li se o určité vzory. Celkový stav literatury v době Karla VI., pokud je dosud znám, svědčí pro částečnou výjimečnost překladu Dubraviova. Bylo již upozorněno v knize „Hudební barok na českých zámcích“ (str. 282 a násl.) na nové odvětví českého zámeckého divadla v této době. Až naše literární historie vnese sem více světla, bude možno definitivně posouditi literární cenu překladů rázu Dubraviova.

V každém případě pro literární kvality Dubraviovy — a to jistě platí i o všech zjevech literárních, které žily v podobných poměrech — velmi důležitý a plodný vliv měla činnost překladatelská z italštiny, neboť jednak po stránce obsahové vyvedla je z nivelisující protireformační literatury jesuitské a otevřela životnější a zdravější obzory literární, jednak po stránce formální obohatila jak formu verše, tak i dikci. Zvláštní schopnost oproštěných, nehledaných, všeho nepřirozeného barokního pathosu prostých projevů lyrických zdá se býti osobním majetkem Dubraviovým. Rovněž neobvyklá v té době logická jasnost, spojená s výrazovou prostotou a zřetelností, jest cenným rysem Dubraviovy literární povahy, jíž odráží se od průměru tehdejší protireformační literatury jesuitské.

Rozbor Míčových skladeb

Míčovy zachované skladby. — *Melodika*: Melodické typy. Skupina II. dílů ariových. Chromatika. Manýry melodické; septima, prodleva, závěry. Synkopy. Melodické sekvence. Větší melodické celky. Stereotypnost melodiky Míčovy. — Kompoziční technika: Harmonie. Homofonie. Rytmika a metrika. Instrumentace. Forma arie. Forma sinfonie. — *Chrámové a scénické formy*: Dramatičnost arií a recitativy. Míčovo sepolkro. Opera. Gratulační kantáty. — Nové výrazové rysy Míčovy z r. 1735.

Podávám zde nejprve pouhou analysu Míčových skladeb beze zření k tehdejší hudbě. Jde zde o to, ukázati hlavní znaky hudební povahy Míčovy, jak se jeví pouze v jeho díle. Tím získán je pevný základ k dalšímu kritickému zhodnocení Míčovy hudby: ke stanovení poměru této hudby k hudbě současné, o níž můžeme předpokládati, že ji Míča znal. Vlastní analysu Míčova díla dělím na otázku Míčovy melodiky, kde rozbírám materiál jeho hudby, dále otázku jeho skladatelské techniky, t. j. jak dovede Míča se svým materiálem pracovati (formy) a konečně otázku slohu jeho děl (opera, kantáta, oratorium).

Hudební prameny této kapitoly nejsou zachovány v úplnosti. Rada Míčových skladeb jest dnes ztracena.¹⁾ Přece ale to, co je zachováno, dává šťastnou

náhodou obraz o hlavních formách tehdejší hudby zámecké, takže tím dostáváme v zásadních rysech ucelený obraz hudby na jaroměřickém zámku.

1. Oratorium, či lépe řečeno sepolkro, zachováno jedině: „*Abgesungene Betrachtungen über etwelche Geheimnisse des bitteren Leidens und Sterbens Jesu Christi*“ z r. 1727. Partitura je Míčovým autografem.²⁾

2. Z oper zachována autografní partitura „*L'origine di Jaromeriz in Moravia*“ z r. 1730. Je pečlivě svázána. Je fragmentární, zachovány pouze první dva akty.⁸⁾

3. *Gratulační kantáty* jsou tři: „*Belleza e Decoro*“ z r. 1729, „*Nel Giorno Natalizio*“ z r. 1732, „*Ofierosa Terni Colossi Moles*“ z r. 1735. Poslední je Míčovým autografem.⁴⁾

Vedle těchto děl zachovány jsou některé Míčovy arie k Briviově opeře „*Demofonte*“, jež provedena v Jaroměřicích r. 1738 na pozměněný text Me-

¹⁾ Viz Hudební barok na českých zámcích, str. 158—163.

²⁾ Partit. Mscr. ve dvor. knih. ve Vídni, 18145. Úplný titul viz v knize Hudební barok, str. 289.

³⁾ Partit. Mscr. tamtéž, 17952. Viz Hudební barok, str. 294 a násl.

⁴⁾ Všechny tři partitury v archivu spolku „*Musikfreunde*“ ve Vídni (27737, 27729, 27714).

tastasiův k oslavě svatby dcery hraběte z Questenberku Charlotty s hr. Kuffsteinem. V archivu spolku „Musikfreunde“ ve Vídni leží partitura Briviovoy opery „Demofonte“. Jest to partitura, jež provedena v Jaroměřicích r. 1738. Spolehlivým kriteriem toho je „licenza“. Tamtéž totiž zachován německý překlad Demofonta, jenž proveden v Jaroměřicích. K tomuto Jaroměřickému provedení bylo nutno změnit původní text Metastasiův, hlavně v příležitostné „licenze“. Tato „licenza“ zachovaného textu jaroměřického jest pak spolehlivým dokladem jaroměřické proveniencie i pro zachovanou partituru. Protože pak „licenza“ uvedené partitury je shodná s „licenzou“ jaroměřického textu, jest tím bezpečně zjištěno, že partitura jest původu jaroměřického.⁵⁾ Tuto jaroměřickou licenzu komponoval Míča, jak je přirozeno při jeho postavení zámeckého skladatele. Licenza je také do partitury dodatečně všita, psána na jiném papíře a *písmem Míčovým*. Také hudba vykazuje rysy vysloveně Míčovy a liší se velmi ostře od hudby Briviovoy. Tytéž znaky vykazují i některé vložené arie, jichž autorství nutno přisouditi Míčovi. Jest to Adrastova arie s recitativem v I. aktu po 3. sceně, v II. aktě arie po recitativu v 1. sceně a tamtéž po 4. sceně arie Adrastova a po 10. sceně tercett, ve III. aktě po 5. sceně arie „Misero pergoletto“ je jednou ve znění Briviově, podruhé v Míčové.

Melodika

Při rozboru Míčovy melodiky přidržuji se v zásadě metody melodického alfabetu, jak ji užil Ot. Hostinský jednak ve své „*České světské písní lidové*“ (1906), jednak při sestavování katalogu lidových písní v komisi pro sbírání lidové písně. V jednotlivostech bylo nutno uchýliti se od této metody, neboť Hostinský zařazuje písně vždy dle slovního začátečního znění melodie, čímž někdy varianty nepatrně odlišné dostávají se každý do jiné skupiny. V těchto případech přidržuji se zásady Ot. Zicha, jenž ve zmíněné komisi přihlíží k variantům jako celku, bez ohledu, zdali počáteční znění se v některých notách liší. Běží zde tedy o hlavní melodický smysl zpracovaného materiálu, jenž jest rozhodující. Methoda filologické přesnosti jest zde doplněna methodou logického (hudebního) smyslu.⁶⁾ Jsem si ovšem dobře vědom, že v této

⁵⁾ Viz o tom též Hudební barok, str. 336—337.

⁶⁾ Methodou zařazování melodií zabýval se z cizích O. K o l l e r (Die beste Methode Volks- und volksmässige Lieder lexikalisch zu ordnen. — *S. I. Mg.* IV. 1. a násl.), ale jeho návrhy jsou vnějškové a ne dosti určité. Chce seřazovati melodie dle textů, tedy něco, co pro *melodický* alfabet nemá smyslu. — Nejlepší dosud zásady v této otázce podal Il mari Krohn, známý sběratel finských lidových písní (vydání z roku 1893 a 1900). Krohn mohl se opřít o obsáhlou sběratelskou praxi, kterou spojil se svým kriticissem, takže jeho zásady jsou proti Kollerovým daleko přijatelnější (viz jeho stať „*Welche ist die beste Methode, um Volks-Lieder nach ihrer melodischen — nicht textlichen — Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen.*“ *S. I. Mg.* IV. 643.). Krohn upozorňuje na t. zv. „Stich-Motive“ (případný německý název, jehož původcem je M. Seifert), které určují melodické založení jednotlivé fráze — tedy totéž, co jsme nazvali smyslem melodie. Krohn rozeznává tři melodicky vynikající body: 1. počáteční, melodický *důraz*, jenž ale nemusí být tožný s počáteční notou, 2. střední melodický *důraz* (není totožný s nejvyšší notou),

methodě jest mnoho subjektivního cítění, jehož objektivní závažnost závisí na správnosti hudebního cítění vůbec. Ale v hudbě ovšem vždy a všechno vychází z tohoto subjektivního citu.

Pokud melodického materiálu se týče, vycházím z povahy hudby Míčovy. Při ariích melodický materiál je dán a současně vyčerpán začátečním thematem ritornelu, jenž se téměř vždy shoduje se začátečním thematem zpěvu. Při sinfoniích materiál jest dán úvodním thematem a někdy thematem vedlejším. Primitivní kompoziční technika Míčova usnadnila zde výběr materiálu.

Celá Míčova melodika rozpadá se v pouhých šest melodických skupin. Skupiny samy o sobě s nepatrnými výjimkami nepřekročují rozsahu oktávy. Jsou to skupiny, jichž melodickou kostrou jsou tyto typy:

Kromě toho zvláštní skupinu, nikoliv slovným zněním, nýbrž svým melodickým smyslem, tvoří motivy středních ariových dílů, jež probírám zvláště.

I. Skupina

Melodické motivy sem náležející rozděliti možno v několik oddílů.

1. *oddíl* tvoří prostý sestup z V. do I. stupně bez melodické změny. Melodická abeceda sem spadající vyvíjí se přirozeně a příbuznost jest evidentní.⁷⁾

a)

3. uzavírající „Ruhepunkt“, opět nikoliv totožný s poslední notou. Krohn také zcela správně ukazuje, že při tom hraje důležitou úlohu subjektivnost hudebního cítění při určování oněch hlavních melodických bodů. Také poukazuje na splývání některých melodických variantů.

⁷⁾ V následujícím užívám v citacích těchto zkratk: *Orat.* = oratorium „Betrachtungen . . .“, *Jar.* = opera „L'origine di Jaromeriz“, *Bell.* = kantata „Bellezza e Decoro“, *Giorno* = kantata „Nel Giorno natalizio“, *Operosa* = kantata „Operosa terni Collossi. . .“, *Demof.* = Míčovy arie z opery Demofonte. Při citacích užívám čísel arií, rit. znamená instrumentální ritornel, 1. d. nebo 2. d. značí první po př. druhý díl arie. V tomto tabelárním rodokmenu melodií přirozeně transkribuji z původních klíčů do dnešních; text pod melodiemi zde v této kapitole nespádá na váhu, proto byl vynechán. Číslice na levo (tisknuta tučně) znamenají řadové číslo uvnitř jedné skupiny, číslice na pravo jsou řadová čísla *všech* uvedených melodických motivů Míčových v této knize.

2. *Jarom.* II. ar. rit.  2.
3. *Jarom.* interm. duett.  3.
4. *Giorno.* V. ar. 1. d.  4.
5. *Jarom.* XI. ar. 1. d.  5.
6. *Giorno.* III. ar. 1. d.  6.
7. *Bell.* III. ar. 1. d.  7.
8. *Bell.* IV. ar. 2. d.  8.
9. *Bell.* Sinf. allo.  9.
10. *Operosa.* V. ar. 2. d.  10.

Další dva členové mají též melodický spád, ale jsou *rytmicky změněny*. První jednoduchým tečkováním, druhý tím, že jest dán v *rytmu siciliány*:


- b)
11. *Jarom.* VII. ar. rit.  11.
12. *Jarom.* III. ar. rit.  12.

V následující části jest melodický sestup v zásadě ponechán, ale jest rozšířen modulací na základě sníženého VII. stupně, čímž vzniká charakteristická melodie, jež v současné hudbě a ovšem též u Míči vyskytuje se velice často. Zde citována jen typická themata:

- c)
13. *Jarom.* I. ar. 1. d.  13.

14. *Bell.*
I. ar. 1. d.  14.

Tato typická melodie vyskytuje se v několika harmonických obměnách, jako na př.:

- a) *Jarom.*
XII. ar. 1. d.  15.

- b) *Jarom.*
XIII. ar. 1. d.  16.

2. oddíl tvoří melodie, které nemají již kontinuitu sestupu, jejichž sestup vynechává IV. stupeň. Sestupují až na dolní sedmý stupeň; jinak jejich příbuznost jest evidentní.

15. *Orat.*
XI. ar. 1. d.  17.

16. *Jarom.*
VIII. ar. 1. d.  18.


17. *Jarom.*
XV. ar. 2. d.  19.

18. *Orat.*
II. ar. rit.  20.

19. *Jarom.*
IX. ar. rit.  21.

30. *Bell.*
IV. ar. 1. d.  22.

21. *Demof.*
III. ar. 2. d.  23.

22. *Operosa.*
Sinf. Sicilian.  24.

⁸⁾ Totéž thema v transposici do A-dur vyskytuje se téměř ve slovném znění v I. arii kantáty „Giorno“.

Ve 3. oddíle této skupiny melodický sestup z kvinty jest pozměněn vynecháním nejen IV. stupně, nýbrž i II. stupně, čímž vzniká melodie rozloženého trojzvuku:

23. *Orat.*
VII. ar. rit.  25.

24. *Bell.*
Sinf. Men.  26.

25. *Giorno.*
Sinf. Men.  27.

26. *Bell.*
III. ar. rit.  28.

27. *Operosa.*
X. ar. rit.  29.

V motivech 4. oddílu sestup z V. do I. stupně jest již naznačen pouze začátečním a posledním tónem; tedy II., III. a IV. stupeň zde vynechány. Tento oddíl se vyskytuje poměrně nejméně v Míčově díle.

28. *Jarom.*
I. ar. 1. d.  30.

29. *Jarom.*
XIV. ar. rit.  31.

30. *Operosa.*
XII. ar. rit.  32.

Tato themata, zvláště čís. 32., ocitají se již značně na hranici celé skupiny.

5. oddíl tvoří zvláštní samostatnou skupinku pro sebe. Není zde odchýlných melodických kroků, které by opravňovaly zařaditi ji do zvlášť-

⁹⁾ Jest to variant předchozího čís. 18., čímž zároveň tento oddíl souvisí těsně s oddílem předchozím.

¹⁰⁾ V tomto čísle je znatelné větší melodické uvolnění, takže ráz jeho vystupuje stranou.

¹¹⁾ Toto číslo je úzce příbuzné s čís. 24. Obě čísla mají týž melodický materiál ve 2. taktu.

¹²⁾ Snížený VII. stupeň sblížuje toto thema s čís. 13. a 14.

ního typu, ale jest to výrazový smysl melodie. Melodický materiál jest zde týž, jako v předchozím. Jest to kvintová melodie a krok do horního VI. stupně, tedy něco, s čím jsme se setkali již nahoře. Ale odlišné od předchozích případů jest sloučení těchto dvou prvků v jediný výrazový element. Zvláštností těchto motivů jest to, že důraz melodie nespočívá zde na kvintové frázi, nýbrž na melodickém kroku z I. do VI. stupně a odtud do stupně V. Tím také liší se tento oddíl od předchozích motivů, kde hlavní smysl melodie spočíval na melodii kvintové.

31. *Jarom.* IX. ar. 2. d.  33.

32. *Jarom.* X. ar. 1. d.  34.

33. *Operosa.* IV. ar. 1. d.  35.

34. *Bell.* IV. ar. 2. d.  36.

35. *Jarom.* VII. ar. 2. d.  37.

36. *Operosa.* III. ar. 1. d.  38.

Z tohoto oddílu vyrůstají další varianty, které vznikají jakožto důsledek toho, co bylo řečeno. Právě proto, že hlavní důraz této skupinky spočívá na melodickém kroku I.—VI.—V. stupeň (harmonicky *tonika—subdominanta—tonika*), a právě proto, že kvintový krok jest zde podružný, vycházejí odtud motivy, kde tento kvintový krok jest zcela vynechán a kde pouze jest pracováno s melodickou frází V.—VI.—V. stupeň.

c) *Jarom.* X. ar. rit.  39.

d) *Operosa.* VIII. ar. rit.  40.

e) *Operosa.* XI. ar. rit.  41.

Že tomu tak, a že tyto tři motivky skutečně vyrůstají z 5. oddílu, svědčí to, že první z těchto tří motivků (c) jest Míčou myšlen jakožto variace čísla 32 (po př. naopak), neboť jest to motiv ritornelu téže arie, z níž vzat jest motiv čís. 32.¹³⁾

Do posledního, *šestého oddílu* této skupiny patří melodie, které vznikají rozšířením a částečným figurováním prvotního kvintového sestupu z I. oddělení této skupiny. Tím povstávají rozvinutější, formálně i melodicky bohatší útvary, u nichž ale východisko z kvintového sestupu možno dobře rozeznati. První rozvinutí kvintového sestupu možno konstatovati na těchto dvou útvarech:

37. *Jarom.*
I. Interm.
2. duett, 2. d.  42.

38. *Giomo.*
II. ar. rit.  43.

Jest zde kontinuita kvintového sestupu přerušena pouze jednou, na místě označeném ×. Tímto nepatrným porušením mění se přece smysl celé melodie, takže je odchýlný od prvního oddělení této skupiny.

Bohatší rozvinutí kvintového sestupu vykazují následující melodie:

39. *Orat.*
XIII. ar. 1. d.  44.

40. *Orat.*
Sbor.  45.

41. *Operosa.*
X. ar. 2. d.  46.

42. *Operosa.*
XII. ar. 2. d.  47.

Tyto motivy jsou zároveň navzájem varianty. Mají některé stejné melodické prvky a jsou založeny na stejné methodě rozšíření kvintového sestupu. Všechny čtyry obsahují totiž neporušený, kontinuitní sestup z V. do I. stupně, ale tento kontinuitní sestup předchází melodické rozšíření, a to u všech společně tím způsobem, že V. stupeň stoupá do VI. stupně (x). Číslo 44. a 45. jest pak shodné v tom, že hned na to, před kvintový sestup, klade Míča IV. stupeň, jenž v čís. 44. jest nepatrně

¹³⁾ Ritornel ve většině případů (a rovněž v tomto) má týž motivický materiál jako vlastní arie, neboť hudebně arii připravuje.

figurován sestupem d — c. V čís. 46. a 47. jest pak ponechán pouze výstup do VI. stupně, jenž se ale, opět shodně u obou, opakuje. Tím čís. 44. s 45. a čís. 46. s 47. jsou navzájem melodicky shodné.

Další, již vzdálenější rozšíření melodické obsahují dva motivy:

43.	<i>Jarom.</i> Sinfon. Menuett.		48.
44.	<i>Giorno.</i> Sbor.		49.

Celá první skupina melodická je v Míčových zachovaných dílech zastoupena poměrně nejvíce a vyskytuje se ve *všech* Míčových skladbách. Předem také budiž podotčeno, že jest to typ v současné hudbě zvl. italské velice oblíbený. Nejvíce motivů z této skupiny má opera „L'origine di Jaromeriz“, celkovým počtem 18. Pak následuje kantáta „Operosa“ s počtem 10, dále „Bellezza“ s 8, Oratorium se 6, Giorno se 4 a Demofoonte s jedním motivem. To jest statistika poučná, neboť z ní poznáváme, že tento kvintový sestupný typ vyskytuje se u Míči přibližně stejně, že tedy tento melodický typ patří k nejoblíbenějším ale zároveň i nejvšednějším melodickým obrátům Míčovým. Jest pak na snadě otázka, vyskytují-li se primitivnější útvary typového motivu pouze ve starších dílech a užívá-li Míča v dílech pozdějších útvarů pokročilejších, anebo užívá-li Míča primitivních i pokročilejších tvarů stejně v dílech starších jako v dílech mladších. V té věci je zajímavý fakt, že počínaje kantátou „Giorno“ melodika Míčova přibírá nové varianty. Ovšem, vývoj ten není takový, aby vedle toho neužíval Míča melodických útvarů starších a již hodně obehnaných. Postupuje zde vedle sebe melodická stereotypnost a bohatší variační schopnost.

Melodickou stereotypnost možno dobře stopovati v oddělení 1a. Zde *nejprimitivnější útvary* typového motivu, který v celé tehdejší hudbě byl neobyčejně rozšířen, jakožto „locus communis“ tehdejší operní hudby, rozšířen jest *po všech* dílech Míčových (vyjímaje Demofoonte). V této skupince variační schopnost Míčova jest minimální. Těžko zde mluvíti o variantech, jest to stejná melodie, které užívá Míča jak v první, tak v poslední skladbě. Totéž platí o šestém oddílu. Zde čísla 44 — 47 mají stejný melodický materiál. A přece tyto melodie pocházejí z *obou krajních děl!* Míča měl tedy stejný melodický materiál pro první i pro poslední své dílo. Je to doklad pro nedostí bohatý melodický jeho fond a pro malou schopnost variační a malé hudební uzrávání.

Vývoj melodiky dál se *vedle* stereotypních, již obehnaných a sevšednělých melodických útvarů, ale byl malý. Zvláště čísla 22., 27., 30. a 38. zřejmě svým rázem se odrážejí od ostatních melodií. Z kterých děl jsou

tyto melodie? Odpověď jest výmluvná: pouze z posledních, z kantáty „Giorno“ a hlavně z kantáty „Operosa“. Čís. 22. siciliana ze sinfonie kantáty Operosa, jest ze všech zde uvedených předchozím typům nejbližší. Ale přece odráží se od nich ušlechtilou melodikou; siciliana tato patří k nejlepším melodickým výtvorům Míčovým. Odchylný ráz má čís. 38., zvláště svou periodisací; s něčím podobným jsme se v celé skupině nesetkali. Podobně čís. 27., rovněž z kantáty „Operosa“ svým rázem liší se od okolních své skupiny. Ale čís. 30., opět z kantáty „Operosa“, jakoby ani do děl Míčových nenáleželo. Zde odchylný ráz jest nejpatrnější. Dochází skutečně i v rámci této jediné skupiny k melodickému vývoji, k něčemu novému, k nové melodické variaci, která ale svým odchylným rázem hraničí již na *nový melodický typ*. Pro Míču však to nový typ nebyl, neboť jest to u něho ojedinělý melodický útvar, jenž proň nebyl východiskem nových melodických variantů.

S k u p i n a II

Tato skupina u porovnání se skupinou předchozí není zdaleka tak členitá. Jest to přirozeno, neboť základní typový motiv nepřipouští sám o sobě, mimo figurace, bohatších melodických variací, jako na př. ve skupině předchozí. Proto v této skupině jest melodická stereotypnost ještě větší.

Základ tvoří čís. 1., kde prosté prodlévání na I. stupni provedeno ještě v úplné prostotě, beze všech figuračních příkras. Zároveň již zde setkáváme se s *předtaktím*, které pro celou tuto skupinu jest charakteristické. Toto užití předtaktí z dolní kvarty, po příp. kvartový nástup na těžké době jest nutným důsledkem povahy celého tohoto skupinového motivu. Jak řečeno, hlavní melodická myšlenka spočívá ve *zdůraznění prvního stupně*. Toto zdůraznění jest pak tím účinnější, nastupuje-li po předtaktí po př. po kvartovém nástupu. Melodie 1. čísla jest zároveň v této době a i v době potomní *všeobecně rozšířena*, opět takový „locus communis“ jako předchozí typ, jenže daleko častější.¹⁴⁾

1. oddělení.

1.	<i>Orat.</i> X.ar.l.d.		50.
2.	<i>Orat.</i> I. ar. rit.		51.
3.	<i>Jarom.</i> IV. ar. rit.		52.

¹⁴⁾ O tom viz dále


4. *Jarom.*
IV. ar. 1. d.  53.
5. *Giorno.*
II. ar. rit.  54.
6. *Jarom.*
IX. ar. rit.  55.
7. *Giorno.*
Sinf. Allo.  56.
8. *Operosa.*
II. ar. 2. d.  57.
9. *Operosa.*
IV. ar. rit.  58.
10. *Jarom.*
V. ar. 1. d.  59.
11. *Jarom.*
VI. ar. rit.  60.
12. *Jarom.*
II. ar. 1. d.  61.
13. *Jarom.*
I. interm.
2. duett. I.d.  62.
14. *Jarom.*
II. interm.
III. ar. 1. d.  63.
15. *Bell.*
I. ar. rit.  64.
16. *Operosa.*
VII. ar. rit.  65.
17. *Operosa.*
V. ar. 1. d.  66.


18. *Operosa.*
X. ar. 1. d.  67.

19. *Operosa.*
VI. ar. rit.  68.

20. *Demof.*
III. ar. 1. d.  69.

Zvláštní ráz pro sebe mají následující dva členové:

21. *Jarom.*
II. interm.
2. ar. 2. d.  70.

22. *Jarom.*
VII. ar. rit
a 1. d.  71.

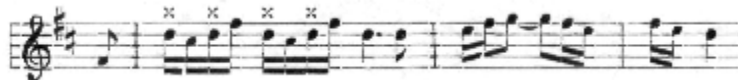
Prvních 20 čísel se navzájem valně neliší. Různost týká se jen *figurace* melodické prodlevy.¹⁵⁾ Zvláštního způsobu figurace dosahuje Míča pomocí III. stupně, čímž vzniká typická melodie vytvořená sestupem tónů z III. stupně do I. stupně. Tento způsob jest obsažen již v základní a první melodii (v šesté osmince prvního taktu), vystupuje ale zdůrazněně v číslech 15. až 20. V 18. čísle figurace jest výjimečně rozšířena skokem k hornímu V. stupni.

2. *oddělení.* Figurace jest zde melodicky zdůrazněna, jest rozšířena, takže pozbývá původního charakteru figurace a stává se *samostatnou vedoucí melodií*. Tím se stává, že zřejmé zdůraznění I. stupně *prodléváním* na tomto stupni zde přestává a zbývá zde pouze původní linie figurace, která se pohybuje aspoň z počátku *těsně kol I. stupně*. Z předchozího oddělení přechází sem též obvyklé předtaktí.

a)
23. *Orat.*
VI. ar. 1. d.  72.

24. *Orat.*
VI. ar. 2. d.  73.

¹⁵⁾ Že tyto a podobné figurace nutno považovati za pouhé figurování základního motivu, svědčí na př. čís. 14. Zde, ve zpěvu užil Míča přirozeně pouhé jednoduché prodlevy melodické. Ale v instrumentálním ritornelu k *téže* arii, tedy tam, kde obsaženo je *totéž* thema, figuruje Míča následovně 1. takt:



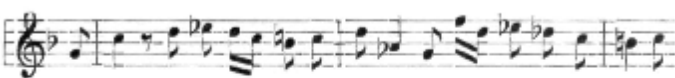
25. *Bell.*
II. ar. rit.  74.

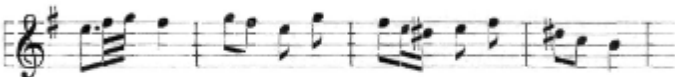
26. *Operosa.*
V. ar. 1. d.  75.

27. *Bell.*
Duetto.  76.

V další skupince melodie jest rozšířena k dolní kvartě. Ale počátek melodií stále ještě udržuje původní ráz figurace této skupiny.

b) *Giorno.*
28. Sbor.  77.

29. *Orat.*
VII. ar. 1. d.  78.

30. *Operosa.*
XIII. ar. 2. d.  79.

31. *Operosa.*
VIII. ar. 2. d.  80.

32. *Jarom.*
I. interm.
2. duet. 2. d.  81.

33. *Jarom.*
IX. ar. 1. d.  82.

Charakteristické předtaktí se zde opět vyskytuje, ale již ne v takové míře jako v předchozím. Tím ale pozvolna mizí zdůraznění I. stupně, takže takovéto melodie se znenáhla vzdalují skupinového základního motivu.

Do tohoto oddílu patří skupinka zcela svérázná, která již z přítomné skupiny vybočuje, ale přece jen jest příbuzná s právě uvedenými motivy. Vyznačuje se tím, že předtaktí a tudíž i zdůraznění I. stupně jest sice ponecháno, za to ale melodie stoupá do III. stupně, a *nevrací se*, t. j. ráz figurace I. stupně jest zde již úplně seřten. Všem těmto melodiím konečně je společný krok z horního III. stupně do dolního šestého (harmonicky do subdominanty). Jest to vlastně jen motiv jeden, jenž se na různých místech opakuje, ale právě tím tvoří skupinku pro sebe:

c) *Jarom.*
34. I. interm.
2. duetto. I. d.  83.

35. *Jarom.* II. interm. III. ar. 1. d. 84.
- 
36. *Operosa.* Závěr. sbor. 85.
- 

Ke konci uvádím motivek, který vychází důsledně z právě uvedených melodií, ale sám o sobě do přítomné II. skupiny již nepatří, neboť nemá ani jednoho ze znaků této skupiny. Melodika jeho přejímá z posledně uvedených motivů pouze vzestup do III. stupně, beze všeho zdůraznění prvního stupně. Tím mohl by být tento motiv východiskem nové skupiny. Protože ale u Míči se vyskytuje tento motiv ojediněle, kladu jej sem, do skupiny, z níž možno jej odvoditi.

37. *Operosa.* XIII. ar. rit. 86.
- 

Ptáme-li se po melodickém vývoji v této skupině, jest odpověď skoro zcela negativní. Stačí již zběžný pohled na celou tuto skupinu, abychom poznali, že k nějakým novým, odchylným melodickým typům zde nedochází. Bylo již s počátku řečeno, že vlastní povaha základního motivu těžko připouští četnější variace. Jest to možno pouze na podkladě figurací a tím jest již možnost ta hodně omezena. Také jsme poznali, že tam, kde dochází k volnějším variantům, ocitáme se již mimo skupinu. Tedy v povaze této skupiny jest, že melodické variace základního motivu jsou zde předem omezeny. K tomu přistupuje ještě ta okolnost, že základní motiv náleží k nejobvyklejším locis communibus v této době, takže celá tato skupina vyrůstá z melodie *všeobecně užívané*, co chvíli se ozývající v současné hudbě světské. A nad tento locus communis Míča v této skupině nového nic nevytvořil.

Nutný výsledek této skupiny, zvláště v prvním oddělení, jest *melodická stereotypnost*, daleko větší, než-li v předchozí skupině. Ale právě proto nutno položit otázku o početném zastoupení této skupiny v Míčově díle, nebo-li, postřehl-li Míča ztrnulost této skupiny a vyhnul-li se jí tím, že ji ve svých dílech omezil. Překvapuje pak početnost právě této stereotypní skupiny u Míči. Počtem 35 čísel zůstává málo pozadu za skupinou předešlou. Členové její rozprostírají se po všech dílech Míčových. Tedy ani chronologicky zde není žádného vývoje. Oratorium má celkem 5 členů, Bellezza 3, Jarom. 12, Giorno 3, Operosa 11, Demofonte 1. Opera má počet poměrně značný a totéž platí o poslední kantátě Operosa, kde poměr zastoupení ještě převyšuje poměr v opeře. V důsledku toho setkáváme se na různých místech Míčových děl se *stejnými* melodiemi, tedy s *přejímáním starých melodií s nepatrnou obměnou*. Tak poučná je

podoba čís. 3. a 5. Obě jsou z různých děl, čís. 3. z opery o Jaroměřicích (z r. 1730), čís. 5. z kantáty „Giorno“ z r. 1732.¹⁶⁾ Že by to bylo vědomé, tehdy velice obvyklé přejímání starších melodií, nedá se v tomto případě dobře mysliti. Jest to spíše mimovolné přejímání, které má příčinu v tom, že určité melodické typy v Míčově tvůrčí fantasii ustrnuly, staly se z nich stereotypní hudební formulky, které se mu vtíraly stále, zvláště tam, kde jeho tvůrčí činnost umdlévala.¹⁷⁾

To pak je tím výmluvnější, že Míča užívá často týchž melodických typů v *jediném* díle rychle za sebou, ba často bezprostředně za sebou. Dokladů je zase v této skupině několik.¹⁸⁾

S k u p i n a III

Základní motiv této skupiny je sestupná stupnice z VIII. do I. stupně. Motiv tento náleží opět k nejvíce užívaným v současné italské hudbě. Co chvíli ozve se tento charakteristický oktávový chod v současných skladbách ať již jako skutečné thema, ať jako mezivěta anebo jakožto závěr. Italská operní hudba jest tímto motivem v pravém slova smyslu přeplněna. Při tom tento charakteristický melodický chod vyskytuje se poměrně v *nepatrných* variantech; kde se s ním setkáváme, tam má tutéž stereotypní formu. To pak, jak uvidíme, přechází i do Míčovy melodiky. Jest ku podivu, že motiv, který by byl schopen nejbohatších variací, vyskytuje se skoro výhradně v původní podobě.

Míča, který jest ve vleku současné italské melodiky, neušel přirozeně tomuto lákavému motivu, který tak často byl skladatelům vítanou pomocí z nouze, kde pramen melodiky vyschnul. Proto u něho se setkáváme s tímto motivem takřka na každé stránce. Zde pak nebylo přirozeně úkolem, uváděti všechny tyto případy. V této skupině zaznamenávám pouze ty motivy, které tvoří skutečný motiv (thema) v tom nebo onom útvaru, které tedy nepřejdou jen mimochodem.

1. *Orat.*
I. ar. 1. d.  87.
2. *Jarom.*
XIII.ar.2.d  88.

¹⁶⁾ Obě melodie mají týž melodický materiál. V tabelárním sestavení melodií naznačeny jsou části shodné a spolu korespondující.

¹⁷⁾ Podobně shodují se čís. 19. a 20., vzdálené od sebe intervalem 2 let. Zde ke stejnému melodickému materiálu přistupuje i stejná práce (posunutí do II. stupně). Podobných dokladů je více a jsou zřetelné na hořejší tabulce melodií.

¹⁸⁾ Na př. čís. 10., 11., 13. a 14., jež všechna jsou z opery l'Origine di Jaromeriz, a to tak, že na př. čís. 10. a 11. jdou bezprostředně za sebou. Podobných příkladů je řada.

3. *Jarom.* XVI. ar. 1. d.  89.
4. *Jarom.* XIV. ar. 1. d.  90.
5. *Jarom.* XV. ar. 2. d.  91.
6. *Demof.* 2. ar. rit. a 1. d.  92.
7. *Demof.* 2. ar. 2. d.  93.

Zajímavou, ale ojedinělou obměnu skýtá člen, kde oktávový sestup jest vměstnán do tempa menuettu a melodicky kromě toho uchyluje se od předchozích tím, že vynechán jest VII. stupeň.

8. *Operosa.* Sinf. Men.  94.

Všichni tito členové mají základní motiv na počátku. U dalších členů ale oktávový sestup nevystupuje samostatně, nýbrž po krátkém, buď půltaktovém, nebo celotaktovém melodickém předtaktí.

9. *Bell.* IV. ar. rit.  95.
10. *Jarom.* XI. ar. rit.  96.
11. *Jarom.* XIII. ar. rit.  97.

Při tom ale oktávový sestup je tak zdůrazněn, že není pochyby o tom, kde je vlastní smysl celé melodie.¹⁹⁾

V této skupině základní motiv objevoval se stále v téže podobě, po př. v nepatrné změně. Nějakých skutečných variantů v Míčově díle

¹⁹⁾ V čís. 9. jest ono zdůraznění naznačeno opakováním celého sestupu. Taktěž v čís. 10. ve zkrácené formě. Toto zkrácení jest u Míči časté a tvoří spojovací člen s první skupinou.

nenalzáme. Jest zde ale za to malé oddělení, kde jest volně rozvinuta melodie *na základě skupinového motivu*. Nejsou to sice varianty, ale jsou to melodie ohraničené a vymezené jednotlivými tony skupinového motivu. Tedy něco podobného, jako je poslední oddělení v první skupině.

První číslo nemá stupnici úplnou, končí III. stupněm. V druhém (13) čísle setkáváme se opět s charakteristickým přeskočením sedmého stupně.

12. *Orat.*
III. ar. 1. d.  98.

13. *Giorno.*
Sinf. Manu.
trio  99.

Další stupeň rozvinutí melodie na tomto podkladě ukazují následující dva členové, z nichž člen druhý vyznamenává se již značným, ovšem sekvencovitým, rozšířením melodie.

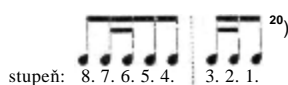
14. *Jarom.*
XIII. ar. 1. d.  100.

15. *Bell.*
III. ar. 2. d.  101.

Zvláště poslední melodie jest značně odlišná svou rozvitostí a přesnou formací, která dává základnímu motivu skupinovému tím více vyniknouti. Šestým stupněm počínaje vždy následující základní ton melodie (označený zde \times) nastupuje na těžkou dobu sestupnými sekvencemi, takže část a + b odpovídá části a' + b', a liší se pouze vyšší polohou o malou tercii. A na dotvrzení, že základ celé melodie tvoří prostý oktávový sestup, ukončuje Míča celou melodii původním stupnicovým závěrem, jakoby chtěl ukázati vlastní kostru celé melodie.

Melodická ustrnulost jest v této skupině daleko větší nežli v předchozí. Jest to tím nápadnější, protože právě tento oktávový sestupný chod připouštěl bohatší, jak rytmické tak i melodické varianty, jak ukazuje čís. 8, kde ze základního motivu vytvořen jest rozkošný, bezstarostnou a naivní náladou vynikající menuet. Jest to ale *jediný* odchylný variant od neustálého, stereotypního znění původního motivu. Míča se dává zde

prostě unášeti tehdejšími běžnými melodickými typy. Stereotypnost stupňována je ještě stejnými závěry a stejnou rytmickou formulkou



Hledáme-li rozšíření typu v dílech Míčových, dojdeme k poznání ještě větší melodické chudoby Míčovy, nežli jsme konstatovali ve skupině předešlé. Ze všech 15 zde citovaných členů vzato jest z opery 9 členů, tedy přes polovici. Zastoupení jich pak je takové, že šestkrát užito jest v jediném díle našeho motivu nikoliv mimochodem, ale jakožto hlavních, počátečních motivů v arii po př. v ritornelu. A ne dostí na tom. Tohoto motivu užito jest ve čtyřech za sebou následujících ariích, a v jedné z nich dokonce v prvním i v druhém díle, bez nějaké podstatné melodické a rytmické variace. Tím ovšem vzniká melodická monotonie a ustrnulost, která nás přesvědčuje o tom, že melodický fond, vynalézavost a autokritika u Míči nebyla veliká.

S k u p i n a IV

Základem jest diatonický vzestup z prvního do pátého stupně. Jest to motiv, který, podobně jako motiv první skupiny, jest schopen značného variování. Skutečně tato skupina vyniká poměrně značným bohatstvím odchylnějších variantů. Celé skupině společný je melodický návrat z pátého stupně k stupni prvnímu, ať již zpět do toniky, nebo do dominanty anebo i do vzdálenější tóniny.

Původní, primerní formu této skupiny dlužno hledati v těchto členech:

1. *Jarom.*
XVI. ar. rit. 102.

2. *Orat.*
IV. ar. v 1. díle 103.

Další dva členové mají společně stále zaznívaní spodní kvarty, čímž se těmto členům dostává odchylného rázu:

3. *Orat.*
XII. ar. 2. d. 104.

4. *Giorno.*
I. ar. 2. d. 105.

²⁰⁾ Kde vynechán je VII. stupeň, mění se vzorec přirozeně:



Základní motiv je u následujících členů pozměněn rytmicky, čímž dochází k novým, odchylným obměnám:

5. *Giorno.* II. ar. 1. d.  106.
6. *Operosa.* IV. ar. 2. d.  107.
7. *Orat.* IX. ar. 1. d.  108.
8. *Operosa.* XIII. ar. 1. d.  109.
9. *Operosa.* Závěr. sbor.  110.

Skupinka tato zajímavá jest jednak tím, že jsou to varianty opět zcela různé od původního skupinového motivu, ale zvláště poučné jest, kterak ze členů 7 a 8 vyrůstá zcela logicky člen 9 — dnešní zlidovělá melodie.²¹⁾

Další skupinka spočívá v tom, že melodie, po dosažení pátého stupně, skočí k stupni osmému, a to buď bezprostředně, buď prostřednictvím stupně prvního.

10. *Jarom.* II. interm.  111.
11. *Jarom.* II interm.  112.
12. *Jarom.* XIV. ar. rit.  113.

Konečně následují dvě obměny v ten způsob, že přeskakují druhý stupeň. Jinak jest podoba těchto dvou členů s priměrním členem velice blízká, a zvláště čís. 14 se v druhém taktu s čís. 1 shoduje téměř slovně.

²¹⁾ Srovn. Erben čís. 165.

²²⁾ Zpěv má toto thema v 2. taktu takto pozměněné:



13. *Jarom.*
XV. ar. 1. d.  114.
14. *Operosa.*
1. sbor.  115.

Podobně jako ve druhé skupině, máme také zde členy, které logicky vyrůstají z této skupiny, ale ve svých důsledcích stojí již stranou. Netvoří ale východiska zvláštního, nové skupiny, jsou v Míčově zachované melodice ojedinělé, a proto je uvádíme zde jakožto poslední a nejzazší varianty:

15. *Jarom.*
I. ar. rit.
a t. d.  116.
16. *Bell.*
II. ar. 1. d.  117.
17. *Bell.*
Duett. atd.  118.


Melodická stereotypnost v této skupině není tak velká jako v předchozích. Máme zde málo členů, které by měly též melodický a rytmický výraz, jako jsme poznali v předchozích skupinách. Naproti tomu jest zde variační činnost daleko uvolněnější. Každý člen zde přináší něco nového, novou rytmickou a částečně i melodickou úchylku, což možno dobře stopovati v tabelárním přehledu. Tak na př. člen č. 9 má již zcela jiný melodický ráz nežli člen první až šestý. Podobně člen 12 svou rytmikou se liší ode všech ostatních, a přece melodicky stojí v nejtěsnějším spojení s celou skupinou. Zde rozhodně variační schopnost Míčova ukazuje se příznivěji. Také časově možno tento vývoj konstatovati, neboť právě onen odchylný, relativně nový člen čís. 9 jest z roku 1735, z díla, v němž jsme již poznali podobné nové varianty ve skupině první.

Skupina V

Základ této skupiny tvoří sestup z I. stupně do spodního stupně pátého.

1. *Orat.*
III. ar. rit.  119.

Tento primerní motiv vyskytuje se v Míčově díle jen jednou. Další melodický útvar této skupiny spočívá z bezprostředního kvartového skoku z I. do V. stupně, načež melodie se vrací vzestupně do stupně prvního.

2. *Jarom.*
VII. ar. 2. d.  120.

3. *Operosa*
2. sbor.  121.

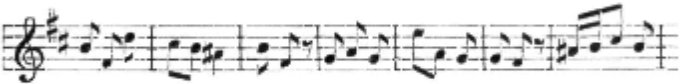
Pouhý variant těchto dvou motivů jsou následující melodie, v nichž po kvartovém skoku jde melodická linie ke snížené dolní septimě, čímž se těmto melodiím dostává charakteristického modulačního zabarvení.

4. *Orat.*
V. ar. 3.  122.

5. *Bell.*
I. ar. 1. d.  123.

Základem dalších čtyř členů jest sextový krok, který opisuje melodie z dolního V. stupně, načež se vrací do stupně I., po př. i níže k dolnímu V. stupni.

6. *Orat.*
V. ar. rit.
a část. 1. d.  124.

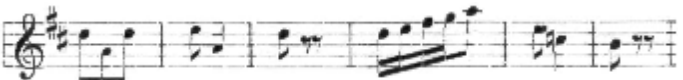
7. *Giorno.*
II. ar. 2. d.  125.

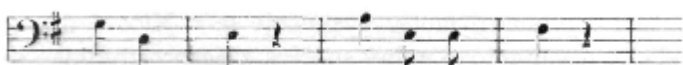
8. *Operosa.*
IX. ar. 1. d.  126.

9. *Operosa.*
2. sbor.  127.

V 9. členu jest nepatrná melodická variace způsobená tím, že základní melodie jest augmentována na septimu.

Význačným znakem posledních dvou členů této skupiny jest pouhý skok do dolního V. stupně, který se nijak dále nerozvádí:

10. *Demof.*
1. ar. rit.  128.

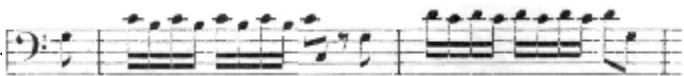
11. *Jarom.* 129.
IV. ar. 1. d. 

Početně jest tato skupina v díle Míčově zastoupena málo, ještě méně nežli předchozí. Jest to již skupina více podružná. Míča také vyvodil v ní málo variačních možností. Členové skupiny vyskytují se ve všech zachovaných dílech Míčových. Vedle toho ale setkáváme se zde opět se známým nám již přejímáním stejných melodií z děl starších. Tak melodie čís. 2 a 3, jež jsou založeny na stejné melodické myšlence, objevují se po sobě v době pěti let, mezi r. 1730 a 1735. Podobně melodie 4 a 5, které jsou zcela shodné melodicky, založeny na sníženém VII. stupni, jsou v dílech od sebe oddálených dobou 2 let. Skupinka členů 6—9, navzájem tak příbuzných, rozestřena je přes všechna v celku zachovaná díla, tedy přes 18 let.

S k u p i n a VI

Poslední tato skupina těsně souvisí ve svém východisku se skupinou II. Podkladem jejím je oktávový skok z VIII. stupně do stupně I. po př. naopak, anebo stylisovaný tento skok buď diatonickým během spojujícím tyto dva stupně, anebo rozloženým akordem. Tím ale, že často dochází k obzvláštnímu zdůraznění VIII. nebo I. stupně, jsou motivy této skupiny často podobné motivům skupiny II.

U některých členů jsme i na rozpacích, neměli-li bychom spíše je přiřaditi do II. skupiny, jako na př. u tohoto prvního členu:

1. *Orat.* 130.
IV. ar. rit. 
atd.

Podobně je to s následujícím číslem, kde ale oktávový skok vystupuje již více do popředí.

2. *Bell.* 131.
Sinf: Allo. 

V dalších členech ale oktávový charakter jest již zcela jasný, takže tvoří hlavní výrazový prostředek této skupiny.

3. *Orat.* 132.
IX. ar. 1. d. 
4. *Jarom.* 133.
V. ar. rit. 

Přechod k dalšímu oddílu tvoří melodický motiv, v němž oktavový skok jest houslově sestylisován stupnicovým během vzhůru.

5. *Jarom.*
XII. ar. rit.  134.

Dále je oktavový skok stylisován rozloženým akordem. Že Míča tento rozložený akord považoval za vokální stylisaci zde uvedeného vzestupného běhu, svědčí to, že uvedené thema z ritornelu obměňuje ve vlastní arii v následující motiv rázu čistě vokálního:

6. *Jarom.*
XII. ar. 1. d.  135.

Odtud pak vyrůstá delší řada členů, jichž melodie založena na rozloženém akordu, vzestupném i sestupném, postupujícím z I. do VIII. stupně a naopak.

7. *Operosa.*
II. ar. 1. d. rit.  130.

8. *Operosa.*
IX. ar. rit.  137.

9. *Orat.*
VIII. ar. rit.  138.

10. *Orat.*
XII. ar. rit. 1. d.  139.

11. *Jarom.*
VIII. ar. 2. d.  140.

12. *Operosa.*
IV. ar. 1. d.  141.

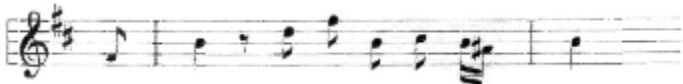



Tato skupina patří k nejméně zastoupeným v Míčově díle. V kantátě „Giorno“ a v ariích v Demofonte se nevyskytuje. Početně nejvíce zastoupena je v oratoriu, opeře a kantátě „Operosa“. Pro Míčovu variační schopnost jest to zajímavý případ. Vyšel ze stejného motivu, ale v dalším položil důraz v obou případech na různé prvky melodické.

Zvláštní skupinu, zcela pro sebe, tvoří melodie druhých dílů arií. Melodie tyto bylo by sice možno zařaditi do některé z předchozích skupin. Tak skupina I. a zvláště skupina II. jest zde četně zastoupena; u většiny níže citovaných motivů dá se melodická linie zredukovati na skupinový motiv II. skupiny. Také u většiny jich setkáváme se s charakteristickým kvartovým předtaktím nebo kvartovým nástupem, tedy s něčím, co patřilo k podstatě skupiny II. Ale zde lpění na předchozí metodě nebylo by správné, neboť by zakalilo obraz Míčovy melodiky. Ariový druhý díl, a sice v měkké tónině, tvoří u Míči (platí to také o současné vídeňské opeře) zcela zvláštní melodický typ pro sebe, jenž představuje samostatnou skupinu. Při posuzování této melodické skupiny pouhými melodickými znaky již nevystačíme; nutno zde přibrati v úvahu periodisaci a harmonický podklad.

Všem těmto členům společná jest přísná periodisační symetrie. Vždy jeden nebo dva takty tvoří předvětí k druhému po př. k dalším dvěma taktům, a to tak, že závětí i melodicky vychází z předvětí. Není-li týž melodický materiál v obou částech, jest zde vždy týž rytmus, což dodává oběma částem přísné uzavřenosti. Tím, že jest rytmus v celé větě stejný, vynikají všechny tyto melodie zvláštní rázností a určitostí, která liší tyto díly ode všech ostatních motivů Míčových.

Motivy tyto rozděleny jsou zde dle harmonického podkladu. Nejdříve jsou motivy, v nichž převládá základní tónina. Melodie pouze ve svém středu vybočuje do dominanty a vrací se ihned do toniky.²³⁾

Základ tvoří jednotaktová melodie, nijak blíže členěná.

1. *Orat.*
II. ar. 2. d.  142.
- Další oddíl je již jasný:
2. *Jarom.*
II. ar. 2. d.  143.
3. *Jarom.*
III. ar. 2. d.  144.
4. *Jarom.*
IV. ar. 2. d.  145.

²³⁾ Forma *celé* periody ve II. dílu arie rozpadá se pravidelně na dva díly: v periodu („větú“) v užším slova smyslu a v sekvence. Tyto připojují se bezprostředně k první části a skoro vždy modulují do dur paralelní tercie, ať vyšší nebo nižší. Tyto sekvence zde v úvahu nebereme — bude o nich řeč v dalším; zde posuzujeme pouze periodu v užším slova smyslu, tak, jak nahoře charakterisována.

5. *Jarom.*
VI. ar. 2. d. 146.
6. *Jarom.*
II. interm.
III. ar. 2. d. 147.
7. *Bell.*
X. ar. 2. d. 148.
8. *Operosa.*
I. ar. 2. d. 149.
-

V dalším oddílu jsou melodie, v nichž převaha toniky je vyvážena dominantou, a to tím, že touto dominantou motivy končí. Počátek tvoří opět dva členové s pouhým předvětím, bez obvyklé periodisace.

9. *Jarom.*
XI. ar. 2. d. 150.
10. *Bell.*
II. ar. 2. d. 151.
11. *Jarom.*
X. ar. 2. d. 152.
12. *Orat.*
X. ar. 2. d. 153.
13. *Jarom.*
XII. ar. 2. d. 154.
14. *Jarom.*
XIV. ar. 2. d. 155.
15. *Jarom.*
XV. ar. 1. d. 156.
-

16. *Jarom.*
XVI. ar. 2. d. 157.
17. *Giorno.*
I. ar. 2. d. 158.
18. *Giorno.*
II. ar. 2. d. 159.

Konečný oddíl této skupiny složen je z motivů, jichž závětí moduluje z toniky do některé paralelní tóniny, a sice buď do dur horní tercie (což je nejčastěji), nebo jinam.

19. *Jarom.*
II. interm.
I. ar. 2. d. 160.
20. *Operosa.*
III. ar. 2. d. 161.
21. *Operosa.*
VII. ar. 2. d. 162.
22. *Operosa.*
IX. ar. 2. d. 163.
23. *Orat.*
VII. ar. 2. d. 164.
24. *Orat.*
IX. ar. 2. d. 165.

Odpověď na otázku melodického vývoje v této skupině nedopadá pro Míču příznivě. Není pochyby, že mnohá z melodií zde uvedených sama o sobě vyniká nad jiné motivy Míčovy právě svou melodickou a rytmičnou rázností.

Porovnáme-li však jednotlivé členy celé této skupiny mezi sebou, dospějeme k přesvědčení, že Míča zde stejně ustrnul na určitém typu, jako jsme poznali ve většině případů předchozích skupin. Již táž perio-

disace, která zde (s nepatrnými výjimkami) opakuje se u každého členu přítomné skupiny, působí nakonec jednotvárně. O tom možno se přesvědčiti téměř matematicky. Žádné z předvětí zde uvedených členů neobsahuje více nežli 8 rytmických jednotek (osminek). Uniformita jest zde taková, že počet těchto jednotek kolísá pouze mezi číslem 6.—8.²⁴⁾ To znamená, že Míča měl při komponování schéma těchto II. dílů ariových tak utkvělé, že je nikde nerozšířil, že zcela mechanicky naplňoval toto schéma novými notami, že ani na jednom místě se neodvážil překročiti toto periodisační schéma a napsati melodii širší, rozvinutější. Je v tom nový doklad nedostatku Míčovy variační schopnosti, jeho melodické a v tomto případě i formální ztrnulosti.

Tento typ druhého ariového dílu vyskytuje se ve všech skladbách Míčových a není zde žádného rozdílu v dílech pozdějších. Zajímavost jest jen, kterak členové této skupiny, které melodicky se namnoze velice málo od sebe liší, objevují se ve všech Míčových dílech — opět doklad pro ne dosti bohatý melodický fond Míčův. Tak čís. 6. a 7. spolu melodicky těsně souvisí, ač jsou z děl různých. Více nápadná jest téměř slovná shoda (i tónina je společná) mezi čís. 16. a 17., ač melodie ty dělí doba dvou let. Zde nemáme co činiti s vědomým přejímáním, nýbrž s přejímáním mechanickým, jež si vysvětlujeme utkvělostí podobných forem melodických ve tvůrčí fantazii Míčově. Mezi členy čís. 19. a 20. je blízkost společným harmonickým spádem, ač jest zde časová mezera pěti let.

Stejně jako v předchozích skupinách také zde máme doklady, že stejné melodie jsou za sebou v *jediném* díle. Tak členové čís. 3. a 4. jsou založeny na stejném melodickém materiálu, pouze rytmicky se poněkud různí. Jinak ale část *a* jest v obou shodná. A tyto shodné melodie jsou z arií těsně za sebou následujících. Taktéž číslo 11. a 13. jsou navzájem jen nepatrné varianty; čís. 13. jest melodický převrat čísla 11. Jdou pak za sebou ob jednu arii. Konečně čís. 19., 20., 21. a 22. mají společný harmonický spád do dur svrchní tercie, ač jsou všechna opět z téže skladby. Tedy to, co jsme konstatovali v předchozích skupinách, vyskytuje se v plné míře i zde.



Ve skupinách zde probraných vyčerpán je motivický materiál Míčův.

Vedle ucelených motivů mají u Míči, jako všude jinde, nemalou úlohu jiní, menší melodičtí činitelé, jež poznati jest neméně důležitě pro vniknutí do Míčovy melodiky a do metody jeho melodického tvoření.

²⁴⁾ Poučná je v tomto směru statistika členů vykazujících před- a závětí pravidelné. Z nich má každý díl po *šesti* osminkách: čís. 6., 7., 15., 16. a 17.; po *sedmi* osminkách: čís. 2., 5., 8., 11., 13., 14., 23. a 24.; po *osmi* osminkách: čís. 12., 18., 19., 20., 21. a 22.

Jest to především *chromatika*, jež vystupuje jako zpestření melodiky. Chromatika u Míči jest zastoupena ve zcela malé míře. Jest podivno, že v době, kdy jí užíváno v melodice (a ovšem i harmonice) s takovým úspěchem, u Míči mizí skoro úplně. Nenajdeme jí ani tam, kde bychom ji jinak s bezpečností hledali t. j. v sinfonii oratoria. Právě volné úvody těchto sinfonií jsou pravidelně založeny na melodické i harmonické chromatice. U Míči ale není po takovéto chromatice ani památky. Chromatické chody melodické vystupují v Míčově díle ojediněle. Můžeme uvést pouze pět příkladů, z nichž z oratoria jsou tři:

Orat.
VII. ar. rit.  Několikrát se 166.

Orat.
XI. ar. 1. d.  Brzy na to, ve zpěvu
v transpozici do f-moll. 167.

Orat.
XII. ar. rit.  168.

Z ostatních děl možno uvést pouze operu a kantátu „Operosa“.

Jarom.
VI. ar. rit.  169.

Operosa.
IV. ar. rit.  170.

Vidíme, že celá tato Míčova chromatika jest nejen kvantitativně slabá, ale že ani kvalitativně nijak nevyniká a je zcela všední. Pouze čís. 170 jest zajímavější. Je to ale jediný doklad. V Míčově díle nehraje tedy chromatika význačné úlohy a nemá zde také významu.

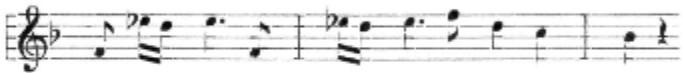
Míča ve své melodice často vrací se k drobným melodickým tvarům, jež mohou míti dosti důležitou úlohu, a které často se zvrhávají v *manýru*. Na důležité z nich zde poukážeme.

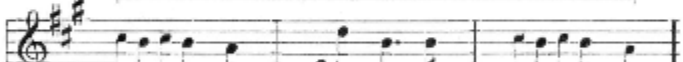
Velice rád užívá Míča ve svých melodiích *septimových kroků*. Nejsou to ale septimy průtahové, s jakými se v současné hudbě přechasto setkáváme, nýbrž septimy na podkladě dominantního septakordu. Míča tím dociluje někdy naivního, možno-li tak říci *lidového*, zabarvení melodie. To nejlépe vysvitne z těchto vybraných příkladů:

Orat.
I. ar. 2. d.  Opakuje se 171.

Orat.
I. ar. 1. d.  172.

Orat.
VI. ar. 1. d.  173.

Orat.
2. d.  174.

Operosa.
XII. ar. 1. d.  175.

Demofonte
I. ar. 1. d.  176.

Někdy ovšem septimový krok jest augmentován v krok nonový, jako na př. zde:

Operosa.
XII. ar. 1. d.  177.

Dále setkáváme se uprostřed větších melodických celků s určitými drobnými melodickými útvary, které mezi samostatné motivy bychom nemohli zařaditi, ale které přece jen jsou pro melodiku Míčovu důležité. Společným jich úkolem jest to, aby melodii rozvíjely více do šířky a aby proud melodický posunovaly ku předu. Častým takovým motivkem jest tento:




S ním a s jeho varianty setkáváme se u Míči velice často. Buď přeběhne jen mimochodem, anebo z něho tvoří Míča několikataktovou melodickou frázi a to buď pouhým opakováním motivků:

Orat.
IV. ar. 1. d.  178.

Orat.
XII. ar. 2. d. ke konci.  179.
C G F C

Anebo nepatrnou obměnou, jako na př.:

Orat.
XI. ar. 1. d.  180.

Orat.
XI. ar. 2. d.  181.

Většinou ale užívá Míča tohoto motivku jen ojedinele, přechodně, za účelem prodloužení melodie. A v této jeho funkci setkáváme se s ním velice často.


Dalším takovým prvkem, ještě častěji se vyskytujícím v Míčově díle, jest tento jednoduchý motivek:  Kdežto před-

chozí motivek tvořil i místy delší melodickou linii, třeba primitivní, vystupuje tento vždy jen ojedinele a v sekvencích a vždy jen ve funkci prodlužovací melodickej fráze. Zvláště často setkáváme se s ním v obou nejrozsáhlejších zachovaných dílech Míčových, v opeře a kantátě „Operosa“. Že právě zde, vysvětlíme si tím, že poměrná délka těchto děl činila na melodickou tvůrčí činnost Míčovu větší požadavky, takže si vypomáhal tímto motivkem.

Vedle těchto melodických prvků užívá Míča ve svých dílech různých melodických forem, které zvláště rády přecházejí v melodické manýry. Sem patří především typická *melodická prodleva*, která spočívá v tom, že melodie se vrací stále k jednomu tónu, čímž vzniká známý melodický útvar, který ovšem není v této době pranic zvláštního. Ale uvádíme jej proto, že u Míči má často důležitou úlohu v melodickém tvoření a že zde někdy vykazuje formy dosti typické.

Nejprimitivnější a také nejvšednější je prostý návrat k společnému tónu jakožto kvintě toniky:

Orat.
III. ar. 1. d.  182.

Orat.
X. ar. rit.  183.

Harmonicky zajímavější, protože ne tak samozřejmý, jest následující příklad:

Bell.
IV. ar. rit.  184.

Zvláštností následujících členů jest, že společný tón není V. stupeň, nýbrž stupeň první.

Bell.
I. ar. rit.  185.

Operosa.
Sinf. Allo. 186.

Operosa.
V. ar. rit. 187.

Demof.
II. ar. rit. 188.

Mnohem oblíbenější a tudíž i častější melodická manýra Míčova jest drobný, nepatrný melodický krok, jehož základem jsou *dva sestupné tóny šestého a pátého stupně*, jenž ale vyskytuje se i na jiných stupních nežli těchto jmenovaných, a má pak *ráz průtahu*. Jest to manýra, kterou nazývá Riemann mannheimským povzdechem (Seufzer). Jest až nápadno, jak často se s tímto drobným melodickým prvkem setkáváme v Míčových dílech, a jak často vypomáhá Míčovi z nouze při melodické invenci.

Setkali jsme se s ním již několikrát v analýsi předchozích skupin.²⁵⁾ Zde poukážeme na takové případy, kde tento motívek vystupuje samostatně. Obmezíme se ovšem jen na typické ukázky.

Ve svém původním významu (sestup ze VI. do V. stupně) vystupuje tento prvek v následujících dvou příkladech:

Jarom.
I. interm. 3.
du. rit. 189.

Giorno.
Záv. sbor. 190.

Na jiném stupni, ale v téže melodické funkci, objevuje se tento melodický krok v následujícím příkladu, kde je patrné pouhé mechanické posunování melodie:

Giorno.
II. ar. 1. d. 191.

S oblibou užívá Míča tohoto kroku též *před závěrem*, kde chce melodický proud rozšířiti a vypomáhá si pouze těmito dvěma tóny. Za příklad možno uvést jeden typický:

Gerosa.
XII. ar. rit.
a 1. d. 192.

²⁵⁾ Viz čís. 5., 6., 7., 26., 27., 89., 114., 117., 119., — cituji zde dle čísel řadových (na pravo od příkladů).

Míča neužívá tohoto melodického prvku jen v menších melodických frázích, jako zde jsem uvedl. Často vyplňuje jím delší melodické celky. Poučný příklad poskytuje menuet ze sinfonie kantáty „Giorno“. Zde v celém prvním díle použito tohoto melodického kroku, jenž se zde vyskytuje skoro ob takt a má zřejmě za účel posunovati melodii stále ku předu. Jiný příklad pro to je úryvek ze sinfonie kantáty „Bellezza“, na němž je zřejmý průtahový ráz sekundového kroku:

Bell.
Sinf. 193.

H Dis E
A Cis D

K melodickým manýrám nutno konečně přičísti *závěry*. Ovšem zde byl Míča zcela ve vleku své doby. Proto zde bližší analyza je zbytečná, třeba jen konstatovati hlavní typické příklady závěrů.

Vedle častých závěrů tohoto typu:

Jarom.
XVI. ar. 2. d. 194.

užívá Míča velice často závěrů pomocí základního motivu skupiny čís. III., anebo pomocí prostého oktávového skoku. Následující typické příklady to dostatečně objasňují:

Orat.
III. ar. 2. d. 195.

Operosa.
I. ar. rit. 196.

Orat.
III. ar. 1. d. 197.


Bell.
Sinf. 198.


Také třeba uvéstí případ, kdy Míča závěr prodlužuje tím, že melodie pozvolna stoupá v sekvencích buď z III. nebo ze IV. stupně až k tonice,

načež pak následuje obvyklý závěr. Vzniká tím typická forma závěru, jak ukazují tyto dva příklady:

Giorno.
I. ar. rit.  199.

Giorno.
Sinf.  200.

V melodice Mičově hrají konečně úlohu melodické prvky, jimž se dostává zcela zvláštního, svérázného zabarvení *rytmikou*. Motivy sem spadající můžeme uvést na jediný rytmický typ: *na synkopu*. Miča užívá synkopy rád a často. Melodie, založené na rytmickém útvaru  užil Miča v I. arii kantáty „Bellezza“ v I. díle. Téže rytmické formy, jen po-

někud variované v útvar  užívá Miča několikrát. Je zajímavé, že v opeře užito této figurky třikrát:

Jarom.
Sinf. Allo.  201.

Jarom.
IV. ar. rit.  202.

Jarom.
Sinf. Menuet.  203.

Tyto melodie všechny vyznačují se přirozeným, nehledaným výrazem:

Orat.
IX. ar. 2. d.  204.

Bell.
Sinf.  205.

Giorno.
Sinf.  206.

Sinf.
Allo.  207.

Jarom.
II. ar. 2. d.  208.

Jarom.
VI. ar. 2. d.



209.

Jest nápadno, že nejcharakterističtější z těchto příkladů jsou pouze *instrumentální* (čís. 203., 205., 206., 207.).²⁶⁾ Není to náhodou, neboť charakteristická synkopa vzniká technicky a mechanicky na houslích změnou smyku. Tyto časté instrumentální, mechanicky vznikající synkopy přecházejí pak i do hudby vokální. Setkáváme se proto s nimi tak často v lidové hudbě. „Lidový“, nebo, chceme-li to zde jinak nazvat, prostý, naivní charakter těchto uvedených příkladů jest patrný.

Dosud probírali jsme melodiku se zřením k pouhému melodickému materiálu, t. j. ponechali jsme dosud stranou otázku, jakou methodou rozvíjí Míča tento materiál *ve větší melodické celky*. Otázka ta ovšem souvisí s otázkou o *formách*, ke které co nejdříve dospějeme. Přece ale možno do této kapitoly o melodic zahrnouti celou skupinu, která tvoří přechod do kapitoly o formách. Jsou to *sekvence* (po př. koloratury), které nutno podrobiti aspoň stručné analýsi po stránce melodické. Formálně nemají sekvence žádného zvláštního interesu. Že při tom nutno též bráti v úvahu harmonickou stránku, rozumí se samo sebou.

Známe-li blíže vídeňskou italskou operu této doby, především ovšem Caldaru, nepodivíme se přemíře sekvencí a koloratur u Míči. Za účelem posunování melodie užívá Míča sekvencí, které spočívají v tom, že drobná melodická myšlenka jest rozváděna opakováním přes různé harmonické stupně.²⁷⁾ Proto všimati si zde budeme jednak melodického materiálu těchto sekvencí, jednak zároveň harmonických sledů, které určují ráz a spád sekvencí.

Melodicky sekvence nepřinášejí nic nového. Nepřekvapí nás to, uvážíme-li, že Míča neměl ve svém okolí popudů, jimiž by byl veden k prohloubení sekvencových motivů. Všechny skupinové motivy jsou zastoupeny v sekvencích. Podobně i melodické manýry. Vedle toho setkáváme se ještě v sekvencích s jinými, drobnými melodickými prvky, jež jsou zcela mechanicky posunovány od stupně k stupni, beze vší melodické tvořivosti.

Tak na př.:

Operosa.
X. ar. 1. d.



210.

Operosa.
XIII. ar. 1. d.



211.

²⁶⁾ Viz též čís. 188. a 189.

²⁷⁾ V tom vychází, jak ještě uvidíme, Míča velice úzce z Caldary: Caldara má v operách i v oratoriích též způsob. Upozornil naň nejnověji H. Goldschmidt (Die Lehre von der vokalen Ornamentik, I. 1907, str. 52. a násl.).

Operosa.
XIII. ar. 2. d.  212.

Harmonický podklad sekvencí jest též běžný, ačkoliv zde dociluje Míča již lepších výsledků. Zde probereme hlavní Míčovy způsoby harmonického zacházení se sekvencemi.

Nejprimitivnější způsob, kterého užívá Míča se značnou oblibou, jest vzestup paralelních kvintakordů. Některé typické příklady zde následují:

Jarom.
VI. ar. II. d.  213.

Es F G A B

Jarom.
IX. ar.  214.

G A B

Jarom.
XI. ar.  215.

A H Cis

V prvním případě kvinta následujícího kvintakordu v melodii připravena není, a proto patrně, aby nevznikly paralelní kvinty, připravována v cembalu vždy na poslední čtvrt každého taktu. V dalších dvou je kvinta vždy v melodii anticipována. Jen poněkud liší se od uvedených příkladů následující, kde jest sice vzestup kvintakordů ponechán, ale jest sprostředkovan vždy sextakordem, ležícím na témž základním tónu.

Jarom.
XIII. ar.  216.

Es F G As G

(6) (6) (6)

Tento způsob jest pak východiskem celé skupiny sekvencí, v nichž harmonický podklad záleží buď v tomto střídání kvint- a sextakordů, anebo v paralelním vzestupu sextakordů. Melodicky celá tato skupina spolu souvisí, což je sesíleno tím, že velká část pochází z opery. Ale v tom je nový doklad *pro melodickou stereotypnost*, která také v sekvencích zvlášť důrazně se projevuje.

Jarom.
XII. ar. 1. d.  217.

D Es F G

Jarom.
III. ar. 2. d.  218.

D E Fis G

Jarom.
XIV. ar. 2. d. 219.



Giorno.
III. ar. 2. d. 220.



Operosa.
IV. ar. 1. d. 221.



Úchylku harmonickou, harmonické zpestření sekvencí, ale při stále *stejném melodickém materiálu*, tvoří následující tři příklady, v nichž jest užito modulace na základě chromatického basu. Jinak jsou tyto příklady opět navzájem zcela stejné:

Jarom.
I. interm. 2. du.
1. d. 222.



Jarom.
II. interm.
2. du. 2. d. 223.



Operosa.
VI. ar. 1. d. 224.



Jiný oblíbený způsob modulace v sekvencích spočívá v modulaci do subdominanty, odtud přes druhý stupeň (se zvýšenou tercí), do dominanty a odtud zpět do toniky. Schéma harmonického podkladu této skupiny jest tedy:

$$I - I (\flat 7) - IV - II (\sharp 3) - V - I.$$

U Míči patří k nejoblíbenějším harmonickým postupům. Příklady zde uvedené, které všechny mají též harmonický podklad, uvádím zde v chronologickém pořadí. Melodický materiál jest u všech známý, není zde motivu, s nímž bychom se v předchozí analýsi nesetkali.²⁸⁾

Orat.
II. ar. 2. d. 225.



Orat.
XII. ar. 2. d. 226.



²⁸⁾ Viz též řadové čís. 8.

Jarom.
II. ar. rit. 227.

Jarom.
X. ar. I. d. 228.

Jarom.
II. interm.
1. ar. I. d. 229.

Jarom.
II. interm.
2 ar. I. d. 230.

Operosa.
I. ar. I. d. 231.

Zvláštní zmínky zasluhuje sekvencová skupinka, která má podkladem též modulační plán, ale která svou melodikou tvoří skupinu pro sebe. Jest zároveň charakteristická pro otázku melodického fondu Míčova, neboť ukazuje opět stereotypnost melodickou, která zde jest ještě zvýšena ztrnulostí harmonickou. S melodickým motivem jsme se již v první skupině setkali. Jest to pouhý krok z pátého do prvního stupně, jenž je sníženým VII. stupněm rozšířen.²⁹⁾ Tohoto motivu užívá pak Míča na uvedeném harmonickém schématu sekvencovitě velice často a s velikou oblibou.

Orat.
2. I. ar. d. 232.

Pouhým melodickým zjednodušením vzniká pak další tvar, jenž jest nejčastější, a vyskytuje se na různých místech buď doslovně, anebo v nepatrné rytmické obměně:

Jarom.
IX. ar. I. d. 233.

²⁹⁾ Viz řadové čís. 31.

³⁰⁾ Tato sekvence vyskytuje se dále v *Jar.* XI. ar. I. d., XIII. ar. rit., XIV. ar. I. d. a j.

Následující dva příklady liší se od předchozích pouhou melodickou diminucí; melodie stoupá pouze o kvintu (do septimy stupně):

Bell.
II. ar. 2. d. 238.

Jarom.
X. ar. 2. d. 239.

Melodický materiál další skupinky těchto sekvencí jest ještě prostší a zároveň i mechaničtější. Základ tvoří následující dvě sekvence:

Jarom.
I. interm.
II. ar. 2. d. 240.

Jarom.
XV. ar. 2. d. 241.

Nepatrný melodický variant posléze uvedené melodie jest následující číslo, v němž pouze část *a* a *b* jest nepatrně figurována v *a'* a *b'*:

Operosa.
V. ar. 2. d. 242.

Opět je v tom nový doklad Míčovy melodické ztrnulosti; obě tyto melodie dělí od sebe doba pěti let! Konečně rytmická obměna číslo 241. jest člen, jenž jinak vykazuje stejné prvky.

Orat.
VIII. ar. 2. d. 243.

Melodicky poněkud vzdálenější jsou varianty, které ale stále s touto skupinkou úzce souvisí, nejen harmonicky, nýbrž i melodicky:

Demof.
Licenza, 2. d. 244.

Demof.
Po 5. sceně, 2. d. 245.

U všech těchto sekvencí nápadná jest melodická a harmonická stereotypnost, neboť setkáváme se s nimi nejen v různých dílech, nýbrž i na různých místech díla jednoho.³¹⁾ Některá melodická myšlenka Míčovi v jeho fantasii tak utkvěla, že jí pak užívá ve stejném harmonickém smyslu a ve stejném melodickém znění, anebo nanejvýše s nepatrnou variací.

*

Vyčerpali jsme Míčovu melodiku, pokud ji možno uvést ve společné skupiny. Zbývá ještě uvést melodie, které se skupinám zde uvedeným vymykají a nelze jich uvést ve společné typy.

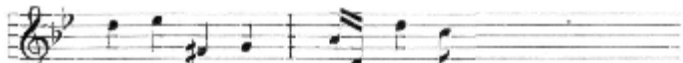
Orat.
XIII. ar. rit. 246.

Operosa
Sinf. Allo. 247.

³¹⁾ Poměrně nejvíce jsou zastoupeny tyto sekvence v opeře a kantátě Operosa, dělí je tedy doba 5 let. To pak působí dojemem melodické chudosti, pouhého opakování starší melodické myšlenky. Jedině skupina čís. 225.—231. nevykazuje stejné členy. Za to čís. 233. vyskytuje se pouze v opeře téměř bezprostředně za sebou, a to skoro ve slovném opakování. Podobně čísla 234.—245. navzájem tak podobná, ne-li shodná mají tutéž vlastnost. Tak mezi čísly 241.—242. leží doba pěti let, ačkoliv mají stejný melodický materiál. Totéž platí o číslech 243.—245., jež dělí doba osmi let.

Operosa.
2. du. rit.  248.



Orat.
Sinf. Allo.  249.

Zbývá z toho, co o melodii Míčově bylo konstatováno, vyvoditi poznatek o methodě a psychologii Míčovy melodiky.

Především překvapuje, že v celém zachovaném díle Míčově vystačíme s tak *málem melodických typů*. Melodický materiál Míčův dá se vřaditi do šesti typových skupin. Poznali jsme povahy těchto skupin a víme, že variační schopnost uvnitř každé skupiny jest nestejná. Jsou sice skupiny, v nichž dospěl Míča ke vzdálenějším variantům, naproti tomu ale jsou i skupiny, kde základní skupinový motiv doznává pouze nepatrných změn. Ostatně i v těch skupinách, kde dochází k bohatším variantům, průměr vždy málo se uchyluje od původního typu.

II. díly ariové nepřinášejí melodicky nic nového. Podobně v sekvencích užito jest materiálu probraného v šesti skupinách. K tomu nutno přidati, že členů *samostatných*, kterých není možno vpraviti do některé z uvedených skupin, jest mizivá menšina, pouze *čtyři* proti celkovému počtu melodických motivů. Z toho plyne důsledek *o Míčově melodické chudosti*. Je to nedostatek hudební řeči; Míča vystačil ve svých pěti dílech s nepatrným melodickým fondem.

K tomu nyní přidejme, že základní motivy skupinové, jež tvoří podklad Míčovy melodické řeči a z nichž se další motivy vyvíjejí, jsou jednak melodicky *samozřejmé*, jednak — což ostatně s tím souvisí — „loci communes“, v tehdejší době často a často se vyskytující. O tom budeme jednat později, při poměru Míčově k současné hudbě. Zde pouze na to poukážeme, neboť z toho plyne nový poznatek pro Míčovu melodiku; vyrůstá *celá* z těchto všeobecných motivů. Míča nad tyto všeobecné melodické myšlenky nepřinesl téměř nic svého, *utkvěl v běžné melodické řeči své doby*.

Tato základní these o Míčově melodice — nedostatečný fond — je pak východiskem k psychologii jeho melodiky. Při dílech většího rozsahu, jako v opeře, kantátách nebo oratoriu, musely se přirozeně dostaviti rozpaky, jak nahradit melodickou chudost. Nejprimitivnějším a zároveň nejneumělejších způsobem bylo *opakování* užitých již themat, často bezprostředně za sebou. Dokladů toho poznali jsme v předchozí analýsi více než dosti. Jak jsme viděli, nejsou to vědomé reminiscence, nýbrž jest to skutečná výpomoc z nouze, jakožto důsledek chudého melodického

fondy Míčova. Z toho pak psychologicky přímo vyplývá *utkvělost* melodických typů a frází. V Míčově fantasii určité fráze při častějším opakování zcela mechanicky ustrnuly, takže jich pak nevědomě užívá tam, kde mu čerstvý, melodický fond vysychá. To potvrzuje také ten psychologicky zajímavý fakt, že stereotypně se vynořující melodické fráze vyskytují se většinou *na konci rozlehlejších děl*, t. j. tam, kde se dostává již únava tvoření, a dále tam, kde Míča byl nucen *ke spěšné práci* (v příležitostných gratulačních a oslavných kantátách), tedy kde neměl ani času, ani možnosti k vymyšlení nových variantů. Jest to hlavně na konci opery „L'origine di Jaromeriz“ a pak v kantátách, zvláště v „Belleza“ a „Giorno“. Míča v těchto případech, ať již proto, že byl melodicky vyčerpán, tedy z únavy melodické invence, ať proto, že neměl dosti času, aby tvořil nové motivy, byl nucen, chtěl-li dílo přivést ke konci — a to jakožto hraběcí maestro musel — sáhnouti k oněm stereotypním, utkvělým melodickým útvarům. Srovnajme jen s případem Míčovým případy podobné. Ant. Draghi, J. J. Fux, Ant. Caldara tvořili v podobných poměrech, neboť *museli* tvořiti, a to rychle — vzpomeňme jen úžasnou plodnost Draghiho! — ale přece u nich se nedostavuje nikdy melodická stereotypnost v takové míře jako u Míči.³²⁾ Druhý důsledek základní Míčovy melodické chudosti je *mechanické posunování melodie* pomocí různých manýr. Tím opět Míča pomáhá si z nouze a opět se zde zakotřeňuje stereotypnost v užívání těchto manýr.

S chudou melodickou řečí souvisí i jiné stránky. Jest nápadno, že *chromatika* jest z Míčovy melodiky téměř vyloučena. *Harmonisace* jest nadmíru chudá a primitivní. Harmonický podklad omezuje se na toniku, dominantu a subdominantu, a dochází-li k nějaké modulaci, jest to modulace zcela běžná, jako v sekvencích, kde jsme také vyčerpali modulační schopnosti Míčovy. Opět, porovnáme-li po této stránce se současnou hudbou, ukáže se veliká *primitivnost* hudební tvorby Míčovy.

Tytéž znaky možno konstatovati tam, kde Míča vytvoří větší melodické celky nesekvencovitě.

U Míči se setkáváme s primitivním způsobem pouhého řazení jednotlivých skupinových motivů k sobě, beze vší kombinační tvořivosti. Dokladů toho jest celá řada; uvedeme zde nejvýznamnější.

Ritornel první arie kantáty „Operosa“ má tento melodický materiál:

Operosa.
I. ar. rit.



250.

³²⁾ O tom možno přesvědčiti se z *thematického katalogu* děl Fuxových, jež otisknut je u K ö c h e l a (J. J. Fux, příl. X.). Chtěli-li bychom themata všech uvedených 405 děl uvést ve skupiny, pak by bylo nejjasněji viděti nepoměrnou melodickou bohatost. Se šesti skupinami bychom rozhodně nevystačili.

Melodika tohoto ritornelu neobsahuje nového melodického prvku. Hlavní prvek *a* jest nám znám jakožto velice často se vyskytující obrat v Míčových dílech, prvek *b*, jenž zde ovšem hraje úlohu podružnou a přechodnou, jest opět nám známý oblíbený krok z I. do VI. stupně. Prvku *a* ale užito při tom neuměle, jest to pouhé opakování na různém stupni, není zde ani řeči o nějakém zpracování.

Jiný doklad, jakým způsobem nastavuje hudební proud:

Jarom.
I. ar. I. d.



251.

Opět v celé melodii jsou staré prvky, z nichž složen jest celý proud. Část *a* jest skupinový motiv 1., *b* jest znám z předchozího, *c* jest skupinový sestup, též známý. Míča zde prostě řadí vedle sebe staré melodické prvky.³³⁾

Stereotypnost Míčovy melodiky v dalších melodických částech jest zvláště poučná v následujících dvou ritornelech ze dvou různých děl:

Jarom.
IV. ar. rit.



252.

Giorno.
II. ar. rit.



253.

³³⁾ Dobrým dokladem této metody je XIV. arie opery „L'origine. . .“ Míča zde celý ritornel seřazuje ze starých melodických elementů, spojuje je hudebně prázdnými takty, čímž povstává melodická nesoustavnost a roztržitost.

Ačkoliv tyto dva ritornely vzdáleny jsou od sebe dobou dvou let, jsou přece svým materiálem melodickým i celou svou stavbou shodné. Jen podružné detaily jsou nepatrně variovány, jak ukazuje supposice obou melodií.

Ale je to nejen u ritornelů, můžeme jíti dále až k celým ariím. Po té stránce jest přímo typická XVI. arie opery „Jarom.“. Hned ritornel jest sestaven z obehnaných motivů. První čtyry takty nemají nic nového; je to jednak nástup z I. do V. stupně, jednak část stupnicového sestupu s vynecháním VII. stupně. Sekvence, jež uzavírají ritornel, jsou zcela běžného rázu. Vlastní zpěv jest pak po melodické stránce neobyčejně poučný. První čtyry takty zpěvu (takt 14.—17.) svým melodickým materiálem jsou zcela ovšednělé: jest zde jednak stupnicový sestup v obvyklé rytmické uniformě a na to nastavena je melodie známá nám ze skupiny II. Ale ne dosti na tom; celá tato melodická fráze vyskytla se již v XIII. arii téže opery v 2. díle, jenž začíná následovně:

Jarom.
XIII. ar. 2. d.  254.

Je to zcela táž melodie, rozdíl jest pouze v tom, že v této v třetím taktu melodie se obrací do c moll, neboť jest to 2. díl, vyžadující tohoto obratu, kdežto v XVI. arii zůstává tónina v 1. díle nezměněna.

Zde opět Míčovi utkvěla tato melodická fráze tak, že jí užil v arii následující doslova.

První díl této arie nepřináší ani jednoho nového, anebo aspoň trochu vzdáleně variovaného motivu.

Vše jest starý hudební inventář zcela mechanický, bez vnitřního melodického vývoje a beze vsí logiky k sobě řazený. A druhý díl? Začíná thematem, jenž ve druhém díle ariovém jest tak obvyklý.³⁴⁾ Hned na to opět prostě přidružen, ač z něho nikterak logicky nevyplývá, jiný, ještě obvyklejší sekvencový motiv, jenž jest nám rovněž dobře znám,³⁵⁾ a jenž nad to patří k obvyklým frázím tehdejší doby.

Bezvýznamná sekvence a obvyklý závěr uzavírají tuto arii. Na celé arii jest mechanické kombinování nápadné. Ono začínání melodie projevem VII. o se také primitivní formou. Není zajisté náhodou, že tato arie jest poslední v opeře.

Vedle tohoto mechanismu, jenž vyplývá z utkvělosti určitých melodických typů a jest výsledkem ne příliš bohatého melodického fondu, vyskytuje se v Míčově melodice jiný zjev. Jest to *melodie nerozvinutá*.

V Jar. VI. arii začíná 1. díl následovně:

Jarom.
VI. ar. 1. d.  255.

³⁴⁾ Porovnej čísla 157.—161. předchozího rozboru.

³⁵⁾ Srovnej čísla 241.—244.

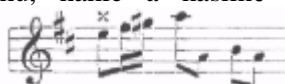
Celá perioda založena je na skupinovém motivu II. Třetím taktem počínajíc vrací se stále a stále k prvnímu stupni, není zde změny, jest to pouhé bezmocné potáčení kol toniky s konečnou modulací do dominanty. Melodie jest tak chudá, že nečiní ani dojem hlavního melodického hlasu.

Druhý příklad ukazuje, kterak Míča si dává mnohdy uniknouti příležitost k rozvinutí melodie, a místo toho plní takty ustálenými sekvencemi. V Allegru smfonie kantáty „Belezza è Decoro“ jest ve 32. taktu následující thema:



Jest to přirozeně plynoucí melodie, na první pohled pěkně rozvitá, a očekáváme z určitostí, že ve 3. taktu bude podobným způsobem pokračovati. Míča ale nepoužil této dobré příležitosti, nýbrž jakoby se byl rozmyslil, anebo jakoby ze spěchu, náhle a násilně ukončuje tento

slibný začátek obvyklým závěrem.



K thematu tomu pak se již nevrací, a plní další takty obvyklými sekvencemi. Vysvětlíme si to kvapnou prací, neboť byla to příležitostná kantáta, již musil dokončiti v několika dnech. Případ tento dává nám ještě hlouběji nahlédnouti v podstatu Míčovy melodiky. I když má dobrou melodickou myšlenku, nedovede jí použít; schází mu schopnost samostatně vytvořiti větší celky melodické. Dostáváme se tak opět k Míčově melodickému mechanismu a k *primitivnosti* jeho melodické tvořivosti.

Uvedené zde příklady jsou pro Míčovu melodiku *typické*. Mohli bychom uvést příkladů velké množství — každá arie by poskytla doklad — ale tyto příklady stačí, abychom si učinili představu o methodě Míčova melodického tvoření.

Pouze od roku 1732 a hlavně 1735 (kantáta „Operosa“) objevují se u Míči nové povahové rysy jeho melodiky, jež přinášejí obohacení melodického materiálu a tím i pokrok v jeho melodii. I když jsou tyto momenty velmi řídké a proti celkovému melodickému fondu Míčovu ve velké menšině, jsou zajímavé po stránce historické jak pro Míču, tak i pro hudební výraznost celé jeho doby i doby pozdější. O tom bude řeč v dalším.

Komposiční technika

V předchozí kapitole podrobili jsme analysi melodický materiál Míčův. Nyní zbývá otázka, jakým způsobem s tímto materiálem Míča pracuje, jaká jest jeho komposiční technika.

O *harmonisaci Míčové* byla již učiněna zmínka v předešlé kapitole. Tam jsme konstatovali, že harmonie jsou zcela primitivní, že se harmonický

podklad omezuje na V. a IV. stupeň, že modulace jsou velice chudé, obvykle jen do V. stupně, a kde je modulace poněkud odchýlnější, tam že máme co činiti s *utkvělým typem harmonických spojů*, nikterak vzácných a zcela běžných. Chromatika harmonická zde vůbec není, ani tam, kde bychom ji mohli právem hledati (v oratoriu). Z modulací třeba dodatkem uvést oblíbený u Míči způsob modulovati stejnou melodií z moll do dur svrchní tercie, jako na příklad v ritornelu VI. arie Jarom. Jest to ovšem způsob v současné hudbě běžný.

Chtěli-li bychom uvést některé harmonické zvláštnosti, nezbude mnoho z ostatního celku. Rád Míča užívá *paralelních sextakordů*, k čemuž mohli bychom uvést mnoho dokladů. S oblibou využívá Míča pro harmonii *zmenšené tercie* mezi zvýšeným čtvrtým a sníženým šestým stupněm v moll. Dokladů opět poskytuje každé dílo hojnost. Jest to ale obrat v této době zcela běžný a obvyklý, jenž má za sebou již bohatou minulost. Míča někdy pomocí této zmenšené tercie a pomocí průtahu dociluje zajímavějších harmonických spojů. Tak v Jar. XIII. arii v ritornelu jest po sestupných

paralelních sextakordech následující obrat:



Jiný, podobný případ zasluhuje zmínky jednak pro využití zmenšené tercie, jednak logickým vedením vnitřního hlasu, čímž dochází k zajímavé kombinaci harmonické. V Jar. VI. arii v ritornelu jest

následující spoj:



Příčnost, již bychom se stanoviska tehdejší hudby mohli vytknouti, jest setřena logickým chodem vnitřního hlasu.

Konečně třeba uvést ještě harmonickou kombinaci na základě prodlevy na svrchním hlase. Ritornel k právě uvedené arii začíná thematem, jímž jest prodleva na prvním stupni, pod níž sestupují diatonicky tercie.

Harmonická kostra tohoto místa jest tato:



Přidáme-li k tomu obvyklé průtahy v sekvencích a sinfonii k oratoriu, vyčerpáváme tím Míčovu harmoniku. Uvedené tři příklady jsou jediné, co z Míčovy harmoniky lze uvést jako méně běžné. Ovšem v současné

hudbě jsou takovéto případy pouhou hračkou, patřící k nejběžnějším harmonickým kombinacím. Není třeba ani uváděti největší současná jména Bacha a Händla; i u skladatelů malého významu nalezneme v harmonisaci daleko větší bohatost. Proto zde znova narážíme na známou nám již *primitivnost Míčovy kompoziční techniky*.

S tím pak souvisí i naprostá *homofonnost* Míčovy hudební povahy. Setkáme se s tím ještě na patřičném místě, ale zde již budiž řečeno, že Míča polyfonní skladby nebyl schopen. Činí-li tu a tam náběh vytvořiti delší větu polyfonní, ihned pokusu zanechává a píše dále homofonně. Nemysleme, že zde na Míču působila italská opera. V italské opeře vídeňské této doby polyfonie jest dosti oblíbena. Je to J. J. Fux, jenž píše s oblibou arie polyfonně. Kromě toho v oratoriu italském polyfonie převládá. V té věci mohla Míčovi za vzor sloužiti oratorní díla Caldara, jenž právě v nich uplatňoval vynikající dovednosti kontrapunktické, jichž jinak v opeře zanedbával. Míča ale ani ve svém oratoriu se neodvážil polyfonie.

S primitivní harmonií a s primitivní homofonií spojuje Míča též *primitivní rytmiku*.

Za to v *metrice* setkáváme se u Míči s leccíms zajímavým. Jest to především střídání čtyřtaktí s třítaktím. Setkáváme se s tím v Jar. IV. arii, kde celá perioda rozpadá se na tři díly: *A* se čtyřmi takty, *B* se třemi takty a *C* opět se čtyřmi takty. Jest to způsob oblíbený zvláště v lidové hudbě.

Jar.
IV. ar. 1. d.



Zajímavější a méně obvyklý je případ střídání sudodobého taktu s taktem lichodobým. V konečném výsledku neliší se vlastně tento případ od právě uvedeného. Představme si, že by Míča notoval do $\frac{4}{4}$; pak by část *B* nutně potřebovala změny taktu na $\frac{6}{4}$, po příp. $\frac{3}{2}$. Záleží pouze na *notaci*, v jakém taktu Míča periodu píše. Zajímavě pak je, že tam, kde je nutná změna taktu, Míča jí nepředpisuje, nýbrž píše stále v taktu stejném, ale *perioda si nutně změny vyžaduje*. Uvádím následující doklady, nemálo zajímavé.³⁶⁾

Orat.
VII. ar. 1. d.



³⁶⁾ Míčova pův. notace naznačena je nad linkou tečkovanými taktovými čarami.

Míča notuje celou periodu v $\frac{4}{4}$ (C). Sledujeme-li tuto periodu v Míčově periodisaci, postrádá pravého smyslu a symetrie Část *a* a *a'* nutně vyžadují obě jednak *stejněho* taktového umístění, neboť jsou to části sobě odpovídající, jednak jich melodický spád nutně žádá nástupu na těžkou dobu. Aby se tak stalo, nutno polovičku z původního druhého taktu Míčova připojit k taktu předchozímu. Tím vznikne střídání taktu $\frac{3}{2}$ s $\frac{4}{4}$, jež ale jest tak přirozené, že tím se teprve celá perioda uplatňuje, jak je vidno z příkladu. Míča ostatně dobře cítil, že *a* a *a'* vyžadují těžké doby, neboť při opakování celé periody v arii skutečně je klade na těžkou dobu, za kterouž příčinou posunul celou periodu o půl taktu, takže začíná v půli taktu. Z toho je nejlépe vidět, že v celé periodě Míčovi ona půlka taktu vybývala. Nevěděl si s tím ale v notaci rady, neměl tolik odvahy, aby změnil takt. Je to zajímavý příklad pro odchýlnou periodisaci, již si byl Míča vědom, ale již nedovedl správně notovati.

Orat.
IX. ar. rit.

259.

Míča opět notuje důsledně v C. Tím ale smysl periody porušuje. Předně jest jasno, že část *a* a *a'* sobě odpovídají. Pak ale nutně musí *a'* nastoupiti stejně na těžkou dobu stejně jako *a*. Pro objasnění tyto dvě části možno položit vedle sebe:

260.

To jest jedině možné ve smyslu požadavku periodisace v této době. Mezi tyto dva členy ale klade Míča drobnou echovou licenci tím způsobem, že motivek *a* opakuje ozvěnou o sextu doleji. (*a'*) Tedy částka *a'* nutně patří k celému členu *a'*. Tím ale přibývá tomuto taktu jedna čtvrt, čili jest nutno, má-li se zachovati smysl celého předvětí (*a b + a'*), notovati do $\frac{3}{2}$ taktu, kdežto člen *a'* opět vyžaduje taktu C. Ta druhá: člen *c* tvoří celek pro sebe, jenž nutně žádá notace do $\frac{3}{2}$, již proto, že další člen *d* jest opět *samostatný závěr*. Člen *c* pak musí nastoupiti na *těžkou dobu*, aby vyplnil celý takt. V Míčově notaci jest celá perioda porušena. Člen *a'* tam nastupuje na třetí dobu, a ačkoliv činí celek, jest poslední v své čtvrti roztržen taktovou čarou. Podobně člen *c* jest u Míči zcela porušen tím, že začíná třetí dobou, v půli taktu. Jest to obdobný případ se svrchu

uvedeným. Míča zde napsal periodu vyžadující změněného metra, ale nedovedl podle smyslu periody též notovati. Konečně možno uvést za doklad odchýlné periodisace celou arii, kterou nutno celou upravit, aby vynikl pravý smysl její periody.

Orat.
XIII. ar. 1. d.

261.

Tato perioda rozpadá se očividně na tři díly A, B, C. Oba krajní díly jsou v hlavní tónině g-moll, díl střední v paralelním B-dur. Tuto trojdílnost nutno především mít na zřeteli, neboť jest přirozeno, že každý z těchto tří dílů musí začínati na *těžkou dobu*, aby tím smysl trojdílnosti řádně vynikl. Ale právě tento prvotní požadavek periodisační není v Míčově notaci; zde druhý i třetí díl začínají v polovici taktu. Již z toho je nutno změnit takt na patřičném místě tak, aby onen základní požadavek periodisační byl splněn. Neboť začátek dílu B jest pouhá transposice motivu *a* do dur. Tedy musí přesně odpovídati svým taktovým umístěním motivu *a* na počátku dílu A, t. j. musí celý vyplňovati jeden takt. Tomu ale v Míčově notaci opět není, neboť tam ráz motivu *a'* jakožto motivu korespondujícího s motivem *a* jest porušen tím, že začíná na třetí době a jest taktovou čarou přeseknut. Že začátek třetího dílu vyžaduje stejně těžké doby, jest samozřejmé; neboť členové *d* a *d'* jsou celky pro sebe, a *d'* tvoří odpověď členu *d*. Má-li pak tento ráz přijíti k platnosti, musí oba členové počínati těžkou dobou. V Míčově notaci počínají oba na třetí dobu, čímž smysl jich se zcela stírá. Nutno proto posunouti takt o půl, jak je v naší notaci. Další vada Míčovy notace leží v závěru dílu B. Závěr tento (*e*) koresponduje opět se závěrem dílu C (*e'*). Tento poslední závěr jest ovšem správný, neboť jím se uzavírá *celá* perioda. Zde pak vyplňuje závěr *e'* celý takt, t. j. počíná dobou těžkou v notaci Míčově i v naší transkripci. Za to ale závěr *e* u Míči je opět rozpolcen taktovou čarou, kdežto

také ten vyžaduje nutně nástupu těžkého, jak jest v hořejším příkladě. Tedy opět požadavek posunutí taktu.

Kde jest tedy nutno učiniti taktovou změnu? Všimněme si, že část *c* jakožto závěr dílu *A* tvoří celek pro sebe a proto vyžaduje těžké doby. Bez toho jest smysl tohoto dílu nejasný. Část *a* rovněž musí sama o sobě vyplňovati celý takt. Proto jest nutno, aby část *b* notovala se v $\frac{3}{2}$ taktu. Tím jednak motivek β a β' , které se vzájemně doplňují, jsou podrženy těsně u sebe, kdežto u Míči jsou roztrženy taktovou čarou, jednak se tím získá symetrie pro celý díl *A* — taktové rozdělení jest 4—3—4 — jednak tím se zcela přirozeně umožní nutný nástup dílu *B* na dobu těžkou, čímž zároveň závěr tohoto dílu jest opraven tak, jak toho vyžaduje. Tím ale jest rovněž získán nástup dílu *C* na těžkou dobu. V tomto díle jest pak třeba druhé změny taktu. Kde? Víme, že část *d* a *d'* vyžadují rovných taktů, část *e'* jakožto závěr rovněž musí býti tak, jak jest i v Míčově notaci a tím i takt *f* třeba ponechati tak, jako je u Míči. Pak ale nutno změnit takt *c'* na $\frac{3}{2}$. Tím jedině docíleno opět symetrie i v tomto třetím díle *C*.

Že nutno tímto způsobem změnit Míčovu notaci, jest pak jasno, porovnáme-li naši taktovou transkripci s původní notací Míčovou. Předně jest tím docíleno teprve nyní patřičné symetrie třídílnosti. Jednak počínají všechny tři díly na těžkou dobu. Dále ale spočívá nyní symetrie v tom, že oba krajní díly mění takty, kdežto díl střední ponechává takt $\frac{4}{4}$ veskrze. Vzniká tedy schéma $A (C - \frac{3}{4} - C) - B (C) - C (C - \frac{3}{2} - C)$. V Míčově notaci dále smysl celé periody není jasný právě oněmi nástupy na třetí dobu, kde nutně je třeba doby první. Změnou taktovou jest to zcela přirozeně odstraněno, *aniž se při tom sebe méně změní jediná nota celé periody*. Zkrátka, jsme zde u *nového důkazu*, že Míča psal periody, které mají střídavé takty, ale které Míča psal do taktu rovného. Míča si zajisté této odchylné periodisace byl dobře vědom, ale, stejně jako v minulých případech, nedovedl jich řádně notovati.

Zcela podobně má se to s druhým dílem téže arie. Také zde nutno změnit takt a zároveň posunouti celou periody o půl taktu, jak ukazuje následující příklad:

V Míčově notaci začíná tato perioda na třetí dobu, jak na příkladě naznačeno. Již tento začátek nového, samostatného dílu je příliš slabý. Tím ale zároveň se porušuje celý smysl této periody. Část *A* nutně vyžaduje těžké doby. Jest to věta skládající se ze dvou dílků sobě *odpovídajících* $\alpha + \beta$. Každý tento dílek, jak α tak i β jest *samostatný* a musí vyplňovati celý takt, nesmí býti rozpolcený taktovou čarou. Druhá kolise smyslu periody s notací je ve třetím taktu. Jest to týž případ: $b + b'$ tvoří taktovou jednotku, jsou to opět sobě odpovídající členové, kteří navzájem pojí se v jediný celek, a není možno jich rozdělit taktovou čarou. Proto nastupují-li na třetí dobu jako u Míči, jest dojem velice zeslaben, což nejlépe vysvitne z porovnání s naší transkripcí. Takt *c* a *d* přirozeně musí nastoupiti na těžkou dobu, jak jest tomu i u Míči, neboť popěvkový závěr toho nutně vyžaduje. Za těch okolností ale vybývá na takt *B* půlka *C*-taktu. Protože ale *A*, $b + b'$, *c* a *d* nutně žádají rovného taktu s těžkým nástupem, nutno *B* změnit na takt $\frac{3}{2}$. Tím pak opět nabudeme jasné periodisace tohoto celku, vyhovující každému detailu této melodie zcela obdobně, jako jsme poznali na předchozím příkladě.

Správnost této taktové transkripce jest konečně podepřena i *deklamací textu*. V Míčově notaci jest text této arie deklamován následovně:

Zde slova „*bieten sich*“ jsou deklamačně chybná „*Sich*“ má nesprávný větný akcent, tím pak slovo „*bieten*“, ač nastupuje na třetí dobu, má proti slovu „*sich*“ akcent příliš slabý. Dalo by se to odčinit, kdyby buď slovo „*bieten*“ bylo na 1. dobu a slovo *sich* na dobu třetí, tedy:

, anebo kdyby slovo „*sich*“ ztratilo svou důrazovou převahu nad slovem „*bieten*“, tedy takto:

Dále slovo „*Sünder*“ vyžaduje dle svého větného důrazu doby první. Podobně nesprávnou větnou deklamací má fráze: „*strecke sie am letzten Ende nach mir*“ Smysl věty vyžaduje nutně hlavní důraz na slově „*mir*“, kdežto slovo „*Ende*“ svým důrazem má státi až ve druhé řadě. V Míčově notaci ale je to právě naopak. Nesprávná deklamace slova „*strecke*“ jest evidentní.

Všechny tyto závady ale se odstraní naší taktovou transkripcí. Deklamace pak vypadne takto:

Podobně je to s II. dílem této arie. Bez další analýzy uvádím zde nad textem deklamaci v Míčově notaci, pod textem pak deklamaci v naší transkripci.

Jiných případů takovéto odchylné periodisace Míčovo dílo nevykazuje.

Jinak jest Míčova periodisace obvyklá. Míča píše s oblibou periody rozsahem omezené, nevyvinuté, dělené přesně na 2-taktů, jež namnoze činí dojem popěvku. Dělení period na 3-taktů vyskytuje se také, ale v menší míře.

*

Orchestr v Míčových dílech již částečně známe.³⁷⁾ Víme také, že zprávy jsou hodně kusé. Z partitur zachovaných učiníme si o instrumentaci představu neúplnou. Je nápadno, že v partituře nikde nejsou předepsány hoboje a dále akordické nástroje družící se k cembalu. Ovšem víme, že v současných partiturách se hra hobojí a nástrojů akordických prostě předpokládala, takže se ani nepředpisovaly,³⁸⁾ a totéž bylo zajisté i v Míčových dílech. V partiturách Míčových není zmínky ani o četných akordických nástrojích, které jsme konstatovali v jaroměřické kapele, ani o flétnách, o hoboích, o fagotech, o lesních rozích ani o pozounech, jichž existence v jaroměřickém orchestru je zaručena.³⁹⁾ Proto, mluvíme-li

³⁷⁾ Viz *Hudební barok*, str. 135.–138.

³⁸⁾ O tom byla řeč tamtéž.

³⁹⁾ Viz tamtéž.

o instrumentaci Míčově, musíme zároveň mít na mysli tyto obligátní, samozřejmé nástroje.

Míča v partiturách předpisuje vždy jen smyčcový orchestr, sestávající z I. a II. houslí, violy, violonu a někdy též violoncella. Vedle tohoto obvyklého orchestru užívá někdy sólových nástrojů v jednotlivých ariích. Jednou užito je sólové mandoliny;⁴⁰⁾ hraje úvodní ritornel a ritornely spojovací, mezi zpěvem ale pauzuje, a pouze ke konci při závěru figuruje nepatrně melodií zpěvu. Jest to tedy způsob dosti primitivní. Rád užívá Míča *sólového violoncella*, jak vůbec v této době bylo obvyklé (v Bell. II. ar., *Operosa* VIII. ar.). Užito je tohoto nástroje tím způsobem, že provádí ritornely a mezi zpěvem má figurace basového hlasu. Míča hledí co nejvíce využití techniky violoncellové, což jej vede ale pravidelně k tónům pouze virtuosním, za to ale hudebně prázdným a bezcenným. Právě tyto arie se sólovým violoncellem patří mezi nejchatrnější a nejbezobsažnější Míčovy arie pro onen jednostranný důraz na virtuositu nástroje. Ze sólových nástrojů nejlépe jest veden chalumau (*Orat.* V. ar., *Jar.* X. ar., *Operosa* XI. ar.). Jest zajímavé, že Míča pro sólový chalumau píše melodie úzce příbuzné. Proň mělo chalumau utkvělý charakter, který mu vnucoval melodie podobné. Tím ale aspoň mají tyto arie svůj ráz, a netrpí prázdnou virtuositou arií violoncellových. Veden jest sólový chalumau tím způsobem, že provádí ritornely, kdežto mezi zpěvem obyčejně nehraje, nanejvýše má paralelní intervaly se zpěvem. Pouze v *Jar.* X. ar. provádí při koloraturách obvyklé průtahy.

Z jiných nástrojů, které Míča výslovně v partituře předpisuje, je tromba, která je vedena v takovémto případě rovněž sólově. Tromba v tomto užití má v této době své pevné místo tam, kde je třeba dodat skladbě zvláštního slavnostního lesku. Jest to především v *gratulačních kantátách*, a to na konci, kde básnická prázdnota těchto příležitostných skladeb musí býti vyvážena aspoň zevním pompem a leskem. K tomu právě zvuk tromby hodí se znamenitě a také je ho za tím účelem pilně využíváno. Setkáváme se u Míči se sólovou trombou v gratulační kantátě „*Bellezza e Decoro*“ a v oslavné kantátě „*Operosa terni Colossi...*“ a to vždy na konci, v prvním případě v závěrečném duetě, v druhém případě v závěrečném sboru. Úloha tromby jest zde ta, že vystupuje jakožto koncertantní nástroj proti smyčcovému orchestru. Při tom jest vedena v polohách značně vysokých, dosahuje pravidelně až c^3 . Zvláště charakteristicky je užito tromby na konci první kantáty, kde ve vysokých polohách má tromba rychlé figurky, až konečně drží přes 3 takty trilek na c^3 , pod kteroužto prodlevou orchestr a oba zpěvné hlasy postupují dále. Tento efektní způsob jest pro tehdejší oslavné kantáty velice příznačný. Vysokým vedením tromby jest zevní lesk nepoměrně zvýšen.⁴¹⁾

⁴⁰⁾ V Bell. III. ar.

⁴¹⁾ Tak vysoké vedení tromby v této době nesmí zarážeti, neboť bylo to

Ostatní plechové nástroje, pozouny a lesní rohy, jak řečeno, Míča jmenovitě nepředpisuje. Přec ale na jednom místě můžeme se s určitostí těchto nástrojů (spolu s trumpetami) dohadovati. V *Operosa* předpisuje totiž po I. arii Míča „*Fiat Intrada*“. Provedení intrady v partituře vypsáno není, ponecháno to improvizaci hudebníků. Že ale tato intrada byla hrána uvedenými nástroji, možno předpokládati s naprostou určitostí.

Porovnáme-li Míčovo použití sólových nástrojů s praxí u jiných mistrů současných, dojdeme k výsledku, že Míča užívá velice málo sólových nástrojů. Vysvětlíme si to ovšem částečně z prostředí, neboť v Jaroměřicích nebylo tolik příležitosti k využití sólových nástrojů jako na př. ve Vídni, v Mnichově, v Drážďanech, v Hamburku a j. Ale na druhé straně, uvážíme-li poměrnou zdatnost jaroměřické kapely, nutno i zde spatřovati výsledek Míčova sklonu k primitivnímu výrazu, jeho ostychu ke komplikovanějším prostředkům.

Využití nástrojů jest v Míčových partiturách nepatrné. Samostatně vystupuje Míčův orchestr téměř jedině v ritornelech, a ovšem v symfoniích. Jinak hudební těžisko je cele přeneseno na zpěváka a na cembalo. Housle se zpěvem jdou tak, že první housle mají unisono se zpěvem, druhé housle doprovázejí v paralelních intervalech, nebo jdou v unisonu s prvními houslemi a tudíž se zpěvem, anebo konečně mají pausy. To jest způsob ovšem nadměru primitivní, a v tom jde Míča daleko za svou dobou. Jsou zde ovšem některé výjimky. Tak zasáhají housle samostatně do zpěvu, kde provádějí echo po zpěvné melodii, jak je tomu v Bell. III. ar. 1. díle, anebo při basových ariích, kde melodie zpěvu jest pravidelně vedena v tónech základního basu, takže je nutno nad tuto melodii zpěvu postavit melodie ve svrchním hlase houslovém. V tom případě mají housle samostatné vedení, jako je to v Jar. IV. arii. Dále třeba uvést VIII. arii z Jar., kde *veskrze* provádějí housle nad zpěvem motivek z ritornela, jenž se takto samostatně vznáší nad zpěvem, a to jak v I. tak i ve II. díle. Zcela zvláštní po této stránce jest XII. arie z Jarom., kde basová arie je doprovázena od začátku do konce *unisonem všech smyčců*. Tím je dána obzvláštní úloha orchestru, veden jest samostatně ale při tom melodie namnoze prozrazuje, že jest to pouhé vyznačení harmonického podkladu. Míčova nesložitá, homofonní povaha se zde projeví v plné síle. Konečně XV. ar. z Jarom. vykazuje neobvyklé samostatné vedení orchestru. Tato arie ale má právě v orchestrální části tak výjimečné postavení, že nutno tento případ považovati za pouhou výjimku. Kromě těchto uvedených případů orchestrální průvod jest primitivní, jak nahoře bylo řečeno. Nejvýše, vede-li Míča housle se zpěvem, figuruje houslový hlas tak, že je instrumentálně stylisuje.

něco zcela obvyklého. (Vzpomeňme obdobných případů u Bacha!) Právě c^3 byla oblíbená nejzazší mez pro tyto trumpetové efekty. V té věci tedy Míča jde zcela s tehdejší praxí.

Ale tato stylisace jest nepatrná, melodické obohacení v ní není téměř žádné. To nejlépe ukazují tyto příklady:

263.

Operosa.
XIII. ar. 2. d.

Violino I.
Zpěv:

Operosa.
Sbor.

Violino I:
Zpěv:

Jarom.
II. interm. 3.
ar. 1. d.

Violino:
Zpěv:

Konečně nutno uvést ještě některé zvláštní případy instrumentálního doprovodu. O unisonu celého smyčcového orchestru jsme již mluvili. Míča dále s oblibou doprovází zpěv pouze houslemi, s vynecháváním cembala (Jar. VI. a XI. ar.), nebo dokonce pouze druhými houslemi, které pak nahrazují basový podklad. To jsou ale drobnosti již bezvýznamné, s nimiž se setkáváme často v současné hudbě, zvláště ve Vídni.



Dospěli jsme *k formám arií*. Úmyslně se zde zdržíme proto, že tím jednak vnikneme dobře do způsobu Míčových forem, jednak proto, že otázka formy, a hlavně různých jemnějších úchylek od ariové formy na poč. 18. století jest dosud zanedbávána, a to nejen zcela u nás, nýbrž i v cizí hudebně historické literatuře. A přece tato otázka má neobyčejnou důležitost, neboť v arii leží v této době hudební těžisko opery.

Vlastní arie skládá se, ze dvou částí: z *úvodního instrumentálního ritornelu a z vlastní arie*, t. j. ze zpěvu. Ritornel jest pro arii důležitý tím, že v něm bývá obsažen materiál hudební, jenž pak hraje úlohu ve vlastní arii. Proto nejdříve obrátíme zřetel *k formě úvodních ritornelů*, která jest dána jejich *periodisací*.

Ritornel sestává ze tří částí: První tvoří vlastní motiv ritornelu, jenž pak může přejít do zpěvu (A), druhý obsahuje krátké *sekvence* (B),

třetí díl jest závěr ritornelový (*C*). Toto základní rozdělení vykazuje každý ritornel, jím jest dán zcela určitý *typ ritornelu*. Uvnitř tohoto trojdílného typu ritornelového jsou pak u Míči dvě skupiny, jichž ráz jest určen periodisací dílu *A*. Tento díl, jakožto nejdůležitější a vůdčí v celém ritornelu určuje *i ráz celému ritornelu*, kdežto díl *B* jest vždy podstatně stejný a podobně díl *C*, jenž bývá někdy rozšířen, což ale nijak podstatně nemění jeho rázu.

V první skupině díl *A* tvoří *dvoudílnou uzavřenou větu*, a to tak, že závěti této věty jest těsně závislo na *rytmickém*, někdy i *melodickém* útvaru předvětí. S tím souvisí i vzájemný poměr harmonického podkladu těchto dvou částí. Končí-li předvětí v dominantě, končí závěti v tonice a naopak. Tedy celý tento díl *A* vybudován přísně symetricky. Schéma této skupiny jest: $A = a + a$. Příkladů pro tento díl je mnoho, všechny mají stejnou formu, a je proto lhostejno, který doklad uvedeme, na příklad:

Orat.
VII. ar.  (následuje díl *B* a *C*.) 264.

Tento typ ritornelů jest u Míči nejoblíbenější. Setkáváme se s ním ve všech zachovaných dílech Míčových. Zdůrazniti třeba, že tyto ritornely formálně se od sebe neliší, že jsou v pozdějších dílech *stejně primitivní*, jako v prvních.

Kvantitativní rozšíření tohoto typu týká se přirozeně dílu *A* a sice v tom smyslu, že části *a* — α nemají pouze po jednom nebo nejvýše po dvou taktách, nýbrž že rozsah jejich stoupá celkově na 8 taktů. S tím se setkáváme v opeře v V., VII. a X. arii. Ve všech jest *A* 8-taktová perioda složená z dvou částí 4-taktových [$A = a(4) + \alpha(4)$]. Jak je vidět, podstatná úchylka v tom není žádná, znaky tohoto typu jsou při tom přesně zachovány.

Zvláštní licence, která spadá do tohoto kvantitativně rozšířeného druhu, spočívá v tom, že u ritornelů v moll část *a* netvoří závěti na základě rytmické a harmonické symetrie v naznačeném slova smyslu, nýbrž jest pouhé opakování části *a* v dur vrchní tercie.⁴²⁾

Konečně dlužno v této skupině uvésti některé kvalitativní úchylky. První týká se toho, že závěti dílu *A* splývá se sekvencemi (s dílem *B*), jak je to v Jar. XII. arii a Operosa II. arii. Jest to setření jasnosti formy. Druhá licence spočívá v přeměně sekvencí v kratičkou mezivětu před závěrem, čímž vzniká *charakter písně*. Jediný příklad toho je v kantátě „Giorno“ v III. arii. Licence tato je neobyčejně zdařilá.

⁴²⁾ Příklad v Jarom. VI., IX. a XII. arii.

Druhá skupina tohoto typu liší se od předchozí tím, že díl A nemá před- a závěti, nýbrž jednu, v celek uzavřenou větu, která obyčejně sestává ze 2 taktův. Za dobrý příklad může sloužiti následující:

Orat.
XIII. ar.  (následuje díl B a C) 265.

Ritornelů sem spadajících jest již méně. Vedle právě uvedeného dlužno sem přičísti z kantáty „Bellezza“ I. arii, z opery X., XV. a XVI. arie a z kantáty „Giorno“ II. arie a „Operosa“ V. arie. Primitivnost této formy jest stejná jako u první skupiny a udržuje se ve všech uvedených případech na stejném stupni.

Druhý typ formy ritornelu přináší rozšíření formy. Rozšíření tohoto dociluje Míča tím, že k ritornelu typu prvního přidává nový díl sekvencový a nový závěr. Spojení dociluje tím, že díl C neuzavírá do toniky, nýbrž uzavírá polovičně modulaci do dominanty, čímž si otvírá pokračování a připojuje nové sekvence a definitivní závěr do původní toniky. Sestává tedy tento typ ze dvou oddělení; první oddělení není nic jiného nežli první typ s modulací do dominanty, druhé oddělení jest přidaná část sekvencí a závěrová. Jest tedy schéma tohoto typu následující: $I = A + B + C' - II = B' + C$.

Poprvé se tento rozšířený typ objevuje v Jarom. I. arii, a dále ještě jen tamtéž v II. a IV. arii. V jiném díle Míčově se tento typ nevyskytuje.

Druhou podstatnou částí arie jest vlastní zpěv, jenž dělí se zpravidla na dva díly. Hudební poměr ritornelu k thematické arii jest u Míči nestejný. Ritornel zde může tvořiti zcela samostatnou hudební větu, motivicky s další arií nesouvisící, může ale na druhé straně obsahovati hudební materiál, jenž pak má vynikající úlohu ve vlastní arii. Mezi tím pak jsou případy různých, namnoze zajímavých motivických obměn mezi ritornelem a arií.⁴³⁾

Velikou část mají arie, v nichž motivická souvislost ritornelu s arií není buď jasná anebo je omezena jen na malý motivický úryvek. Tak na př. III. ar. Orat. začíná tímto ritornelem:

 266.

⁴³⁾ V Míčově díle jsou všechny tyto případy. Arie, v nichž ritornely jsou od zpěvu motivicky zcela nezávislé, jsou tyto: V oratoriu arie I., VII., IX., X., XI., XII. a XIII., v opeře „L'origine di Jaromeriz“ arie VIII., XIV., XV. a XVI., v kantátě „Giorno“ arie I., II. a III., v kantátě „Operosa“ arie IV. Těsnou motivickou závislost arie s ritornelem, takže se jedná i o přejímání periody ritornelu ve zpěvu, vykazují následující arie: V oratoriu arie IV., V., VII., VIII., v opeře „L'origine“ ar. I., v kantátě „Operosa“ ar. I., II., XI., XII. a XIII. i v opeře „Demofonte“ Licenza.

zpěv pak začíná následovně:



Motivická souvislost je zde latentní. Vzdálenější příbuznost jest v „Bellezza“, ve IV. arii, jež má ritornel tento:



kdežto zpěv počíná zdánlivě jinak:



Konečně třeba uvést XII. arii z Jarom., kde vzdálená příbuznost souvisí s *instrumentální stylisací* basové melodie. Ritornel počíná známým nám již unisonovým během:



arie pak začíná:



Srovnáme-li oba motivy, jest ihned jasno, že první jest pouhou houslovou stylisací basového motivu druhého.

Forma vlastní arie u Míči jest primitivní. Míča vybral si ze současné hudby nejjednodušší tvary formální, na nichž pak ulpívá, aniž si dovolí nějakých větších formálních licencí. Formu Míčovy arie můžeme rozdělit ve dvě skupiny. První typ můžeme nazvat typem písňové arie; vyskytuje se v Oratoriu. Zevní její známka je ta, že zde není koloratur. První díl této skupiny, který jak známo určuje formální ráz celé arie, sestává ze *tří částí*, které ale jsou navzájem spojeny v jedinou periodu, která vlivem toho má ráz písně a nikoliv arie. Jest zde tedy proveden princip jednoduchosti, vylpynuvší patrně z prostředí oratorního. Schematicky naznačeno, jest I. díl následující: $(a + b + c)$. Při tom všechny díly jsou od sebe odděleny *tonikou*. Je-li arie v moll, je díl *b* v dur horní tercie. Typický příklad této oratorní arie poskytuje I. ar. v Oratoriu.⁴⁴⁾ Celý první díl zde

⁴⁴⁾ Viz v příl. Aria má dvojí začátek, nutno tedy posuzovati od druhého začátku.

tvoří jedinou periodu, dělenou přísně symetricky na dvoutaktí. Každé dvoutaktí tvoří zároveň po jedné části tohoto dílu. Závěr, jak obvykle, jest o takt prodloužen.

Druhý typ arie možno nazvati operním. Na první pohled liší se od typu prvního *koloraturami*. Jest to běžná operní arie, jejíž I. díl rozpadá se ve dvě podstatné části. První část (*A*) obsahuje hlavní thema, u Míči pravidelně periodisované opět do 2- nebo 4-taktí, jež vždy v durových ariích končí *modulací do dominanty*, v ariích v moll modulací do dur vrchní tercie. Tato modulace jest typickým a bezpečným znakem částí *A*. Po této části nastupuje *část koloraturní (B)*, kde s větší nebo menší šířkou rozvedeny jsou sekvence, které pak přecházejí v *závěr* prvního dílu (třetí část *C*), který někdy může býti dosti samostatný. V plně vyvinuté formě tohoto typu jest pak část *A* oddělena od části *B* i po stránce vnější, t. j. mezi oba díly vsunut jest krátký instrumentální ritornel.

Druhý díl ariový v typu prvním a druhém se navzájem od sebe podstatně neliší. Jest to většinou pouhá perioda, přesně a symetricky členěná, jak jsme poznali v kapitole o melodice. Někdy Míča se dopouští porušení tohoto požadavku, a klade do II. dílu rozvinutější koloratury, nežli byly v I. díle. Celkem ale II. díl pro formální charakter není rozhodující.

Za doklad arie druhého typu dobře může posloužiti II. arie oratoria, která následuje ihned za arií typu prvního. Arie g-moll moduluje v části *A* v 13. a první čtvrti 14. taktu do B-dur. Malou úchytku obsahuje tato část v tom, že jsou zde nepatrné *koloratury*, což v části *A* zpravidla nebývá. Čtrnáctým taktém počínaje začíná část *B* vlastní koloratury, které přecházejí rovnou do závěru. Koloratur jest zde užito ještě se značnou rezervou. — II. díl v obou zde uvedených ariích se navzájem formálně nijak neliší. V obou případech jest to typická, 4-taktová jednoduchá perioda, příznačná pro II. díl. Podobnost nejlépe vysvitne, když obě tyto periody položíme zde pod sebe.⁴⁵⁾

I. arie.  272.

II. arie.  273.

⁴⁵⁾ Míča počíná oba díly dle svého zvyku na třetí dobu, což je nutno opravit v nástup na dobu těžkou, jak učiněno v tomto příkladě.

V obou příkladech jest důsledné dělení na 2-taktí. První dva takty tvoří motivickou jednotku, druhé dva takty taktéž, a zároveň i *závěti* k prvním dvěma taktům. Je to nový doklad o utkvělosti melodických a harmonických typů u Míči.

Míča rád užívá t. zv. *devisy*, t. j. *dvojího začátku*, a to jak v prvním tak i ve druhém díle.⁴⁶⁾ V tom případě pak má začátek zcela určitý, ustálený formální znak. Po úvodním ritornelu uveden jest počátek části *A*, který tvoří pro sebe zaokrouhlené předvětí této části. Po tomto fragmentárním počátku pak následuje *pravidelně* ritornel, jenž jest *vždy* vzat z úvodního ritornelu, a sice ze sekvencové, druhé části.⁴⁷⁾ Tím pak tyto obě části tvoří celek, začátek I. po příp. II. dílu arie jest *předvětí*, sekvencová část ritornelu jest *závěti*. Jest to něco velice typického, co můžeme schematicky naznačit asi takto: Je-li ritornel roven *a* (thema) + *b* (sekvence) + *c* (závěr) a I. po př. II. díl arie roven *A* (= *a* + *a*) + *B* (sekvence), vzniká při dvojím začátku toto schéma: *a'* + *b'*, načež teprve následuje pravidelný díl ariový. Tím povstává zcela uzavřená, pro sebe zaokrouhlená věta, jež vystupuje v arii velice charakteristicky. Není třeba, abychom zde uváděli příklad této manýry, která nějakého dramatického zdůvodnění nemá. Pouze uvádíme, kde se tento způsob vyskytuje. Dvojí začátek v I. díle ariovém je v Oratoriu v I., III., VIII., IX., X., XI., XII. a XIII. arii, v Bellezza ve IV. arii, v opeře v I., IV. a VI. arii, v kantátě *Giorno* v II. arii. Dvojí začátek ve II. dílu jest řidčí, vyskytuje se pouze v *Jarom.* v II., IV. a VI. arii, v Bellezza v II. a III. arii a v *Intermezzu* II. v I. a III. arii. Jak uvidíme, přejal Míča tuto manýru ze současné opery.

Jiná, drobná licence na počátku arie týká se „zvolání“. Začíná-li arie nějakým citoslovcem nebo slovem, jež má funkci takového citoslovce, klade jej Míča po ritornelu zvlášť, před vlastní arii, načež teprve začíná s arií. Tak na př. v *Jarom.* ve XII. arii slůvko „ach“ komponuje dvakrát za sebou, jednou jakožto samostatné zvolání, po druhé v souvislosti s arií. Podobně tamtéž ve XIV. arii slovo „darmo“ je komponováno dvakrát jakožto zvolání. Podobný případ je na př. v *Operosa*, VI. arii. Jest to opět způsob oblíbený v současné vídeňské opeře.

Závěry ariové, ať již v tom neb onom díle, doznávají ovšem, jako vůbec závěry v hudbě této doby, četných změn. Jest to zvláště *prodlužování závěrů*. Míča rád závěr prodlužuje buď stručnými sekvencemi, anebo prostým opakováním závěrové fráze. Dokladů bylo by mnoho, uvádím pouze *Orat.* I., II., III., XII. a XIII. arii, *Jarom.* IX. arii a j. Echové závěry, které záležejí v opakování závěru technikou echovou — jest to v partituře naznačeno vždy předpisem *piana* — jsou přirozeně u Míči velice časté, podobně jako v současné hudbě vůbec. V prodlužovaném

⁴⁶⁾ Tento název „devisa“ zavádí Riemann.

⁴⁷⁾ Viz II. arie oratoria.


závěru možno viděti i zárodek pozdější *kody*, hlavně jejího psychologického zdůvodnění (vznívání nálady celé arie).

Tónina druhého dílu ariového u Míči ukazuje opět k naprosté šablonovitosti ariové formy Míčovy, od níž Míča neměl odvahy jen trochu více se odkloniti. Téměř s matematickou pravidelností v ariích do dur je střední díl v *moll dolní tercie*, v ariích do moll v *dur svrchní tercie*. V této tónině pak

II. díl pravidelně končí. Úchylky, jež vykazuje Míčovo dílo, jsou praneopatrné, a nikterak nespádají na váhu. Podstatnější týkají se kantáty „*Operosa*“. Zde v II. arii do C-dur druhý díl nemá z počátku pevné tóniny. Ze závěru do C-dur v I. díle jest z počátku modulace do e-moll, pak do d-moll a teprve při závěru končí tento díl v obvyklé tónině spodní tercie (a-moll). Ve IV. arii do d-moll začíná sice střední díl obvyklým F-dur, ale končí do a-moll. Ve XII. arii (do A-dur) opět druhý díl končí v cis-moll ačkoliv začíná pravidelně ve fis-moll. V Míčově arii v Demofontu po 5. scéně ve III. aktu končí druhý díl arie, která jest do F-dur, rovněž v F-dur. Ale jak vidíme, jsou to úchylky nepatrné, většinou týkají se závěrů středního dílu.

Zbývá ještě zodpověděti poslední otázku, která se vnučuje při srovnání Míčových arií s ariemi vídeňské opery, především Caldary. Jest to otázka, pokud thematicky *spolu souvisí v Míčově arii I. a II. díl*. U Caldary uplatňuje se princip jednotnosti arie, t. j. Caldara dbá toho, aby vystačil v celé arii s jedním hlavním thematem, za kterýmžto účelem thema druhého dílu odvozuje s oblibou z thematu dílu prvního. V tom dlužno spatřovati pokročilejší formální princip a *snahu po vyšší formální jednotnosti*, která předpokládá zároveň zběhlejší kompoziční techniku. U Míči setkáváme se rovněž s něčím podobným, ale v míře daleko omezenější nežli u Caldary. Míča prostě napodobil tento způsob Caldarův, ale nepoznal v něm zdravý formový princip. Proto thematická souvislost I. a II. dílu u něho vypadla chudě.

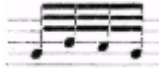
O zřejmě vědomém thematickém navazování druhého dílu na díl první nemáme u Míči mnoho dokladů, a po té stránce nelze ho s Caldarou ani přirovnávati. Ve většině *arií* Míčových jest střední díl motivicky samostatný. Zřejmá souvislost hlavních themat obou dílů jest pouze v Oratoriu v VI. arii, kde v prvním taktu obou dílů je stejná melodická linie, dále v Jarom. ve XIV. arii, v níž ale stejné thema dlužno přičísti na účet melodické únavy skladatelovy; neboť oba díly začínají sestupnou stupnicí z VIII. do I. stupně, tedy známým nám motivem, jenž jest výpomocí z nouze. V kantátě „*Operosa*“ je souvislost v I. arii a je zde založena

na drobném motivku , a konečně tamtéž ve XIII. arii má první

takt obou dílů tutéž melodii. Jiné *přímé* thematické souvislosti mezi I. a II. dílem u Míči není. Vedle toho ale jsou jiné případy, kde oba díly spolu souvisí nikoliv tak bezprostředně. V Oratoriu, v X. arii jest

začátek II. dílu zdánlivě samostatný a nezávislý motivicky na díle předchozím. Přece ale, srovnáme-li blíže, najdeme zde melodickou příbuznost:

Ve dvou ariích Míčových docíleno motivického vztahu obou dílů tím, že II. díl nezačíná obměnou hlavního thematicu z I. dílu, nýbrž některým melodickým úryvkem, který se vyskytuje sice v I. díle, ale tam přešel jen mimochodem. V I. arii Jarom. začíná II. díl čtyřtaktovým úryvkem periody, který *ve slovném znění* tvořil v I. díle závěti první periody, které tvořilo obligátní modulaci do dominanty. Tím se zároveň tento díl liší i tóninou od ostatních. Tento vztah jest v Míčově díle něco nového a nezvyklého. Týž případ jest v VII. arii Jarom. Zde začíná II. díl taktéž melodickou frází, která v I. díle vykonává funkci závěti v první periodě, t. j. prostředkuje modulaci do dur vrchní tercie. Jest to tedy zcela týž případ, jako minulý. Nepatrný rozdíl spočívá v tom, že v II. díle jest tato fráze poněkud šířeji rozvedena, což ovšem na věci nic nemění.

To vše byly jednotlivé případy melodické příbuznosti obou ariových dílů *ve zpěvu*. Vedle toho vyskytuje se u Míči ještě jiný způsob, jímž dociluje motivické spojitosti obou dílů; týká se *instrumentálního doprovodu*. V celé arii vynořuje se nad zpěvem motivek, který tak prostředkuje spojení mezi I. a II. dílem. Při tom ale ve zpěvu jsou oba díly melodicky zcela různé. Dobrý příklad poskytuje VIII. arie Jarom. Zde nad zpěvem vznáší se občas v obou dílech známý motivek , jenž již v ritornelu hrál svou úlohu. Motivek ten vynořuje se samostatně, bez vzájemné spojitosti; jest pouze vnějším pojítkem obou dílů. V menší míře užito tohoto způsobu v IX. arii Jarom., v níž užito je, jakožto přechodných ritornelů v I. a II. díle sekvencové části úvodního ritornelu. Výjimečné postavení má IX. arie Jarom., kde doprovod v unisonu smyčců proveden je celou arií, a tím již je dán ráz aspoň zevní jednotnosti.

Arie v intermezzech nemají formální úchytky. Forma jich jest zcela běžná, typu formy operní, a liší se pouze v tom, že koloratury mají zde namnoze deklamační význam.

Míča se přes základní dva typy ariové formy nedostal. Různá rozšíření a licence jsou tak nepatrné, že o nějakém rozšíření formy nelze

vůbec mluvíti. I zde projevuje se Míčova skladatelská povaha: sklon k ztrnulosti určitých forem, k šabloně, kterou by mohl prostě plnit novou hudbou. Znova a zase narážíme na známý nám již primitivism Míčovy umělecké povahy. Vystačiti ve všech svých dílech s jednou formou, aniž by se nějak účinněji pozměnila, to zajisté nesvědčí o komplikovanosti hudební invence. Arie zde stojí ve své formální ztrnulosti úplně pro sebe, nijak nesplývají s recitativem, zcela šablonovité střídá se zde recitativ a arie.

Formová chudoba Míčova vystoupí ale ještě více, srovnáme-li jeho arii se sborem a duetem. *Míča nečinil podstatného rozdílu mezi formou arie a formou sboru a dueta*. Dlužno předem podotknouti, že Míča píše sbor vždy a *důsledně homofonně*, pouze harmonicky, že ani v oratoriu se nepokusil o sbor polyfonní. Při tom pak volí formu své arie, spočívající v řadě uzavřených písňových period dle schématu arie druhého typu. Příklad takové zcela pravidelné *sborové arie* poskytuje závěrečný sbor kantáty „Giorno“. Formou je to zcela pravidelná da-capová arie, liší se od vlastní arie pouze tím, že jest zpívána sborem. Jest zde I. díl, přesně zaokrouhlená perioda 2-dílná, první část, jako v arii, moduluje do dominanty, ve druhé části jsou, stejně jako v arii, koloratury sekvencové. II. díl tohoto sboru je jednoduchá perioda v moll dolní tercie, která je prodloužena o novou periodu. I. díl se opakuje. Jest to v pravém slova smyslu sborová arie, stojící formálně na *tamtéž* stupni, jako na př. předchozí *sólová arie*, nebo kterákoliv jiná. V Míčově sboru mohl by vrchní hlas zpívati sólový zpěvák a sbor by tím ani v nejmenším neutrpěl. Nanejvýše místo *celé* ariové formy použil Míča ve svém homofonním sboru pouze I. dílu ariového, jak je to na př. v závěrečném sboru kantáty „Operosa“ nebo *tamtéž* ve sboru po X. arii.

A stejně nakládá Míča s duetem, jež komponuje zcela homofonně, v paralelních intervalech. Závěrečný duet v kantátě „Bellezza“ jest I. díl arie, prostá, dvoudílná perioda. Duet tento byl patrně zpíván více zpěváky, jak toho vyžaduje závěrečný bombast. Zcela pravidelná arie à due jest v „Operosa“. Hlasy jsou skoro stále vedeny v terciích nebo sextách, a v druhé části prvního dílu jsou čistě sólové koloratury. Není zde ani stopy nějakého polyfonního prokomponování, jež by si sotva dal ujíti na př. Caldara. Druhý duet v této kantátě, na začátku II. taktu, jest rovněž pravidelná arie s plně vyvinutými jednotlivými částmi. Také tento duet podává důkaz veliké Míčovy technické jednostrannosti. Přece ale v kolorатурní části I. dílu pokusil se Míča ariové koloratury nahraditi jakousi polyfonií: vede zde sekvence kanonicky na základě průtahové manýry. Ale to je polyfonie zcela běžná.

Poněkud odchylný ráz mají dueta v intermezzech. Ale nikoliv po stránce formální, nýbrž svým deklamačním rázem.

V kantátě „Operosa“ je po XII. arii krátký, 4-taktový duet nadepsaný „Arioso“. Ten ale nutno připočísti mezi duetový recitativ.

Často zmínili jsme se již o echu. *Echo* se v Míčových ariích a sborech vyskytuje velice často, jak v této době je obvyklé. Míča ovšem pravidelně

neoznačuje echo jakožto echo, nýbrž při opakování určité ozvěnové fráze předpisuje pouze dynamiku, což ovšem neznačí nic jiného než-li echo.⁴⁸⁾ Tak v závěrečném sboru oratoria opakována první perioda v „pianissimu“. Podobně piano a zároveň echo předpisuje Míča v Bellezze v I. ar. rit. Jarom. I., VI. a X. arii v ritornelech a zpěvu, v Operosa a na mnohých jiných místech. Taktéž v sinfonii Bellezzy ke konci objevuje se zřetelně echo. U Míči máme ale zajímavý případ, že na jednom místě je *echo přímo označeno*. Jest to v závěrečném sboru kantáty „Giorno“. Zde opakují se slova „*Adamo Questenbergo viva*“. Při opakování těchto slov předpisuje Míča v partituře nejen pianissimo, nýbrž přímo „Echo“. To se opakuje ještě jednou. Zde toto výslovné nadepsání echa nemá ale pouze význam dynamický, t. j. reprodukční. K tomu účelu stačilo by pouhé předepsání pianissima. Bylo patrně prováděno jakožto *skutečná ozvěna*, t. j. opakovaná fráze byla dle všeho přednášena v pozadí za scénou. Tím také docíleno většího efektu, jaký byl požadován při takovýchto gratulačních kantátách. Tento efektní způsob byl oblíben v této době zvláště v jezuitských hrách divadelních a v oratoriích.⁴⁹⁾ Formálního významu ale echo u Míči nemá, jest to pouhá manýra.

Hudební faktura arií je homofonní. Při zpěvu doprovází orchestr tak, že vrchní hlasy (housle) buď jdou se zpěvem v unisonu, anebo pausují. V prvním případě druhé housle mají buď unisono s prvními, anebo jdou v paralelních intervalech a vyplňují harmonii. Zbývá pak při doprovodu pouhý bas. Ale ani v samostatných instrumentálních kusech orchestr není veden vícehlasně (v ritornelech). Až na malé výjimky jest to vždy dvouhlasé vedení, zřídka tříhlasé. První housle mají vedoucí melodii, bas a cembalo proti tomu zcela běžný bas. Druhé housle vyplňují harmonii a taktéž viola, není-li tato vedena v oktávě s basem. Od tohoto způsobu neupustil téměř nikde; že ani ne v sinfonii k Oratoriu, o tom byla již učiněna zmínka.

Že Míča byla hudební povaha veskrze homofonní, nejlépe lze poznati právě z oněch výjimek, jimiž se uchýlil od dvojhlasé a akordické skladby. Jsou pouze tři. První jest v VII. arii opery v „L'origine di Jaromeriz“. *Ritornel* této arie jest hudebně ku podivu cenný. Jest celý propracován polyfonně, hlasy jsou vedeny hodně samostatně, a výslední dojem toho jest neobyčejně dobrý. Zdá se nejprve, že Míča zde učinil zdárný počátek k prokomponování *celé arie* tímto způsobem. Ale jest proň neobyčejně příznačné, že tato přirozeně plynoucí polyfonie trvá pouze přes ritornel. Jakmile zazní zpěv, vydržel Míča tímto způsobem doprovázení v orchestru právě jen v *jediném taktu*, hned na to pak začíná běžná homofonie.

⁴⁸⁾ Na echovou manýru v italské opeře poukázal první s důrazem H. Kretzschmar v stati „*Einige Bemerkungen uber den Vortrag alter Musik*“. (Jahrbuch Peters, VII. 1900.)

⁴⁹⁾ Viz o tom nahoře, str. 25.

K těmto výjimkám patří také unisonová XII. arie Jarom., v níž zpěv je doprovázen unisonem všech smyčců. Zde bylo ovšem nutno proti basové melodii postavit unisonovou protimelodii.

Ale opět jest tato polyfonie (či spíše duofonie) hodně nedokonalá a zřejmě jest na ní vidět rozpaky Míčovy. Unisonová protimelodie totiž má určitý ráz pouhého naznačování harmonií. Není to samostatná melodie, jest to melodie vybíraná tak, aby nahrazovala chybějící harmonie. Tak na př. celá kolorатурní část I. dílu o tom dobře svědčí. Cituji pouze tento úryvek:

Violini unis.

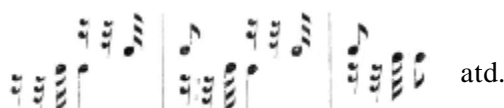


274.

již ho - lí jasno - stí blíží se rado -
stí pláznou dou - fá ní


A takovým způsobem jde to v arii dále. Tato arie jest opět pro Míču poučná. Ačkoliv si téměř vynucuje kontrapunktického vedení unisona, přece nedovedl Míča zapřít svou homofonní povahu, a orchestr vede více harmonicky než-li samostatně melodicky.

Pouze v jediné arii překonal Míča takřka sebe sama a vytvořil technicky něco, co se ostře odráží od ostatních jeho výkonů. Je to XV. arie téže opery. Již ritornel vyniká nezvyklou rytmikou a zároveň kontrapunktikou. Rytmus ritornelu založen je na rytmické figuře, utvořené sobě odpovídajícími dvěma hlasy violy a basy:



atd.

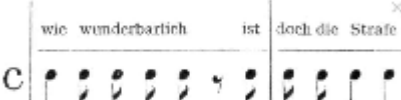
Již tento pouhý rytmický útvar jest u Míči něco nového, nezvyklého, co se *nikde jinde* u něho nevyskytuje. V tomto rytmu přednášeny jsou sobě odpovídající septimové skoky. Nad tím vedou druhé housle kontra-

punktující figurku  a první housle táhlé průtahové noty. Tím zároveň docíleno nejen polyfonního, ale zároveň harmonického zpestření ritornelu. Nejpodivnější ale při tom je, že Míča v tomto umělém způsobu rytmiky a polyfonie nepřestává při zavznění zpěvu, nýbrž že v něm stále

důsledně pokračuje. Uvedený rytmický útvar postupuje téměř ostinálně celou arií v průvodu a s ním zároveň i septimové, po př. sextové kroky. To pak uchováno je i ve středním díle, což je tím vzácnější, že tento díl, jak známo, vyžadoval spíše jednoduššího průvodu. Zvláště v koloraturách tohoto dílu vzniká zajímavá kombinace hořejší rytmické figurky se septimovými kroky, jež jsou zde převráceny.

To vše činí z této arie technicky nejnस्पělejší nám zachovanou arii Míčovu. Ovšem, přihlédneme-li blíže ke zpěvnímu hlasu, pak poznáme v melodice zpěvu známou nám Míčovu chudobu a šablonovitost melodickou. V ní setkáváme se s otřelým melodickým materiálem (stupnice dolů a pod.) nový nějaký obrat melodický není zde pražádný. Jest to zároveň proň charakteristické: průvod dovedl výjimečně napsati technicky vyspělejší, ale vytvořiti tímto způsobem celou arii, na to mu chyběly schopnosti. Pro jednu stránku zanedbal stránku druhou; dualism mezi zpěvem a orchestrem zde trvá stejně, jenže poměr jest obrácen; kdežto pravidelně zpěv zastihuje orchestr, v této arii orchestr vyniká daleko nad prázdňným a suše srobeným zpěvem.

Deklamace je jiná v italských a jiná v německých ariích. V italských ariích měl Míča hojně vzoru správné deklamace, a proto není divu, že zde setkáváme se s deklamací správnou. Jinak ale v německých ariích, jež máme zachovány jedině v oratoriu. Většinou je i zde slovná deklamace správná, v tehdejších ovšem slova smyslu. Přece ale setkáváme se zde s některými chybami proti německé deklamací. Cituji zde tyto případy:


v II. arii: 

Tamtéž 

v XI. arii: 

ve XII. arii: 

v XIII. arii: 

V prvních třech případech běží o obyčejnou chybu nesprávného slovního akcentu (Strafé, die Schafé, béraubet). Jak bylo možno zvrátiti slovosled v jediné větě, to ukazuje čtvrtý příklad. Že ovšem s takovouto povedenou větou nemohl skladatel mnoho svést, jest dosti přirozené. Míča rozluštil věc jednoduše tím způsobem, že celou nesmyslnou větu upravil do rytmického schématu, , čímž ovšem vznikla deklamace odpovídající plně podivnému znění textu. Konečně případ pátý ukazuje, jak Míča bezmyšlenkovitě psal melodie arie k textu. Protože forma melodie vyžadovala u slova „sanft“ ještě jedné slabiky, nerozpakoval se ani okamžik, a dal tuto slabiku na skupinu „ft“.

K těmto případům nesprávné deklamace třeba ještě dodati deklamaci periodisačně upravené arie XIII., o níž jsme mluvili nahoře.

Ovšem z těchto poklesků proti správné deklamaci není možno odvoditi důsledků pro Míčovu národnost v hudbě. Bylo by nekritické chtíti spatřovati v těchto chybách důsledek Míčova češství v tom smyslu, že neuměl správně německy deklamovati. Uvedené chyby jsou v poměru k ostatním správně deklamovaným ariím přece jen nepatrné. Hlavně spadá na váhu, že celá Míčova doba vynikala lhostejností v deklamaci němčiny v ariích. Rozvinuté melodii musela padnouti za oběť velice často správná deklamace. To ostatně týkalo se nejen němčiny, nýbrž i italštiny. Mohlo-li se pak v Hamburku, sídle německé opery, v této době deklamovati nesprávně, jest zajisté zcela přirozeno, že Míča dopustil se zde onde deklamačních chyb.⁵⁰⁾

Z uzavřených forem, vedle ariové formy, máme ještě co činiti s instrumentální *formou sinfonie*.

Pokud se názvu týče, užívá Míča názvu „Sinfonia“ jen s jedinou výjimkou. V opeře v L'origine di Jaromeriz“ nadepisuje sinfonii slovem „*Introduzione*“. Jest to ale pouhé slovo, neboť formálně se nijak neliší od sinfonií.

Sinfonie musíme ovšem rozdělit dle děl na sinfonii *oratorní* a sinfonie operní (a kantátové).

Sinfonie oratoria vykazuje v *zevních obrysech* tytéž znaky, jako současné oratorní sinfonie. Sestává z *jedné dvoudílné věty*: *Pomalý úvod* (adagio) a *Allegro*.

⁵⁰⁾ Nesprávnou německou deklamaci nalézáme u skladatelů hamburských, u nichž bychom toho nejméně hledali. Tak na př. v operách Telemannových setkáváme se s deklamací tohoto druhu:



což jest proti Míčovým případům daleko horší. Jiné podobné chyby deklamační viz ve studii C. O t t z e n n o v ě: *Telemann als Opern-Komponist* (Berlín 1902), str. 81.–82.

Po stránce faktury nápadná jest zde homofonie. Není zde ani stopy po polyfonii, již užíváno v této době všeobecně v sinfoniích oratorních.

Alegro začíná hlavním motivem, jenž je založen homofonně, ve třetím taktu činí náběh k imitaci, ale ihned zase upadá do techniky výlučně homofonní, a kromě několika běžných průtahů nepřináší celá věta nic zajímavého. Tyto průtahy jsou jediné, jež ukazují na oratorní ráz sinfonie, jinak by mohla býti stejně sinfonií k opeře nebo kantátě (ovšem bez volného úvodu). *Forma* allegrové věty jest v základě táž, jako v sinfonii operní. Jest to třídílná forma *A-B-A* (*A'*). *A* v tomto případě jest prvních šest taktů, ukončených plným závěrem. Na to následuje díl *B*, kde užívá Míča průtahových chodů. Sahá až k opětnému nástupu dílu *A*, a to v oblíbeném u Míči půltaktovém posunutí. Tento díl opakuje se zde doslovně, ale připojen je závěr, v němž opakuje Míča v nepatrné variaci průtahové chody z dílu *B*. S touto třídílností setkáváme se pak v allegrech operní sinfonie, takže mezi tímto a allegrem oratorní sinfonie není podstatného formového rozdílu.

Mezi *operní* a *kantátovou sinfonií* nečiní Míča rozdílu; můžeme je tedy posuzovati společně. Do r. 1732 užívá Míča *dvouvěté sinfonie*, jež spočívá v širší větě allegrové a v menuetu. Teprve r. 1735 (kantáta „*Operosa*“) vyskytuje se u Míči poprvé *třívětá sinfonie*, a to tak, že mezi allegro a závěrečný menuet klade větu volnou, sicilianu. Za přechod k této *třívěté sinfonii* možno považovati sinfonii kantáty „*Nel giorno natalizio*“ (1732), kde po allegrové větě položeno jest osmitaktové *Grave*. Není to ale samostatná věta, nýbrž jest to, dle tehdejších zvyků přechod z allegra do menuetu.

Formální ráz sinfonie určen je první allegrovou větou. Plně vyvinutá, na výši doby stojící jest forma třídílná *A-B-A*, s níž se u Míči setkáváme. Jest to tedy forma, již jsme poznali v sinfonii oratoria. Vedle této určité a vyhraněné formy užívá Míča forem ne tak jasných, v nichž můžeme spatřovati odlesk tehdejší krise formové právě těchto vět sinfonií, z kteréžto krise pomalu se rodila sonátová forma.

Typ takovéto nejasné formy je sinfonie k prvnímu zachovanému světskému dílu, ke kantátě „*Bellezza e Decoro*“. Forma její je tím odchylná, že nevykazuje žádného thematu, jenž by se opakoval. Jest to řada nových myšlenek bez nějaké spojitosti. Sinfonie tato činí dojem spíše volné fantasmie, jež se skládá ze symetrických period. Úvodní thema má charakteristický znak všech úvodních themat do r. 1732: fanfárový, akordický ráz, bez určitější melodie, zcela ve smyslu sinfonií benátské opery a na rozdíl od sinfonií vídeňské opery současné, jejíž úvodní allegra jsou pravidelně figurovaná.⁵¹⁾ Po unisonovém sestupu (15. taktu násl.) přechází toto thema v myšlenku určitějšího melodického rázu, která vyústí v *závěr do dominanty* (30. a 31. takt). Sem sahá díl *A*. Nastupuje ihned díl *B*,

⁵¹⁾ Viz v příloze.

a to myšlenkou, která se dobře odráží od thematického materiálu dílu A, tedy něco, co náleží k podstatným znakům formy sonátové. Liší se svým rázem i technickým podáním. Jest to melodie tendence rozpřísti se do šířky; je přednášena sólovými houslemi, za průvodu toliko druhých houslí. Tím docílil Míča *kontrastujícího* dojmu tohoto *vedlejšího* *thematu*. Celá tato myšlenka zakončena je pro Míču charakteristickými synkopami (takt 43 a násl.), jež zde působí neodolatelně jednak nad prodlevou drženou violoncellem, jednak ve střídání dur a moll těže tóniny.

Po pravidelném závěru do A-dur (tónina dominanty celé sinfonie) nastupuje v 50. taktu část sekvencová, resp. imitační, jež thematicky nijak nevyniká. Je založena na běžných chodech stupnicovitých a končí závěrem v h-moll (takt 63 — 64). Sem tedy vyvíjí se forma této sinfonie zcela pravidelně. Odtud čekali bychom opakování dílu A a závěr. Ale místo toho začíná Míča s novým houslovým sólem, jež je podáno touže technikou jako sólo první. Uvádí zde myšlenku zcela samostatnou, a prostředkuje přechod mezi předchozím h-moll a závěrečným D-dur (takt 64—79). Na to následuje závěrečná věta v původní tónině D-dur (takt 79 a násl.). Thematika její je zase nová a nemá s dílem A nic společného. Míča ale jakoby chtěl nahraditi tento formální nedostatek, užil zde charakteristických myšlenek, založených jednak na synkopách, jednak na svérázném melodice, ježž půvab je zvyšován echovým efektem:



Celou větu pak uzavírá Míča kadencí do A-dur, aby tím dostal přechod k následujícímu menuetu. Jako zvláštnost této sinfonie uvéstí třeba také instrumentaci; Míča zde předpisuje dvoje housle, violoncello a violon bez violy. Jinde v sinfonii všude předpisuje obvyklý kvartet s violou.

Jiný formový útvar poskytuje sinfonie kantáty „*Nel giorno natalizio*“ (1732). Spočívá v tom, že vedlejší thema nemá kontrastujícího rázu. Díl A zahájen je opět akordickým thematem, jež jest v 8. a 9. taktu zpestřeno svěžími synkopami, které se opakují v závěti tohoto dílu (takt 12—16). Na to připojen jest závěr, a to opět do dominanty. Nastupuje úvodní thema akordické, transponované do dominanty (takt 31 a násl.) a k němu připojuje se v 39. taktu část sekvencová. Celá sinfonie složena

je z krátkodechých motivků, jež jsou k sobě přiřazovány beze vší organické souvislosti. Spěšnost a povrchnost je nejlépe patrna v sekvencové části dílu *B*, kde Míča pracuje neobyčejně zběžně a mechanicky s materiálem zcela všedním. Po závěru dílu *B* do *h-moll* nastupuje ihned reprisa dílu *A*, jež jest zkrácena, zakončena obvyklým Míčovým stoupajícím závěrem. Schéma této sinfonie jest: *A—B* (sekvence) *A'*. Jak již víme, připojuje k této větě Míča *Grave*, jež sestává z osmi taktů zcela akordických, jež ke konci zpestřeny jsou vzrušenějším rytmem. Je to způsob obvyklý ve všech současných přechodných větách.

Plně vyvinutou, jasnou formu allegrové věty mají sinfonie opery *L'origine di Jaromeriz* (1730) a kantáty *Operosa terni Colossi Moles* (1735). Je to opět třídílná forma *A-B-A'*. V první sinfonii díl *A* začíná thematem obvyklého akordického rázu. Mezihra na to navazující moduluje do dominanty, jež ukončena plným závěrem.⁵²⁾ Na to nastupuje na čtvero-zvuku *gis-h-d-f* vedlejší thema (20. takt), jež svým rázem melodickým a rytmickým odráží se ostře od hlavního thematu a moduluje do toniky. Díl *B* složen je ze sekvencí, jež modulují do *moll* spodní tercie, kterážto tónina tento díl uzavírá. Totéž bylo v předchozí sinfonii.⁵³⁾ Bezprostředně na to nastupuje reprisa dílu *A*, ovšem zkráceného a variovaného, s názvukem na vedlejší thema (72. a 73. takt), s připojeným závěrem. Má tedy tato vyhraněná sinfonie tři plné závěry, jež zároveň přesně oddělují jednotlivé díly; je to jádro formy sonátové. Díl *A* představuje zde hlavní a vedlejší thema s mezivětami, díl *B* jakési provedení. Část sekvencová není totiž nic jiného, než-li obdoba provedení i svou technikou. Zde skutečně jest prováděn v sekvencových sledech určitý motivek, ovšem v míře ještě značně omezené. Ale zbývalo v této sekvencové části libovolný motivek nahraditi thematem hlavním nebo vedlejším a propracovati jej uměleji, a vznikla by ihned pravidelná sonátová forma. Ale princip „provádění“ zde již je dán. Pokud Míča v této formě jde s dobou a pokud zde závisí na svých vzorech, o tom bude řeč v závěrečné kapitole.

Porovnáme-li tuto sinfonii se sinfonií kantáty „*Operosa terni colossi Moles*“, jež dělí od sebe pouhých 5 let (z r. 1735), pak nutno v této konstatovati nový pokrok, nové vyjasnění formy, jež spočívá především na daleko určitější thematice a novém melodickém rázu.

Nepoměrně větší výraznost thematická je patrna hned na úvodním thematu.⁵⁴⁾ Kdežto dosud jsme stále mohli jen konstatovati akordický ráz těchto themat, která následkem toho nemají od sebe odlišného znaku

⁵²⁾ Tímto závěrem do dominanty tvoří tento díl obdobu části *A* v prvním díle ariovém.

⁵³⁾ Také v allegrové větě oratorní sinfonie je tentýž postup. Jenže tam, protože je věta v *moll*, moduluje průtahová část (jež odpovídá sekvencové) do *dur* vrchní tercie. — Při této příležitosti budiž upozorněno, že v zachovaných čtyřech světských sinfoniích užito je pouze dvou tónin: *G-dur* (opera) a *D-dur* (všechny kantáty).

⁵⁴⁾ Sinfonie světských děl Míčových viz v příloze II. *A-D*.

a trpí kromě toho též těžkopádností, která je činí neschopnými, aby se účinněji mohla rozvinouti v delší, sinfonický proud, liší se toto thema od nich právě svým melodickým rázem. Jest to thema šťastně zachycené, které samo v sobě má zárodek širšího proudu orchestrálního. Skutečně také rozbíhá se thema v nenucený, přirozeně plynoucí díl A, jenž obsahuje mnoho zajímavých nových momentů. Již synkopy, vracející se neustále ke společnému prodlevovému tónu, působí zde velice svěže a rázně, ačkoliv je to u Míči oblíbený efekt. Na to následující triolové pasáže (7.—8. takt) jsou u Míči něco zcela nového. Nikdy před tím nenapsal Míča tak logicky jednotné věty, v níž možno mluvit o sinfonickém proudu, jako v těchto prvních 20 taktech. Míča jakoby se nemohl rozloučiti s touto tak šťastnou větou, prodlužuje závěr její o vtipnou figurku (začátek 20. taktu). Při tom nápadná jest zároveň *symetrie* tohoto dílu A. Jest to opět nový rys, s nímž jsme se dosud v díle Míčově nesetkali. Celý díl je zřejmě rozdělen na dvě části po 10 taktech, obě části jsou odděleny od sebe plným závěrem do D-dur. Můžeme tedy mluvit o před- a závěti tohoto dílu. Motivickým pojátkem jest v obou částech zmíněná triolová pasáž. Touto symetrií zaokrouhlila se Míčovi forma celého allegra, takže tím má mnohem jasnější formaci, neboť díl B pak vystupuje tím zřejměji jakožto díl odlišný, což zdůrazněno i tematikou. *Vedlejší thema*, jež nastupuje ve 21. taktu, obsahuje nové rysy. Kdežto vedlejší themata předchozích příkladů trpěla krátkodechostí, vyniká toto thema značnou šířkou. Má výrazně vyvinuté předvětí i závětí (takt 21.—25.), zvláště závětí je zajímavé po stránce melodické. Vlastní sekvencová část, již začíná díl B (32. takt), neobsahuje, jako obyčejně nic nového, jsou zde obvyklé chody a také staré mnohokrát již upotřebené melodické myšlenky.⁵⁵⁾ Pravidelným závěrem do moll spodní tercie (h-moll) končí díl B, načež následuje ihned reprisa A. Míča dává mu nastoupiti v obvyklém půltaktovém posunutí.

Celá tato věta stojí rozhodně svým obsahem i svou formou nejvýše, v ní možno konstatovati značný formální i obsahový pokrok nad předchozí sinfonie. Jádro pozdější sonátové formy jest zde ještě patrnější větší pregnantností vedlejšího thematu.

Zajímavé jsou Míčovy *menuety*. V nich můžeme spatřovati nej-osobitější projev Míčův. Menuet se svými zaokrouhlenými periodami a svou taneční formou nečinil na reflektivní činnost Míčovu nároku, zde mohl Míča tvořiti zcela volně dle své nereflektivní prosté fantazie, zde mohl uplatniti svou schopnost tvořiti prosté písňové útvary. V menuetu se nejlépe mohla uplatniti Míčova nekomplikovaná, prostá, lidová hudební povaha. Proto také menuet Míčův patří k nejlepším jeho výtvorům právě pro pravdivost obsahu. Zde nebyl nucen plniti takty *mechanickou* hudbou, již nahrazoval nedostatek reflexe, zde mohl napsati v několikataktových periodách hodnotnou hudbu.

⁵⁵⁾ Viz kapitolu o melodice str. 78 čís. 235. a celou příslušnou skupinu.

Menuet Míčův jest dvojího druhu, buď pouze jednodílný bez tria („Bellezza“, „Operosa“) anebo třídílný s triem (opera a „Giorno“). Jest to ale rozdíl pouze vnějškový, neboť jinak není mezi nimi podstatného rozdílu. Jest zde vesměs užito period dle čtyřtaktí, takže jednotlivé věty menuetové mají buď 8 nebo 12 taktů. Formální a periodisační stavba jich jest nadměru jednoduchá a primitivní.

Nejjednodušší menuety mají kantáty „Bellezza“ a „Operosa“⁵⁶); jsou bez tria. Menuet s triem má kantáta „Nel Giorno“ a opera. Trio je zde zcela jednoduchá, dvoudílná forma, sestávající ze dvou osmitaktových period. Nejlepší a nejvyspělejší ze všech je menuet ze sinfonie opery. Hlavní díl má formu *A-B-A'*. Úvodní 8taktová perioda vyměněna je odlišnou periodou, taktéž 8taktovou, načež nastupuje opakování první periody s pozměněným závěrem.

Trio skládá se ze tří period: 8 + 8 + 8, k nimž připojen čtyřtaktový závěr. Tedy stále důsledné dělení na 4taktí. V tomto menuetu ale zvlášť pozoruhodný je *obsah*. Již v hlavním díle užívá v *B* velice šťastně Míča náhlého *g-moll* v melodice neobyčejně nenucené a přirozené. Zvlášť pozoruhodné je ale trio. Je celé vystaveno na jediném motivku, jenž nad to se objevil již v předchozí větě téže sinfonie. S tímto motivkem pracuje ve všech periodách a dociluje tím značné jednoty. Zároveň pak dovedl v tomto triu Míča vytvořiti tak svěží pravdivé periody, že ještě dnes neztratilo svůj půvab. Náleží k nejlepším Míčovým místům.

Siciliana, již užito v sinfonii kantáty „Operosa“, neobsahuje nic mimořádného. Jest to obvyklá perioda dělená opět na 4taktí ve známém rytmu siciliány. Jen hudební obsah vyniká řídkou hloubkou, která staví tuto siciliánu mezi přední výtvořiny Míčovy.

Ohlédneme-li se zpět na instrumentální formy Míčovy a porovnáme-li je s formami vokálními, je nápadná ta okolnost, že ve vokálních formách Míča se nedostal formou nad šablonovitost a stereotypnost, kdežto ve formách instrumentálních jeví se daleko samostatnější. Také možno zde mluvit i o vývoji, o pokroku Míčovy formy sinfonie, o čemž ve vokálních formách není řeči. Mohli jsme konstatovati značný pokrok, který se udál v Míčově sinfonii před rokem 1735. Také vnitřní obsah instrumentálních forem je nepoměrně hodnotnější, nežli v ariích, po případě sborech.

Časté užívání charakteristických synkop, hudební obsah menuetů, nový obsah sinfonie „Operosa“, to vše je srostlé s instrumentálními formami Míčovými. Z toho všeho plyne pro nás důležitý poznatek, že vlastní váha Míčovy hudební povahy spočívá v hudbě *instrumentální*. Pro to svědčí též řada zdařilých ritornelů ariových. Je to opět důsledek Míčovy hudební povahy; byl hudebník z lidu, a jako takový měl úzký vztah nejen k písni lidové, nýbrž i k lidové hudbě instrumentální. A tato se u něho projevuje zvláště v samostatných formách instrumentálních.

⁵⁶) Odkazují zde na přílohy.

Slo h M í č o v ý c h děl

Dříve nežli přistoupíme k rozboru slohu jednotlivých děl, zodpovíme nejdříve otázku, jež pro tuto kapitolu má základní význam: *do jaké míry dovedl Míča svou hudbou vyjádřiti konkrétní situaci té neb oné arie?* Tedy běží o otázku Míčovy dramatické schopnosti. Dlužno při tom rozeznávati dvojí případ: jednak hudební výraz v ariích, jednak v recitativu.

Všeobecně budiž řečeno, že hudební výraz konkrétních nálad jest v Míčových ariích málo určitý. Jest málo arií, o nichž bychom mohli říci, že v nich Míča text poněkud určitěji hudbou vyinterpretoval. Setkáváme se sice s ariemi, v nichž je zjevná snaha po hudební charakteristice daného slova, ale takovéto arie jsou ve veliké menšině. Naproti tomu většinu tvoří arie, jichž hudební výraz je buď zcela indiferentní, takže by mohl se přimknouti stejně k textu odlišné nálady, anebo jest i dokonce protichůdný.

Že tomu tak, o tom poučuje nás již sama melodika Míčova. Ze známé ztrnulosti a chudoby melodiky jeho vyplývá pro tuto otázku, že Míča neměl schopnosti jemnějších výrazových nuancí. Vystačil-li ve svém díle s tak málem melodických typů, znamená to, že *pro různý text měl v celku též hudební výraz*. Tento fakt nejlépe pak vyznačuje dramatickou stránku hudby Míčovy. Tyto texty zpívaly se v Míčově díle na *stejnou* melodii:⁵⁷⁾

Čís. 31.: Skrz nenávisť jeho trápit láska nedá. (Jar.)

Čís. 32.: Srdce se jen třese a nepokoj nese. (Jar.)

Čís. 33.: Defert amor meus rosas flore plenas. (Operosa.)

Čís. 34.: Per giugner a virtude tu sei sicura. (Bell.)

V prvních dvou příkladech jest jakási shoda. Jsou to texty milostné, ovšem oba mají obsah hodně neurčitý. Vedle toho ale druhé dva texty jsou čistě oslavné. Láska, o níž je řeč v čís. 33., jest podstatně jiná než-li láska z příkl. 31. a 32. Jest to oficiální holdování hraběti. Pro to vše má Míča stejnou melodii.

Čís. 59.: Tvá dobrotivost, mé lásky chtivost jest v jednom srdci zasnoubená. (Jar.)

Čís. 60. Kdo ústa má věrné a nikdy fortelné, ten všechno, co žádá bezpečně dostává. (Jar.)

Čís. 62. Již mně jde hněv do očí, mám ve mně žluči bezedna. (Interm.)

Čís. 63. Každou nazvu kanálie, a hněv můj na ni vyliji. (Interm.)

Zde jest již rozdíl zřetelnější. Text čísla 59. jest milostný, čís. 60. neurčité nálady lyrické. Zde by tedy běželo o pouhou neurčitost hudebního výrazu. Ale čís. 62. a 63., která mají stejnou melodii s předchozími, jsou myšlena komicky; neboť jsou vzata z intermezza. Podobně v následující ukázce:

Čís. 87.: Komm Seele, Jesu' Leiden soll dein' Ergötzung sein. (Orat.)

Čís. 88.: Bez tebe trpím omdlení, bez tebe jen zarmoucení. (Jar.)

⁵⁷⁾ Čísla jsou řadová v melod. rozboru.

Čís. 89.: Když spojenou horkostí dvě srdce pálí dosti. (Jar.)

Čís. 90.: Když řeka se rozvodní, když prudce běží, ustoupí spíš všecky břehy. (Jar.)

Čís. 91.: Vazby líbám takové, které srdce dva nové váží bez žalosti.

Čís. 87. jest text nábožný, čís. 88., 89. a 91. jsou erotické. Tedy již tím se podstatně liší od čísla 87. Při tom je mezi nimi také rozdíl. V čís. 88. jest vyslovena resignace, erotická sentimentálnost, kdežto čís. 89. a 91. jsou radostně vzrušená. Naproti tomu čís. 90. jest obsahu hrdinského.

Takto mohli bychom uvést příkladů velkou řadu. Ale již z uvedených jistě je dobře patrné, že hledati u Míči nějaký užší vztah hudby ke slovu jest nemožné.

Výjimky, s nimiž se setkáváme, tento fakt nijak neoslabují.

Nedostatek výrazové diferenciacie Míčovy hudby jest u Míči základní, nejví se pouze v ariích, ale také tam, kde bylo v tehdejší opeře hlavní těžiště dramatické stránky: v recitativu.

Na první pohled nápadné jest to, že v žádném zachovaném díle Míčově nesetkáváme se s *recitativem accompagnato*. A přece doprovázený recitativ byl v této době něco již zcela obvyklého a vyskytuje se, ovšem ve formě ještě nedokonalé, u skladatelů i menšího významu. Kromě toho Míča mohl *accompagnato* poznati u Caldary. Tento naprostý nedostatek *accompagnata* jest pro Míču výmluvný; Míča nepochopil, jaká dramatická síla hudby může zde býti rozpoutána, nepochopil dramatického významu doprovázeného recitativu. Jeho recitativ je pouze *secco*, a hodnota jeho jest velice malá. Dramatický výraz jeho nepatrný. Jest to pouhé odzpěvování deklamace, bez konkrétního spádu melodického. Bylo by proto zbytečno uváděti zde příklady. Vedle běžného *secca* vyskytuje se v Míčových kantátách „*recitativ à due*“. Od *secca* se nijak neliší podstatně; jest pouze více vázán na rytmus, aby dvojhlas se snáze uplatnil. Tento recitativ obyčejně vyskytuje se před závěrečným sborem (nebo duetem), má funkci, ohlásiti slavnostní vyvrcholení gratulační kantáty. Tento úkol vykonává recitativ *à due* v Bellezza v a Giornu. V kantátě „Operosa“ vyskytuje se recitativ *à tre*.

Jest to běžný *secco-recitativ*, upravený pouze do tří hlasů. Poněkud odchýlný ráz má recitativ *à due* z téže kantáty po V. arii, a sice tím, že ráz recitativní jest zde zatlačen ariosním charakterem, činí spíše dojem zakončení dueta. Míča ale výslovně nad tímto recitativem poznamenává „recitativ *à 2*“.

Sepolcro

Text Míčova zachovaného sepolkra neposkytuje mnoho momentů hudebnímu zpracování. Pokud zde vyskytuje se nějaká určitější charakteristika v abstraktních osobách, jest hodně neurčitá. Jest to hlavně *Hříšník a Kristus*, kteří zde stojí proti sobě a representují tak dvě dramatické

osoby aspoň s částečným odlišným profilem. Kristus také ve svých recitativních a ariích mluví skoro výlučně k Hříšníkovvi, jako k osobě dramaticky proti sobě postavené — výjimku činí pouze X. arie, v níž se Kristus obrací k Duši, ale mluví tím vlastně k Hříšníkovvi — Hříšník pak opět obrací se ve svých kajících výlevech pouze ke Kristovi. Tím je docíleno dramatické dvojice, a tím také měl Míča příležitost a možnost tyto dvě odlišné dramatické postavy příslušně odlišně charakterisovat.

Ostatní dvě osoby, Soustrast a Duše, jsou v textu příliš abstraktně pojaty, není mezi nimi rozdíl, obě zpívají své nábožné sentence nad Kristovou obětí. Zde ovšem nebylo dobře Míčovi možno, nějak konkrétněji osoby tyto charakterisovat.

Kterak tedy zhudebnil Míča trpícího a obětujícího se Krista a kterak kajícího Hříšníka? V jeho hudbě není stopy po nějakých odlišných tónech pro Krista a pro Hříšníka. Všimněme si Míčova Hříšníka! Od začátku do konce není jednotně pojat. Je stále vidět, že Míča slovům Hříšnickovým podkládal melodie, které ho právě napadly. Míča neměl ani snahy ani snad schopnosti svou hudbou konkrétně vyjádřit postavu Hříšnickovu. Náladě Hříšnickově nejlépe odpovídá XI. arie: „Ich, Herr Jesu, ich sollte zwar der Sünden Strafe leiden ...“ Arie tato, psaná v f-moll, volného pohybu, oratorní formy, prostá koloratur, vyniká skutečně citem nábožným a můžeme zde také nalézt výraz kající bolesti Hříšnickovy. Ale myšlivi bychom se, chtěli-li bychom zde vidět nějaké jádro hudební povahy Hříšnickovy, jak by se na první pohled zdálo. To se ukáže ihned, jakmile se obrátíme k jiným ariím Hříšnickovým. Tento začíná v oratoriu recitativem: „Ach ja, mein' böse Tat wird mit dem Blut' des Erlösers gut gemacht“ na to následuje arie: „So geh', mein Jesu, hin, weil ich ein Sünder bin.“⁵⁸⁾ Tato arie, v níž Hříšník poprvé se uvádí ve svém kajícím bolu („ein lauterer Thränensee mit stetem ach und weh“), jest čistě operního rázu. Ritornel zde začíná arii, jakoby zde běželo o nejradostnější nějaké vzrušení a do toho vpadá Hříšník bezstarostnou, allegrovou melodií, jež na slova „den Todt für mich zu leyden“ rozvine se v koloraturu operního rázu. A podobně slova bolu „mit stetem ach und weh“ podána jsou ve veselé, čistě virtuosní koloratuře. I kdybychom chtěli připustiti, že Míča takovýmto tónem chce charakterisovat světskou povahu Hříšnickovu na rozdíl od povahy Kristovy — bylo to v současném sepolkru dosti časté — přece jen zde hudební ráz jest v příkrém odporu k textu, neboť Hříšník není zde zatvrzelý („peccatore ostinato“ — oblíbená postava sepolkrová), nýbrž kající. Míča prostě psal melodie bez ohledu na text a na povahu toho, kdo arii zpívá. Tak hned následující arie Hříšnickova (VII. ar. v c-moll, andante) je svým celkovým rázem mnohem vážnější a odráží se tak od předchozí, ačkoliv zde je zhudebněn text stejného obsahu. Jinak ovšem technika arie je zcela operní — prostá homofonie, dvouhlasá faktura s po-

⁵⁸⁾ Viz přílohu II. G.

užitím čistě operních koloratur. A vrchol této povahokresby Hříšnickovy je arie XIII., poslední v oratoriu, v níž tedy má být shrnut cit zbožnosti celého oratoria a převáděti tak ve zbožně kontemplativní závěrečný sbor. Dlužno též uvážiti, že před tím měl Hříšník zmíněnou XI. arii, v níž zbožná oddanost jest relativně dobře zachycena. Jak ale vypadala tato poslední arie, která by měla být pokračováním arie právě zmíněné? Uvažme nejdříve text.

„Deine blutgefärbte Hände bieten sich dem Sünder dar; strecke sie am letztem Ende nach mir und umfass' mich gar. Wenn Du mich im Todt umarmest, werd' ich in den letzten Zügen sanft, gleich wie auf Rosen, liegen.“

Text zde shrnuje pocity Hříšnickovy nad smrtí Kristovou: oddanou víru ve spásu. Čekali bychom podobný obsah v hudbě. Místo toho ale Míča napsal zde zcela operní arii. Tempo allegrové, ritornel tvoří popěvek, melodicky sice ne bezcenný, ale sem se nijak nehodící, a nato začíná zpěv popěvkovou arií, jež by mohla vyjadřovati všechno jiné, nežli souhrn zbožné oddanosti. Zvláště druhý díl působí spíše jako karikatura zbožných velkopátečních citů, jež přednáší za celou obec věřících postava kajícího Hříšníka.

Současná literatura oratorní (sepolkrová) vykazuje mnohé nesrovnalosti a četné vlivy světské operní hudby. Ale něco podobného přece jen velice zřídka. Zde pak vtírá se otázka: Neuráželo něco podobného náboženský cit v kostele shromážděných? Vždyť Hříšník zpívá zde jménem tohoto lidu! Jisto je, že nikoliv, neboť by Míča něco takového jistě nebyl napsal.

Podobně zhudebněn je Kristus. Čekali bychom, že Kristova slova bude Míča komponovati ve snaze, aby jim dal, *na rozdíl od Hříšníka*, aspoň jakousi povšechnou vážnost a důstojnost. Ale Míča ani tomuto nejprimitivnějšímu požadavku neučinil zadost. Kristus zde zpívá celkem tři arie, ale pouze v jedné z nich je něco, v čem bychom mohli spatřovati snahu po docílení nábožné důstojnosti, která by odpovídala aspoň v nejhrubších rysech představě o obětujícím se Kristu. Jest to druhá Kristova arie (VIII. arie). Kristus zde připomíná Hříšníkovi svá utrpení, která proň podstupuje.

Další dvě arie Kristovy ukazují zřetelně a definitivně, že Míčovi nějaká snaha po hudební charakteristice byla cizí. V první své arii apostrofuje Kristus Hříšníka těmito slovy: „Ich setze mich zum Bürgen und lass' mich gar erwürgen für dich und deine Schuld. Für dich lass' ich mich krönen, verspotten und verhöhnen, leid' Alles mit Geduld.“ Ne-li sama postava Kristova, aspoň tato slova vyžadují si důrazné vážnosti a zvýšeného zbožného citu v hudbě.

Těžko ale si představiti větší kontrast, než když Míča tato slova komponuje — *buffovou arií*.

Představme si náladu Velikého Pátku, představme si lid shromážděný ve zbožném rozjímání u Hrobu v kostele, a představme si, že Kristus počne Hříšníkoví (jenž jest symbolem shromážděného lidu) mluvit tímto způsobem do duše:

Allegro

275. Ich se - tze mich zum Bürgen und lass' mich gar er -
C F E D C H A

276. würgen für dich und dei -
G C H A Cis D D

277. ne Schuld
Fis G

Uvedený citát není snad ojedinělé místo této arie. Arie je komponovaná veskrze tímto způsobem. Po citovaném místě nastupuje koloraturní díl, kde Kristus zpívá veselé koloratury jako v nejbujnějším intermezzu. Druhý díl pak tento buffonistický ráz dovršuje. Míča zde užil čistě buffového způsobu deklamačního. Slova Kristova: „Für dich lass' ich mich krönen, verspotten und verhöhnen“ deklamuje methodou intermezzovou:

277. ver - spo - tten und ver - hö - hnen

Místo, aby do nich vložil bolest, jaká v nich je skutečně obsažena, karikuje je Míča tímto buffovým deklamačním obratem. Zcela buffově je dále opakování slov „für dich lass' . . .“. Tímto způsobem opakovány zdařilé deklamační obraty jen v intermezzech za příčinou docílení komického dojmu:

278. für dich lass' ich mich krönen, verspotten und ver - höhnen

A konečně následuje zakončení tohoto dílu, opět ryze buffové. Po koloraturách na slova „leid' Alles“ zakončuje Míča následovně:

279. Al les mit Geduld

načež následuje opakování dílu prvního.

Z doby tohoto případu úplně nevysvětlíme. Církevní hudba neapolské školy přinesla ovšem barokový pojem zbožnosti v hudbě a nelekala se v kostele užití volnějších a světějších obrátů melodických i formálních, než bylo dosud zvykem, ale takovýto případ náležel přece jenom k výjimkám, který předbíhá a překonává známé veselé mše Haydnovy.

V poslední arii Kristus připomíná Duši a tudíž opět lidu shromážděnému svá muka, která trpí za její vinu a nabádá ji k životu lepšímu. Míča tato slova ale komponuje opět týmž způsobem, jako v posledním případě. Slova Kristova: „Ja, liebe Seel', ich buss' die Schuld die du hast sollen bussen“ mají opět melodii, která jest karikaturou vážného připomenutí Kristova a jeví opět vlivy buffové.



280.

Ja liebe Seel' ich buss' die Schuld die du hast sollen bussen

Druhý díl působí svou hudební stránkou ještě více komicky. Pozorujme jen tuto jednoslabičnou, karikující dojem působící deklamaci:



281.

ich wehl' die Fluch' die - weil ich such' von Fluch dich zu be-
frei - en denk' mei - ner Lieb' die
Tu - gend üb lass dich die Sücd' ge - reu - en.

Jest to nejprimitivnější deklamování na stejný rytmus a stejné trvání notové. Zvláště slova: „Denk' meiner Lieb, die Tugend üb'“, jsou nsmyslně větně deklamovány právě pro stejné odměřování každé slabiky. Jest to opět deklamační metoda buffonistická, která docilovala touto stejnoměrnou, jednoslabičnou deklamací často neodolatelného komického a karikujícího dojmu.⁵⁹⁾

Z uvedených dvou dokladů je jasno, že Míčova hudební charakteristika postavy Kristovy je zkreslena. Srovnajme zhudebnění Krista se zhudebněním Hříšníka, a poznáme, že Hříšník jest Míčovou hudbou líčen daleko důstojněji a daleko ne tak frivolně, jako Kristus. Jest vůbec pro

⁵⁹⁾ Příkladů takovéto kvapící, dýchavičné, jednoslabičné deklamace jest hojnost. Uvádím jen jako nejznámější z Pergolesiovy „*Serva Padrona*“ na př. Ubertovu arii v II. aktu „*Son' imbrogliato io già*“. (Viz nové vydání *H. Abertovo str. 66.*, Mnichov, Wanderhorn-Verlag 1911.) — Jak známo, udržuje se tato deklamační metoda v komické opeře až dodnes (Smetana).

Míču příznačné, že nejdůstojnější postava celého sepolkra, která by si vyžadovala nejvážnějších a nejhlubších tónů, podána jest jím nejméně oratorně, dokonce zcela ve smyslu buffových postav basových.

Jest pak přirozeno, že za těchto okolností Soustrast a Duše nejsou s větší péčí komponovány.

Obě pronášejí zbožné sentence, ovšem obsahově prázdné, není rozdílu mezi nimi, většinu sentencí mohly by si zaměnit, a nic by se tím nezměnilo. Proto zde posuzovati hudební povahokresbu jest téměř vyloučeno. Jest ale při tom zajímavo, že arie Soustrasti a Duše mají všechny, až na jedinou výjimku, vážný oratorní ráz.

Soustrast má celkem dvě arie oratorní formy. V první, již oratorium je zahájeno, oznamuje Kristova muka, v druhé (V. arie) vyzývá Duši k následování Krista. Texty obou arií jsou pouhé úvahy, bez určité myšlenky. Míča ale ku podivu zde uhodil na šťastný tón. V ariích vzdal se koloratur a přeš jednoduché periody, většinou osmitaktové, volného pohybu, přirozené melodiky. Tím pak docílil prostoty hudebního výrazu a zároveň i značné citové srdečnosti. A to platí ve větší míře o ariích Duše. Arie XII. vzdává prostými slovy dík za Kristovu oběť. Míčovi se podařilo zde uhodit na prosté a srdečné tóny v této arii. Arie vylučuje koloratury, jest přísně periodisována do 4taktů, tím dociluje Míča neumělkované, melodicky prosté, ale právě tím upřímněji vyznívající melodické fráze. Také ritornel této arie je veskrze vážný a mírná chromatika ve svrchním i basovém hlase vykonává zde dobře svůj úkol zbožné nálady. A ještě na vyšším stupni po stránce hudebního výrazu stojí VI. arie Duše. Obsahuje vyslovení naprosté oddanosti Kristu, jehož Duše chce následovat „Ich will Dich an die Seiten durch alle Angst und Ungemach mit Fröhlichkeit begleiten; durch Feuer, Wasser, Berg und Tal, durch Kreuz und Leiden, überall . . . Ich will Dir folgen ins Grab, und ewig treu verbleiben“.

Nehledaně, prostě, srdečnou melodií podařilo se Míčovi zachytiti náladu těchto slov v hudbě:



Takto, opět přísně 4taktově periodisována, jde arie stále dále, až ke konci dílu *B* jest šťastný obrat na slova: „mit Fröhlichkeit begleiten:“

Oddaná radost je skutečně v tomto melodickém obratu případně



vyzdvížena. Totéž místo opakuje se pak v transpozici do D-dur při zakončení tohoto dílu. Koloratury jsou zde nahrazeny mírnými sekvencemi, takže základní nálada, lidová oddaná zbožnost, zde není nikde porušena.

Podobná tklivá prostota dýše i z II. dílu. Díl začíná hlavním themelem poněkud změněným a položeným do h-moll. Při tom ale opět jest šťastně vyjádřen text tohoto dílu:

284.

Míča zde pro ona prostá slova, vyjadřující pěkně naprostou oddanost, našel zajisté melodii zcela případnou, obestřenou jakýmsi něžným, teskným smutkem a vyznívajícím srdečně a prostě. Je to nejzdařilejší arie z celého oratoria, právě proto, že se zde podařilo Míčovi vytvořit v hudbě výraz tklivé, prosté, mohli bychom říci lidové zbožnosti a lidové oddanosti náboženské.

Ale i přes uvedené vady, či spíše těmito vadami, Míčovo oratorium jest ze všech jeho uchovaných děl nejdůležitějším kulturním dokumentem: jest téměř makavým *dokladem tehdejší barokní zbožnosti v našich chrámech venkovských*, a tím ukazuje, jaký byl ráz kostelní hudby na našem venkově v této době.⁶¹⁾

Zbožnost vložená do arie V., XII., VI. a XI. jest zcela zvláštního druhu, s jakou v současné oratorní hudbě se mnoho nesetkáváme. Všem je společná jednoduchá, písňová forma. Jsou to prosté periody, dělené na 4taktí, beze všeho komplikovanějšího rozvádění. Tyto zcela jednoduché písňové arie stavěny jsou homofonně. Míča se ani nepokouší pracovat s protimelodií. Ale při tom, či lépe řečeno, právě proto tyto Míčovy arie působí dojmem opravdovým. Již několikrát jsme měli příležitost poznati, že Míča jest umělecky povaha naprosto nesložitá, primitivní, a to lidově primitivní; právě proto ale Míčovi polyfonie nemohla svědčiti. Jeho působíště jest jedině v melodii, doprovázené jednoduchými harmoniemi. A tento jednoduchý, prostý způsob kompoziční odpovídá zcela jeho prostým, nekomplikovaným citům. To nejlépe patrné právě v těchto ariích. Působí tak bezprostředně a vše, že jsou *výrazem jeho prosté, lidové zbožnosti*. V takovýchto místech spatřovati můžeme doklad přirozené, zdravé, žádnými protireformačními dogmaty nekalené zbožnosti. Míča zde nepůsobí obvyklou polyfonií, která jest výrazem *dogmatické, theologické zbož-*

⁶¹⁾ Sepolakra byla v této době na našem venkově všeobecně rozšířena.

nosti; této zbožnosti jest Míča, a s ním ostatní lid, zcela vzdálen. Ale jest to cit náboženský, prostý vši reflexe, prostý citový poměr lidu ke zjevu Kristovu a k jeho oběti, poměr, který *není uměle vyvolán* dogmatickými příkazy, ale který koření v čistém lidském citu.

Míčovi *jest líto lidského osudu Kristova*, a proto tento svůj prostý ale opravdový cit vyjadřuje melodií stejně prostou, ale právě tím tak opravdovou, hlubokou a neobyčejně srdečnou. Proto postavu litujícího hříšníka zhudebnil Míča daleko hlubšími tóny, nežli postavu trestajícího Krista.

Na druhé straně ale zbožnost požadovaná protireformací, tedy zbožnost oficiální a vynucená, musela lid nechat zcela chladným a netečným. To opět lze viděti dobře na Míčově oratoriu.

Zde arie, v nichž náboženský cit jest buď setřen, anebo dokonce zkarikován, mají většinu. Texty, v nichž Míča nenašel citového vztahu k smrti Kristově, v nichž obsaženo pouhé moralisující napomenutí, nemohly ovšem u něho vzbuditi náboženského citu. Zde Míča stál před pouhou povinností, a úlohu tak také vyplnil. Proto ale tato oficiální zbožnost vyzněla v jeho ariích tak planě a triviálně. Z toho můžeme dobře odměřiti kvalitu požadované veřejné zbožnosti tehdejší. Ten, jehož náboženský cit nebyl urážen ariemi čistě operními, s virtuosní, nevážnou koloraturou, s triviálním výrazem hudebním, měl buď svou zbožnost zcela již porušenu, nebo byl k oficiálním kostelním slavnostem lhostejný. A kdo dokonce snesl v kostele buffové arie, které zpívá Kristus, toho poměr k oficiálnímu chrámu byl již nadobro zvrácený. V těchto dobových, tak živých dokumentech vidíme jasně, kam až dospělo násilné šíření protireformace: vytrhalo z lidu poslední zdravé kořeny náboženského cítění a dalo mu náboženské představy zcela zvrácené, přičící se nejprimitivnějším požadavkům vážnosti k osobě Kristově.

U Míči vidíme ještě dualismus dvou náboženských protiv: vedle frivolnosti a triviality je zde skutečný srdečný a prostý cit. Ale vidíme zároveň, že poslední ustupuje povážlivě do pozadí. Celkový proces nemohl ani jinak dopadnouti, nežli že nevážnost zvítězila. A s tím se dostavuje pak zcela přirozeně a nutně *úpadek kostelní hudby na našem venkově*.⁶²⁾

⁶²⁾ Že jsme oprávněni jednotlivé znaky Míčova sepolkra generalisovati na naši venkovskou hudbu chrámovou té doby, o tom zajímavý důkaz podávají dnešní pozůstatky této triviální oratorní hudby, které stále na našem venkově žijí. V. V a n ě k uveřejnil v Čes. Lidu (XX., str. 314 — 315) „*Loučení Syna Božího s Matkou Marií na Zelený čtvrtek*“, jež se zpívá na Jičínsku odpoledne o zeleném čtvrtku. Tedy již tato okolnost je nápadná; není to fragment kdysi obvyklých sepolker, zpívaných v tento čas? V. Vaněk otiskuje duet mezi Kristem a Marií patrně v domnění, že to je nějaký lidový výtvar. Ve skutečnosti ale jest to — *I. díl z duetové arie jakéhosi sepolkra*. Věc jest tím zajímavější, že jest to fragment arie, která právě svou trivialitou podává důkaz, jak takováto „nábožná hudba“ byla

O formě Míčova sepolkra vůbec nelze mluvit. Míčovo sepolkro neliší se formálně zásadně ničím ani od opery ani od kantáty. Od opery dělí sepolkro pouze rozsah, kdežto s kantátou je forma téměř úplně stejná. To je patrné již na ariích. Jsou zde sice arie oratorní, t. j. bez da capa a bez koloratur, ale vedle toho většinu mají arie dacapové, v nichž je důkladně využito koloratur, obvyklých melodických obrátů operních atd., takže se tyto arie neliší skutečně od arií opery nebo kantáty, jak jsme v konkrétním případě poznali.

Co ale nejvíce je nápadno v ariích Míčova sepolkra, je *naprostá homofonnost*. V této věci, jak uvidíme, nejvíce se liší od současné oratorní hudby. Kdežto současní skladatelé sepolker snaží se dodati svým ariím oratorního, vážnějšího rázu tím, že jednak ritornely pracují polyfonně, jednak průvod ke zpěvu vedou kontrapunkticky, Míča o něco podobného se nepokouší.

u nás vlivem sepolkrů rozšířena. Pro plnou jasnost otiskuji zde tuto arii. Po houslovém ritornelu, *obsahujícím thematický materiál arie*, začíná zpěv „Syn Boží“:

Maria:

Ach Matko má mi-lá zti-sí-cu zvole-ná! Ach proč vzdycháš o

Syn Boží:

Synu můj láz-ku má je-dí-ná? Vždy-čáá-ni mé jest

M:

žs-lost má a moě pří-chází bolestná nad tím se malíč-ko truchlí mé srdé-ko.

Syn Boží:

nad tebou mačé-ko truch-li mé srdé-ko.

Stručná analýse poučí, že zde máme činiti s pozůstatkem úpadkové sepolkrové literatury. V textu obrát „mně přichází bolestná“ jest germanismus, který předpokládá *německou předlohu* jakousi. Forma celého fragmentu jest forma arie, s jakou jsme se setkali také u Míči, a jaká je běžná v druhé čtvrti 18. století. V 7—8. taktu moduluje zpěv *do dominanty* (část A) a na to se připojují sekvence s harmonickým postupem opět velice charakteristickým pro tuto dobu. Jest to týž postup, jaký jsme poznali tak často opět u Míči (viz kapitolu o melodice, čís. 225—231 a násl.) Celá perioda ukončena závěrem. Jest to tedy plně vyvinutý I. díl ariový, ovšem v omezených dimensích, má všechny znaky ariové šablony doby Míčovy. Z toho nutno usoudit, že tento dnes hraný úryvek *jest výňatek ze starého sepolkra z 2. čtvrti 18. století*. Ostatně pochybuji, že na Jičínsku zpívá se dnes pouze tento úryvek, a nikoliv *celá* arie. Také houslový úvod svědčí pro stáří tohoto fragmentu, neboť je založen na častém echovém efektu, v době Míčově tak obvyklém. — Takováto hudba tedy byla u nás rozšířena v chrámech. Vidíme, že je stejně triviální, jako příslušná místa u Míči — Dialog Kristův s Matkou je zde zhudebněn zcela způsobem operních intermezz.

Nedostatek zvláštního oratorního stylu jeví se v Míčově sepolkru zvláště tam, kde v této době leželo jádro odlišných forem oratorních: *v sinfonii a ve sboru*.

O neoratorním rázu sinfonie byla řeč nahoře.

V závěrečném sboru měl Míča příležitost podati dle současných vzorů něco specificky oratorního. Mohl se naučiti psáti polyfonní sbory, které svou polyfonií jsou schopny tvořiti vyvrcholení celého oratoria. V takovémto sboru všechny city, proslovené v oratoriu, se soustřeďují a jedním dechem znovu a hromadně pronášejí. Oratorní sbor závěrečný má tudíž býti pravým vyvrcholením *ideovým i hudebním*, a toho bylo lze dosáhnouti jedině polyfonií vokální. Ale tento smysl závěrečného sboru Míčovi zcela unikl. To je patrné již na tom, že napsal sice partituru svého sboru, ale textu mu nepodložil. Hlavně ale je to jasno z formy a celého založení tohoto sboru. Sbor jest zcela běžná perioda, jež by mohla tvořiti první díl v arii. I tento sbor jest pracován pouze homofonně, ve čtyřhlasu, a o nějakém vypětí anebo aspoň snaze po vyvrcholení celého díla není zde ani nejmenší stopy. Jest to pět různých, zcela zaokrouhlených osmitaktových period, přiřazených beze všeho vnitřního vztahu k sobě.

Míčovo oratorium samo o sobě jest tedy dílo nedokonalé. Jednak proto, že zde Míča užívá týchž forem, jako v jiných svých dílech, že nedovedl ze současné hudby nápodobiti to, v čem oratorium mělo své vlastní znaky, jednak proto, že hudební obsah se valně neliší od hudebního obsahu děl světských. Jsou zde sice doklady výrazu vážného citu náboženského, ale jsou zde také místa, hrubě urážející jakýkoliv cit zbožnosti. *Míča neovládl ani oratorního stylu, ani oratorního výrazu.*

Opera

Forma Míčovy opery stojí na nejprimitivnějším stupni, jaký v této době opera vykazuje. Míča zde podlehl naprostému *mechanismu*, jenž mu zabránil, aby obracel aspoň zhruba zřetel k dramatickým situacím v textu. Zcela mechanicky střídá *secco recitativ s arií*. O nějakém pokusu stmeliti některé sceny, sjednotiti recitativ s arií, není ani řeči.⁶³⁾ Míča ani na jednom místě neužil doprovázeného recitativu, ani v naznačených scénách, které si toho vyžadovaly. Tento *naprostý nedostatek accompagnata* nejlépe charakterisuje *dramatickou neschopnost Míčovu*. Recitativ accompagnato stává se v této době zkušebním kamenem dramatické potence skladatelovy. I když ve Vídni v této době accompagnato stojí na stupni ještě značně nízkém, přece se zde vyskytuje často. A již pouhé použití accompagnata,

⁶³⁾ H. Kretschmar (Aus Deutschlands italienischer Zeit v Jahrb. Musikbibl. Peters. 1901, str. 53.) upozorňuje, že při kritice italské neapolské opery není správné přihlížeti pouze k ariím, nýbrž je nutno bráti v úvahu celé sceny. Toto stanovisko ovšem pro nás nemůže platiti, neboť zde žádných scen ve smyslu neapolské opery té doby není.

bez ohledu na jeho kvalitu, jest vždy svědectvím, že skladatel chtěl tu neb onu scenu dramaticky podškrtnouti a zdůrazniti; jest to tedy vždy důkazem dramatické snahy. Ale u Míči ani s touto snahou se nesetkáváme. Jeho primitivní, nesložitě povaze umělecké bylo něco zcela cizího dovésti rozeznati silnější situaci od slabší a snažiti se hudbou ji též podzvihnouti. *Accompagnato* vždy předpokládalo formotvornou schopnost, protože *accompagnato* připouštělo celou stupnici formových a technických možností. Dále *accompagnato* vyžadovalo, aby skladatel dovedl je upravit do ostatního celku, aby ze sceny vytvořil příhodnou formu, jež by se nepřičila dramatickému smyslu jejímu. Bylo by ale možno takovou již komplikovanou, reflektivní činnost předpokládati u Míči, jemuž umělecká reflexe a s ní spojená schopnost komplikovanějších forem byla naprosto cizí? Proto primitivnost a mechanismus formy Míčovy opery nemůže překvapiti, neboť vyplývá z vlastního jádra jeho umělecké povahy, které se nám projevovalo i v nejmenších melodických útvarech.

Dle toho ale nutno také v rozboru Míčovy opery postupovati. Recitativ neobsahuje vůbec nic důležitého. Deklamační linie jest stále jednotvárná, takže s recitativem není ani možno se zdržovati. Proto jediný náš zřetel musí býti obrácen k Míčovým ariím a k otázce jejich hudebně dramatického obsahu.

Ptáme-li se po význačných postavách opery, které by mohly poskytnouti příležitost k hudební charakteristice, pak ze zmatku vzájemných milostných vztahů vystupují pouze *Hedvika, Gualterus a Fridegildus*. Ostatní postavy jsou dramaticky bezvýznamné. Drahomíra a Genovilda se vzájemně neliší, a jsou zde pouze proto, aby doplnily dvojici milenců, a tentýž úkol má Ottakar, který ostatně vystupuje velice málo.

Trojice ona jest Míčou kreslena mdle. Hlavní příčina toho je ta, že to, co činí je dramaticky životnějšími, vloženo do recitativu, kdežto arie skoro výhradně obsahují lyrické projevy, které s vlastní dramatickou povahou nemají nic společného.

V suchopárném a jednotvárném recitativu ale se u Míči právě dramatická stránka úplně ztrácí, takže zbývají pouze lyrické arie. Ale ani v nich Míča se nepokusil o hudební shrnutí rysů jednotlivých povah. Hedvika je zde zhudebněna beze vztahu ke svému charakteru. Má celkem čtyry arie (I. akt 2. a 7. scena, II. akt 2. a 11. scena), ale z nich nad běžný průměr vystupují pouze dvě (I. a IX. arie). Ostatní dvě arie jsou novým dokladem hudebního mechanismu Míčova. *Arie V.* (7. scena) — „tvá dobrotivost, mé lásky chtivost jest v jednom srdci snoubená“, — má v *ritornelu* i ve zpěvu melodii, jež se vyskytují jinde na text zcela jiný. *Ritornel* má touž melodickou myšlenku s *ritornelem* k IX. arii oratoria — tedy za situace úplně jiné — melodie zpěvu pak vyskytuje se téměř ve slovném znění i v *intermezzech* na text komický.⁶⁴⁾

⁶⁴⁾ Srov. v kapitole o melodice čís. 59.–62. a 63.

To, co na Hedvice bylo dramatického, v Míčových ariích nepřichází vůbec k platnosti a zhudebnění této postavy jest matné, neurčité, protože naprosto nestejněměrné.

Poněkud lépe je to s Gualterem. Ovšem o zdůraznění jeho krutosti nebo síly, v němž současná opera přináší značné obohacení, není zde ani řeči. Gualterus v Míčově podání je krotký rek, který si odzpívá svou milostnou arii, aniž se při tom stará o své rekovné postavení. Ale přece ve dvou ariích Gualterových můžeme spatřovati aspoň snahu po jakési hudební charakteristice. Jest to v obou případech po Gualterově zmínce o založení Jaroměřic, kdy Gualterus zpívá slavnostní arii. V prvním případě jest to text této „slavnostní“ arie (II. arie, 3. scena I. aktu): „*tenkrát zlatým písmem v nesmrtelnosti bude zapsáno jméno mé, jž stálá pověst po vší věčnosti rozhlásí skutky mé.*“ Jest to narážka na předchozí slova Gualterova o založení Jaroměřic. Míča skutečně tuto arii komponuje se zřejmou snahou po docílení rušného, slavnostního rázu. Již ritornel jest rozpředen více do šířky, než-li je u Míči obvyklé a melodicky i rytmicky vyniká obzvláštní u Míči rušností. Ve zpěvu — dlužno mít na paměti, že Gualtera zpíval sám Míča — hleděl dosíci Míča stejné slavnostní nálady, jenže zde mu hudební fond vypověděl. Slavnostní *obsah* proměnil se mu v pouhý zevní lesk, jehož chtěl dosíci *koloraturami*. Druhá „slavnostní“ arie Gualterova (XIII. arie, 9. scena II. aktu) jest opět po Gualterově zmínce o založení nového města. Text této arie není již tak určitý: „*Když řeka se rozvodní, když prudce běží, ustoupí spíš všechny břehy od ní, než běh svůj pozmění ...*“ V Míčově zhudebnění shledáváme se zde opět s onou rušností ritornelu, již mohli bychom nazvati „slavnostní“. Arie, která začíná známým již sestupem škálovým, jest zcela běžná a slavnostního rázu dosahuje Míča opět vnějškovými koloraturami, které ovšem běžný ráz arie nedovedou zachrániti. Ale i když hudební charakteristiky jest v této postavě Gualterově co nejméně, možno aspoň v tomto minimálním a zcela povšechném způsobu hudební charakteristiky spatřovati malé plus proti ostatním ariím.

Fridegildus ve své povaze hlavního a nesmiřitelného odpůrce Gualterova nedochází v Míčově hudbě určitého výrazu, a sice opět proto, že jeho dramatická povaha vyjádřena jest pouze v recitativech, což je pro Míču apriorně ztraceno, kdežto v ariích pronáší *Fridegildus* pouze své sentimentálně milostné pocity. Tyto milostné arie *Fridegildovy* patří sice k nejlepším z celé opery, ale stejně tím vlastní dramatická povaha *Fridegildova* není ani z dále vyjádřena.

Chtít hledati u Míči hudební charakteristiku jednotlivých postav dramatických, jest bezúspěšné. Bylo to nad umělecké síly Míčovy. Míča byl pouhým hudebníkem, naivním, nekomplikovaná povaha umělecká, nebyl a ani nemohl býti schopen spojití svou hudbu s nějakou sebe omezenější snahou po hudební charakteristice dramatických postav. To byla úloha nad síly i nad přirozenou povahu Míčovu.

Dlužno tedy pátrati, jak Míča zhudebnil text *jednotlivých arií*, když větší celky mu unikly.

Převahu v Míčových ariích mají arie *milostné*. Hodnota jejich jest nestejná. Není možno říci, že by Míčovi běželo o zhudebnění té neb oné nálady. Míča zde komponuje tak, jako všude jinde; chopí se první hudební myšlenky, která ho napadne, a nepřemýšlí dále o tom, je-li vhodná k textu. Že při tom namnoze napíše arii dobrou, jest ovšem nutno stejně, jako opak.

Nejlépe zdařily se Míčovi arie s melodickým a resignovaným nádechem. Za nejzdařilejší a také nejušlechtlejší hudební projev Míčův nutno považovati XIII. arii Fridegildovu. Text prostými slovy vyjadřuje bol marné lásky Fridegildovy. Míčovi zdařilo se tento prostý bol podati již v ritornelu. Nápadno je také, že deklamace českého textu je zde mimořádně správná:

285.

Celá tato část A prvního dílu není nic jiného, než-li jednoduchá písňová perioda 8-taktová, rozdělená na dvě části po 4 taktech. Formální struktura jest tedy prostá, podobně melodická linie, jejíž hlavní obrysy spočívají na oktávovém sestupu. Také deklamačně je tato arie nesložitá; Míča deklamuje jednoslabičně, takže rytmus zpěvu určen je rytmem slova. Tato arie jest velice dobrý a poučný doklad, v čem Míča byl s to přinést něco cenného: pouze tam, kde mohl se projevit ve svém prostém a nesložitém cítění. Jednoduché, písňové, symetricky členěné periody jest vlastní pole Míčovo.

V sekvencové části (B) tohoto dílu počíná si Míča značně umírněně. Koloratura neodráží se ostře od celkového, naivně srdečného tónu. Podobné vlastnosti má též II. díl. Text „kde ty nejsi, taky nic není, jenom jedinká žalost“ jest v hudbě podán jednak obratem do g-moll, jednak ale slova „jedinká žalost“, zhudebněna jsou nad obyčej případně:

286.

Malý sekundový krok g-as, jemuž za harmonický podklad leží dva sextakordy b-d-g, c-es-as, jest při slově „žalost“ šťastný a účinný. Míča tímto jednoduchým způsobem případně vyjadřuje stísněnou, žalostnou náladu. Jest to u Míči řídký případ zdařilé hudební drobné charakteristiky.

K této arii možno připojiti VII. arii (Fridegildovu) podobného obsahu sentimentálně-milostného. „Kdo nezkusil oheň lásky, neví, co je

trápení“, je hlavní myšlenka arie. Míča ji uvádí zdařilým ritornelem, jenž i po stránce technické zaujímá v Míčově díle zvláštní postavení tím, že jest pracován polyfonně. Zpěv ale stojí po výrazové stránce za zpěvem právě uvedené arie.

K těmto ariím s melancholickým nádechem druží se arie, v jichž textu není sice obsažen bol lásky, ale jichž hudba přece jen, jak v této době obvyklo, má na sobě melancholický stín. Arie ty druží se k nejlepším z celé opery. Seznámíme se s nimi v pořadu, jak jdou za sebou, protože nějakého výrazového systému v nich není.

První sem spadající arie VI. jest svou hudební strukturou nemálo zajímavá a poučná. Jest to opět typicky Míčova arie, na níž můžeme vystopovati příznačné znaky Míčovy. Nejdříve spadá na váhu, že Míča zde zhudebňuje text hudbou, která k myšlenkově povšechnému textu se pranic nehodí. „*Un labbro che piace e sempre verace ottien quanto chiede e l'anima crede al suo favellar*“, v českém překladu: „*Kdo ústa má věrné a nikdy fortelné, ten všechno co žádá bezpečně dostává podle mínění,*“ jest text bez určité nálady, bez určitého obsahu, a je proto ku podivu, že Míča dal tomuto textu hudbu srdečného citu a výrazu. Poznáváme z toho opět, že poměr Míčův k textu byl zcela náhodný, že Míča dovedl k chartrnému textu napsati dobrou hudbu a naopak.

Ritornel této arie jest opět z nejzdařilejších v této opeře. Thematicky neposkytuje sice nic zvláštního, je založen na dvou thematech u Míči velice častých.⁶⁵⁾ Ale za to zpracování zde zasluhuje pozornosti. Čistě technicky poskytuje zde Míča výjimečně více nežli v obvyklých případech. Střední hlas spolu s basem je zde veden dosti volně a samostatně. Dále charakteristický jest v tomto ritornelu u Míči dosti často se vyskytující modulační obrat z moll do dur vrchní tercie s týmž thematem. Upozorniti třeba dále na sedmý až osmý takt, kde se melodie způsobem neobyčejně vřelým rozvlní nad zcela jednoduchým harmonickým podkladem. V takovýchto místech dlužno spatřovati *osobní projevy Míčovy*, jež jsou charakterisovány melodickou jednoduchostí a prostotou, ale při tom obzvláštní hřejivou vřelostí.

Perioda A prvního dílu, opět osmitaktová, jest zase pro Míču hodně charakteristická:

287.

⁶⁵⁾ Viz čís. 60.

Dojem této periody zvyšuje se průvodem, jenž sestává pouze z houslí. Tím docíleno je jemnosti, která k této melodii dobře se druží.

V kolorатурní části ale Míča opět propadá staré chybě; píše zde hudbu rozvláchnou, neboť se svými symetrickými periodami zde nevystačí. Koloratury v této arii jsou nezvykle dlouhé a opakují se dvakrát, vždy v jiné formě.

Druhý díl je zajímavý svým thematem:

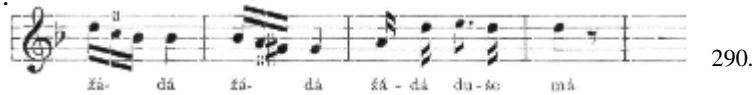


Jest zde opět nesrovnalost mezi textem a melodií. Slova o odporu a překážce se podivně vyjímají pod melodií tak naivní a popěvkovou. V dalším přechází Míča opět v koloratury, o nichž platí to, co bylo řečeno o koloraturách prvního dílu.

Mezi celkově zdařilé arie dlužno dále řaditi IX. arii d-moll. O ritorneleu jejím platí totéž, co o ritornelech předchozích arií; vyniká hudebně nad běžné ritornele. Zpěv začíná Míča opět s periodou sobě vlastní.



Text je zde vystižen hudbou případně ve svém roztouženém rázu. Zvláště dobře podařil se Míčovi závěr prvního dílu po stránce hudební charakteristiky:



v němž krok malé sekundy zdůrazňuje touhu vyslovenou textem. Jinak ale tento díl má přednosti i vady, jež jsme poznali v předchozích ariích. Kde se drží Míča úzkých mezi přesně ohraničených a symetrických period, tam podává něco skutečně svého a dobrého, jakmile ale vstupuje na půdu formy vlastní arie operní, je ihned patrné, že formu nezvládne, a že mu proto i hudební výraz selhává. — II. díl této arie je založen na thematu u Míči častém⁶⁶⁾ a celý výraz má v sobě hodně neurčitého a zároveň šablonovitého.

Zvláštní postavení v této skupině arií má XV. arie. Vyniká nemálo nad všechny ostatní svou *technickou stránkou*. Jest to jediná arie, v níž můžeme mluvit o polyfonním zpracování, a to na základě ostinatního

⁶⁶⁾ Viz čís. 33.–38. v rozboru melodiky Míčovy.

a koloraturách, takže zbývá pouze nálada oné všeobecné radostnosti, jež vyjadřuje zhudebňovaný text. V II. dílu zdařil se Míčovi začátek, nežli přešel ke koloraturám. Dlužno uvést tento popěvek, deklamačně zdařilý, a také melodicky zajímavý:



293.

pře-sta-ne smu - tek, pře-sta - nou po - ly,
po - mí - ne zármu - tek a ža - lost, pře-sta - ne smu - tek.

Popěvkový, písničkový, bezstarostný ráz této melodie, zdařilá (u Míči) deklamace, úsečná ve své jednoslabičnosti, činí z tohoto úryvku z nejzdařilejších míst celé opery.

Zvláštní místo zaujímá v těchto ariích XII. arie doprovázená unisonem smyčců. Základní myšlenka arie je ve slovech: „Již hoří jasností, blýští se radostí plamen doufání.“ Arie je zajímavá svou snahou po hudební charakteristice. Ovšem Míča výsledek, který odtud mohl vzejít, valně setřel četnými, pouze virtuosními a prázdnými koloraturami. Slova „již hoří jasností *plamen* doufání“ vzbudila v Míčovi snahu, aby tento plamen hudbou ilustroval. Jest to jediný případ, kdy Míča ve svých ariích ilustruje *konkrétní* nějaký zjev, nikoliv pouze všeobecnou náladu. Hudební charakteristika přenesena do unisonového průvodu, jehož myšlenka, prováděná pak celou arií, obsažena je v ritornelu, ilustrujícím plápolající oheň:

(Unisono houslí a viol s violoncellem o oktávu níže.)



294.

Ostatní milostné arie neposkytují nic zajímavého, hudba jich mohla by provázeti i kterýkoli jiný text. Tento běžný hudební výraz působí rušivě tam, kde text arie vyžadoval by hudby výraznější. To je hlavně v III. arii, jejíž text náleží k nejzdařilejším v celé opeře nelíčenou, srdečnou dikcí: „*Tys' život duše mé, světlo jsi oka mého; Tebe chci milovati láska srdce mého. V tobě samém mé myšlení vynachází radost; kde ty nejsi, tu nic není, nežli samá žalost.*“ Míča ale nepoznal prostou srdečnost tohoto textu. Zvolil pro tuto arii oblíbenou tehdy rytmickou formu siciliány:



295.

V tobě samém mé my- šle ní vy - na - chá - zí svou radost

Podobného rázu jest X. arie Genovildina: „srdce se jen třese a nepokoj nese; již se duše bojí, nevím, jak obstojí“. Žádný jen trochu zběhlejší operní skladatel té doby nebyl by si dal ujíti při tomto textu příležitost, aby nehleděl hudebně vyjádřiti *nepokoj* při slovech: „srdce se jen třese“, ať již prostředkem tremola nebo nepokojné, rytmicky přerývané melodie. Něco podobného je v opeře této doby obvyklé, takže to můžeme od Míči požadovati. Místo toho ale Míča uvádí tuto arii sólovým šalmajem, jenž si píská svou pohodlnou, klidnou melodii beze všeho ohledu na text. A zrovna takový charakter má i zpěv. Pouze ve vlastních koloraturách odhodlal se Míča k hudební ilustraci slova „palpitar“, což ale v českém překladu připadá na slovo „jen“.

II. díl jest stejně náhodně komponován. Hlavní thema jeho:



jinak typické pro druhý ariový díl, jest myšlenka, která probíhá v nepatrných variacích Míčovým dílem velice často za změněných situací.⁷⁰⁾ Jest to tedy nový doklad hudební a výrazové šablonovitosti. Kromě toho text tohoto dílu vyslovuje nejistotu a kolísání. („Jest není naděje“), o čemž v hudbě není ani památky, neboť melodie právě zde vyniká zvláštní růzností rytmickou. Co platí o této arii, platí i o ostatních. Jejich hudební obsah jest pouhou náplní formy beze zření k textu.

Z ostatních zbývajících arií zasluhuje zmínky I. arie: „Jako ptáček jarního času radost vyhledá v svém hlasu, tak rozkoš veselosti majíč“. Zde Míčovi zdařilo se vyjádřiti naivní a bezstarostný tón tohoto textu. To je patrné již v ritornelu. Ačkoliv hlavní jeho thema není původní, jak ještě uvidíme, přece celé založení ritornelu vyniká Míčovskou prostotou a srdečností, což platí hlavně o obou sekvencových částech. V I. dílu zpěvu jsou pak některé zdařilé detaily, které působí zde neobyčejně přirozeně. Již prvních osm taktů vyniká svěžestí, která se dobře hodí k textu. V dalším upozorňuji na tato místa:



Místo toto je pozoruhodno se dvou stran. Jednak proto, že melodie zde velice případně vyjadřuje bezstarostnou, jarní náladu textu, jednak proto, že Míča si zde sám mění text, čímž dociluje deklamační přirozenosti. Totéž

⁷⁰⁾ Viz kapitolu o melodice čís. 152.— 159.

platí i o následujícím místě, v němž zvláště poutá deklamační hříčka na slovo „tak“:

298.

tak z ra- do- sti ve- se- lo- sti tak, tak

rozkoš ve- se- lo- sti ma- jí, tak, tak...

Nedostatek koloratur ještě zvyšuje v tomto díle prostý a srdečný ráz. Druhý díl ale jest již slabší. Jednak melodicky nepřináší nic nového, jednak virtuosní koloratury zde jsou na překážku bezprostřednímu dojmu. Upozorniti třeba také na instrumentaci prvního dílu při průvodu zpěvu, sestávající pouze z houslí a violy (bez basy a cembala).

Kladnou stránkou opery jsou *intermezza*. Ovšem, ani zde není možno mluvit o nějaké hudební charakteristice obou *osob* zde zúčastněných. Jsou to jediné deklamační některé drobnosti, které dodávají těmto intermezzům zdařilého rázu. Míča zde prostě nemohl se vyhnouti vlivu, jež musel mocně pociťovati právě v intermezzové literatuře. Celý realism těchto intermezz, s lidovými obraty, s narážkami na současné poměry a se svým drsným sice, ale zdravým a jadrným humorem, musel přivést Míču k snaze, aby upustil pro tu chvíli od šablonovitosti své formy a aby hleděl přirozenou mluvu zachytiti ve své hudbě.

Mohl to učiniti tím spíše, že jednak měl četné vzory, jednak také zde se ocitl na půdě lidového ovzduší, jež Míčovi vždy znamenitě svědčí.

Souvisí s uměleckou povahou Míčovou, že ani zde nebyl důsledný. Proto nejdříve eliminujeme arie po př. dueta, v nichž Míča postupuje zcela dle své šablony.

Jest to především druhé dueto v prvním intermezzu „Již mně jde hněv do očí“. Formálně jest to zcela běžná arie, již duetem možno nazvati jen proto, že zde zpívá Hajdalák i Bumbalka, ale vždy pouze za sebou. Specificky intermezzového zde není nic. Hlavní thema jest u Míči velice časté, a nemá v sobě nic komického. Také sekvence a koloratury vybudovány jsou na materiálu běžném a vícekrát oběhaném.

Pouze jedna podrobnost v této arii zasluhuje pozornosti. Jsou to závěrné koloraturové sekvence, v nichž se domohl Míča zdařilého deklamačního efektu, a to jak v původním textu, tak i v českém překladu:

299.

o po-tvo-ro še-red-ná po-tvo-ro šeredná putvora
o per-fi-da fe-mi-na per-fi-da perilda femina

še-red-ná po-tvo-ro se - - - red-ná
fe-mi-na per-fi-da fe - - - mi-na

Jest to jediné místo, z něhož bychom podle deklamačního rázu mohli soudit na intermezzový původ.

Týž ráz má závěrečný duet prvního intermezza „Líbezný nápoj, tys moc má . . .“, jež má všechny vlastnosti společné s právě uvedenou duetovou arií. Forma i melodika jsou zde zcela všední a pouze deklamační drobnost v II. dílu, založená, podobně jako právě uvedená, na sekvencích, ukazuje, že Míča se nutil k deklamačnímu rázu, jenž jest ale tentokráte zdařilejší v textu italském nežli v překladu.



300.

prendi error son'Aida- laceo, Aida- laceo, Aida- laceo
chybu- ješ máš Haida- laka, Haida- laka, Haida- laka.

Konečně sem patří závěrečná duetová arie v II. intermezzu, jíž také fragment končí. Také tato arie, v níž oba hlasy zpívají po sobě, jest zcela šablonovitá ve formě i v melodice. Není zde ani v sekvencích deklamačního místa, jež jsme konstatovali v právě uvedených případech. Druhý díl této arie utvořen je z periodické melodie, s níž opět jsme se již setkali na jiném, zdařilejším místě. Zde jest to melodie k textu lhostejná, která není s to vyjádřiti ironickou narážku textu, „obyčej ten kárati a lidi sužovati taky u nás bývá“.⁷¹⁾

Arie, v nichž má převahu živel deklamační, jsou počtem taktů tři. Na nejnižším stupni stojí druhá arie z druhého intermezza „Skrz zásluhy svého otce“. Buffový ráz této arie založen pouze na čilém pohybu, jenž při basovém hlasu má sám sebou cosi komického. To nejlépe viděti na hlavním thematu prvního dílu arie, které působí pouze zmíněným čilým, rozveseleným pohybem:




301.

per i me- ri - ti del pe - dre sarà uu
Skrz zá- sluhy své - ho ot - ce, můj syn

giornò il fi - gli - o mio
buče v tomto roce

Arie moduluje do dominanty (část A), načež následují sekvence na základě uvedeného thematu (první takt) a závěr. Tedy je to arie podle známé utkvělé formy. Druhý díl postrádá ještě více buffového charakteru, jak ukazuje zahajující thema:



302.

Každý jemu pře- dek dá - ti . . .

⁷¹⁾ Srovnej melodii čís. 102. v kapit. o melodice a fragment arie „Přestane smutek“, citovaný na str. 130.

Jest to opět thema náhodně a z nouze zvolené; téže melodie užil Míča v prvním intermezzu v posledním duetu na počátku druhého dílu, jenže na slova opilé Bumbalky „nyní vidím modlu Baccha.“⁷²⁾

Ráz čistě buffový má první dueto v prvním intermezzu. Náleží také k nejzdařilejším místům Míčovým. Textový podklad tvoří pouhé čtyřverší, rozdělené mezi Hajdaláka a Bumbalku, ve výrazech ne právě vybíravé. Míčovi se znamenitě podařilo vystihnouti hudbou tuto hádku. Míča to činí místy s podivuhodnou věrností. Půda realismu, na níž se zde náhle ocitl, přivedla ho k tomu, že změnil aspoň na chvíli šablonu své komposiční techniky. To je patrné již na formě tohoto dueta. Na rozdíl od ostatních nemá plně vyvinutou ariovou formu. Formálně posuzováno, jest to pouhý první díl ariový. Že při tom působil text — pro druhý díl nebylo již textu — jest jisto. Hlavní ale novota a zároveň nejcennější na tomto duetu jest to, že je komponováno veskrze deklamačně a to v obou hlasech samostatně. Po stránce technické znamenalo to kontrapunktiku, něco, co u Míči jest v duetu zcela neznámo, po stránce výrazové znamenalo to zcela nové a nezvyklé prohloubení hudebního výrazu komponovaného slova. To jsou dva nové momenty, které přináší toto dueto a které znamenají pozitivní obohacení Míčových uměleckých prostředků.

Již nástup themat je něco u Míči zcela nezvyklého. Bumbalka přichází s hlavním thematem (jež samo o sobě nijak nevyniká) imitačně na pátém stupni⁷³⁾ mezi tím co Haidalák stále vede svou v samostatné kontrapunktující melodii. To ovšem není v této době nic zvláštního, ale pro techniku Míčovu je v tom vzácná výjimka. Zvláště ale deklamačně i technicky zdařilé je místo od 5. taktu. Haidalák v rychlých, rozčilených sekvencích čistě buffového rázu doráží na Bumbalku svým „já ti srdce vytrhnu“, a Bumbalka nad tím v líčené úzkosti v průtahové melodii „ach braňte mne sousedi“. Zde udeřil Míča velice zdařile na parodující a zdravě komický tón s neobyčejnou přirozeností a nehledaností. Tentýž případ opakuje se v 6. a 7. taktu od konce. Imitační, kontrapunktické a deklamační propracování je dodrženo v celém tomto duetu. Tím tvoří tento duet výjimku v Míčově zachované tvorbě. Ukazuje, že Míča byl schopen napsati aspoň v menším měřítku větu, která po stránce technické i výrazové snese srovnání se současnou hudbou. Není pak náhodou, že k takovému stupni technického propracování inspiroval se na textu, v němž lidový život z okolí Míčova podán se značným naturalismem v obsahu i dikci.

Po stránce výrazové ale předstihl Míča tento duet ve vstupní arii Bumbalčině z II. intermezza. Jest to snad nejzdařilejší, rozhodně nejsvěžejší arie, již máme zachovánu od Míči. Text jest: „já jsem plna veselosti, srdce mé plesá radostí, to tak a tak zas poskakuje“. Míča zde takřka překonal sama sebe způsobem, jakým dovedl hudebně z těchto slov vytěžiti.

⁷²⁾ Viz tamtéž melodii čís. 81.

⁷³⁾ Viz přílohu.

Nejdříve radostnou, nevázanou náladu dovedl Míča se zdarem vložit do hlavního tematů arie, a do alegrového tempa. Jest v tom kus zdravého, lidového humoru. Ale zvláště překvapuje u Míči *deklamační využití* slov „tak a tak zas poskakuje“. Míča dovolil si zde drobnou zvukomalbu, ale s takovou přirozeností a nehledaností, že tím dostává se výtečnému humoru této arie pravého vyhocení. Při tom překvapuje také, že zvukomalebná hříčka nevyvedla Míču z celkové formy, jak to tak často bývalo v podobných případech, nýbrž že Míča zůstává stále pevně v symetrické formě a přece důkladně využívá svého deklamačního nápadu. Stačí uvést první periodu (A) z prvního dílu:



303.

Tu - tta hro - d' - a - gna e il mio cor per bizzaria tie
 Já jsem pl - rá ve - se - lo - stí srdce mé ple - sá radostí to
 toe tie toe tie toe tie toe tie toe tie ter in semmi - fa
 tak a tak zas tak to tak a za - se tak po - skaku - je.

Deklamačního nápadu v dalším sekvencovém dílu náležitě využívá, a vždy s toutéž formální zaokrouhleností, prostotou, přirozeností a účinností. Ani na jednom místě nedal se svést ke zvukomalebným excesům, nikde neobětuje zvukomalbě celkovou formu a souvislost hudebního proudu.⁷⁴⁾ Stačí uvést tyto doklady:



304.

tie toe tie tue tie toe tie toe tie toe tie tue tie toe tie in sen ...
 to tak a tak a zase tak to tak a tak poska - kuje tak ...

305.

to tak a tak a za - se tak to tak a tak a za - se
 tak po - skaku - e tak zase tak

Druhý díl postrádá těchto deklamačních jemností. Hlavní jeho melodie jest v jiných ariích dosti častá.⁷⁵⁾

Pouze v dalším opět použil Míča slov „sem a tam ukazuje“ k drobné hudební ilustraci, v níž z prvního dílu vmísil slova „a zase tak“, ale ne již s takovou účinností, jako v prvním dílu:



306.

sem a tam a zase tak sem a tam uka - za - je.

⁷⁴⁾ Viz přílohu.

⁷⁵⁾ Viz kapitolu o melodice čís. 160 a násl.

Ačkoliv těchto ryzích buffových arií je poměrně málo, přece dávají dostatečný obraz o Míčově humoru, jenž vyniká nehledaností a bezprostředností a vede Míču bezděčně k dokonalejší kompoziční technice. Základní rys Míčovy umělecké povahy prohlédá i zde velice zřetelně. Není zde rafinovaných a přejemnělých prostředků k dosažení parodistického nebo komického dojmu, není zde deklamatorního prolomení běžné formy, jak v současných intermezzech se někdy vyskytuje. Míča zůstává stále přísně uvnitř formy ariové. Ale uvnitř této formy vytvořil místa účinného a zdravého humoru, zcela prostého, možno říci lidového. Pathetické milostné zpěvy operních arií, nebo bombastické zpěvy arií hrdinských Míčovi rozhodně nesvědčily. Pro ně nedovedl najít patřičného výrazu ve svém hudebním fondu. Jeho hudební povaze přičily se vypjatější a komplikovanější city. Tam, kde mohl dát promluvití prosté srdečnosti, tam docílil zdravého výrazu. To právě bylo možno nejlépe v intermezzu, kde se Míča ocitl na nejreálnější půdě, která nejvíce odpovídala skutečnému životu jej obklopujícímu. Nikoliv fiktivní život nadpozemských „reků“, kde bylo by třeba reflektivní činnosti umělecké, nýbrž nesložitý, prostý život jeho okolí, v němž vystačí se pouhou první inspirací bez rozumové a reflektivní regulace, byl svět, jenž byl s to inspirovati Míču k tónům zdravého, silného a přece prostého obsahu.

*

Posuzujeme-li Míčovu operu jakožto celek platí o ní totéž, co o oratoriu: Míča formy opery nesvládl. Jemu opera jest pouhá *neorganická* řada arií a recitativů. S nějakou snahou, vytvořiti ať již více technicky — *accompagnatem* — anebo ideově — důsledným hudebním zdramatizováním jednotlivých postav — organičtější a spojitější celek a tak aspoň částečně zjednatí protiváhu dualismu recitativů a arií, v jeho opeře se nesetkáváme. Jsou zde buď dobré nebo nezdařilé *jednotlivé* arie, ale jednotlivé scény nebo dokonce akty nejsou tvořeny.

Gratulační kantáty

V gratulačních kantátách je kus typického odvětví tehdejší zámecké hudby. Pravidelné několikeré každoroční dodávání těchto kantát byla služebníká povinnost panského maestra. Maestro-komorník byl povinen takovouto kantátou uctíti jmeniny a narozeniny svého pána, své paní a členů rodiny. Hlavní věcí gratulačních kantát byl zevní lesk a zevní pompa, umění při tom pravidelně ustupovalo stranou. Tyto zevní stránky gratulačních kantát dlužno míti na paměti, chceme-li spravedlivě oceniti Míčovy kantáty.

První zachovaná „*Bellezza e Decoro*“ z r. 1729, komponovaná na oslavu jmenin hraběnky Antonie z Questenberku, ukazuje dobře slabiny této umělecké formy.

Hledati zde nějaké přimknutí hudby ke slovu, bylo by zbytečné již proto, že text této kantáty toho ani nepřipouští. Zcela prázdné, pochlebné řeči Bellezzy a Decora vylučuje nějakou hudební charakteristiku. Zde nezbývalo Míčovi nic jiného, nežli vyplnit arie buď lepší nebo horší hudbou. Proto obvyklé *střídání secco-recitativu s arii* zde nikterak nepřekvapuje.

V ariích je nejlépe viděti stinné stránky této kantáty. Melodický materiál je zde veskrze běžný, nepřináší nic nového, a práce hudební prozrazuje, že Míča musel rychle komponovati, že neměl času melodie domýšleti a že i tam, kde mohl vytvořiti lepší arii s daným materiálem hudebním, neučinil tak, nýbrž zapadl do běžných sekvencí, které ovšem byly pohodlnější k spěšnému dokončení formy. Tak I. arie („*E un gran piacer de l'alme . . .*“) uvedena je thematem v Míčově melodice častým.⁷⁶⁾ V sekvencové části prvního dílu pracuje pak Míča se sekvencemi opět velice obvyklými a melodicky opotřebovanými. Druhý díl jest taktéž běžný.

Poučná je IV. arie této kantáty. Kdežto naposledy zmíněná neobsahuje zajímavých prvků melodických, tato arie aspoň ve svém melodickém materiálu jest poměrně dosti cenná. Míča měl zde možnost vytvořiti arii aspoň hudebně cennou. Neměl ale k tomu času. V periodě A prvního dílu jednoduché členění Míčovi nečinilo potíží. Ale v dalším propadl Míča běžným, bezobsažným sekvencím, které příliš zřejmě ukazují, že Míča si jimi pomáhá k vyplnění předepsané arie. Totéž platí o II. dílu, jenž jakožto úvodní thema přináší melodii u Míči častou a v sekvencích obvyklé obraty.

Dokladem pro pouhý vnějškový ráz těchto kantát jsou II. a III. arie. Míča, aby nahradil hudební chudobu, užívá k průvodu zpěváka *sólového nástroje*. Ve druhé arii užívá sólového violoncella k hudbě velice chatrné.

Podobnou melodickou chudostí a bezobsažností vyznamenává se následující arie, v níž užito je *sólové mandoliny*. Zde ovšem bylo těžko něco hudebně cenného napsati a proto omezil se Míča v ritornele na pouhé drnkání ploché melodické fráze.⁷⁷⁾ Mandolína zde doprovází tím způsobem, že hraje pouze v mezihrách zpěvu, kdežto při zpěvu pauzuje. Ve vokální melodii pak spokojuje se opět zcela všeobecnou hudební myšlenkou.⁷⁸⁾ Pouze v II. dílu udeřil Míča šťastně na bezstarostný popěvkový tón, dýšící prostou srdečností, jak jsme jej již poznali i jinde.⁷⁹⁾

⁷⁶⁾ Viz čís. 64. v kapitole o melodice.

⁷⁷⁾ Viz čís. 28. v kapit. o melodice.

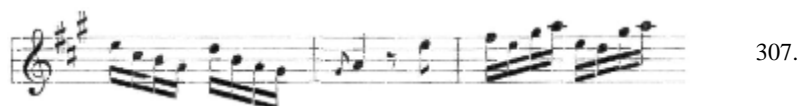
⁷⁸⁾ Viz čís. 7. tamtéž.

⁷⁹⁾ Viz čís. 101. tamtéž a srovnej s tím úryvek arie „přestane smutek“, citovaný na str. 130.

Charakteristický v této kantátě jest *závěrečný duet*. Zde ovšem nejvíce záleželo na dosažení zevního lesku, a proto za sólový nástroj přibrána *tromba*. Jak v této době obvyklo, přikázány jsou jí rychlé pasáže ve vysoké poloze a hlavní efekt, jenž ponechán je na konec, spočíval v prodlévě na vysokém *c*³.

Na vyšším stupni stojí druhá zachovaná gratulační kantáta „*Nel Giorno natalizio di Sua Eccellenza il Sig. Adamo di Questenberg*“ z r. 1732. Texty jsou opět prázdné, oslavné gratulační řeči tentokráté *tří* osob: Silvandra, Dalisy a Dosmeny. Proto o dramatickém obsahu a o celkové formě platí zde totéž, jako o Bellezze. V té věci se tato kantáta úplně shoduje s kantátou předchozí i v tom, že také zde užito je hromadného recitativu, tentokráté *á 3*. Proto náš zřetel může býti obrácen opět jen k hudební stránce arií v tomto díle. Nová stránka, která jest v této kantátě nápadná, je *instrumentální ráz zpěvů*.

První arie založena jest celá na melodickém materiálu, s nímž jsme se již několikrát setkali. Thema ritornelu:



vyskytlo se téměř v slovném znění v transposici do g-moll v *oratoriu* (r. 1727).⁸⁰⁾ Nepatrně změněné thema vlastní arie vyskytuje se v celém díle Míčově v četných variantech.⁸¹⁾ V sekvencové části, vedle sledů zcela bezvýznamných, vyskytuje se jakožto výraznější myšlenka fráze, již jsme opět měli příležitost poznati v předchozích dílech, také v kantátě „*Bellezza*“.⁸²⁾ Pro způsob tvoření v takovýchto nucených kantátách je pak příznačné, že i thema druhého dílu, tedy tam, kde nejspíše přinášel Míča nové tóny, vzato je ze starších děl. Tedy ani zde neměl času vymysleti nový motiv. Toto thema jest téměř slovná citace z thematu II. dílu, XIV. arie jaroměřické opery.⁸³⁾

II. arie je neméně poučná. Ritornel je nepatrná varianta ritornelu IV. arie jaroměřické arie; je založena na témž melodickém materiálu.⁸⁴⁾ Na thematu zpěvu je pak dobře znáti zmíněný instrumentální ráz zpěvu. Kdežto dříve Míča instrumentální themata *stylisoval vokálně*, nemáme toho zde stopy. Melodie zpěvu má zde zcela houslové, vázané chody, jde také stále s houslemi v unisonu, nikde není vokálně přizpůsobena. Jinak je to melodie, jež u Míči není častá. Za to ale v sekvencové části setkáváme se zase s naplňováním formy starými myšlenkami.

⁸⁰⁾ Viz v kapit. o melodice čís. 20.

⁸¹⁾ Viz tamtéž čís. 4. a celou tuto skupinu.

⁸²⁾ Viz tamtéž čís. 238. a následující.

⁸³⁾ Ibid čís. 154. a 155.

⁸⁴⁾ Viz tamtéž čís. 252. a 253., kdež provedeno též srovnání obou.

Čestnou výjimku tvoří III. (poslední) arie kantáty. Ritornel její jest předzvěstí nového hudebního výrazu, jenž se pak ohlašuje v následujícím dílu. Je to zvláště třítaktová periodisace, jež tvoří zvláštní ráz této arie. Melodický spád dá se sice zařadit do rozšířeného melodického typu čís. I., ale celé rozvinutí melodie má v sobě cosi tak přirozeného a svěžího, že se tím ostře odráží od běžných ritornelů této kantáty.⁸⁵⁾ Za to ale vlastní zpěv užívá opět melodií dávno již opotřebovaných.⁸⁶⁾ O druhém dílu toho říci nelze, ale přece nepřináší nic nového. Celkem ale přece, hlavně zásluhou úvodního ritornelu, tato arie stojí nejen v poměru k ostatním v této kantátě, ale i v poměru ke všem ariím Míčovým na stupni dosti vysokém.

Ke konci díla nastupuje trojhlasný oslavný sbor, jenž opět není nic jiného, nežli forma arie zpívaná sborově. Že sbor je zde zcela homofonní, není třeba znovu podotýkati.

Oběma kantátám, o nichž byla řeč, společná je *formová chudost*. Ta vysvitne nejlépe, porovnáme-li formu obou kantát s formou operní; není zde podstatného rozdílu. Míča pracuje v těchto drobných kantátách s týmž formovým aparátem jako v opeře i jako v oratoriu. Nejen, že vystřídávání secco-recitativu s arií je zde totéž jako v opeře, nýbrž i rozsah formy arií v kantátách neliší se v ničem od rozsahu operních arií. Jsou to skladby rozsahem drobné, zvláště postavíme-li vedle nich jaroměřickou operu se 16 ariemi. Tento skrovný rozsah si téměř vynucoval, aby Míča naň bral zřetel. Nebyl to požadavek v této době přílišný. Právě v této věci měl Míča kolem sebe četné vzory, v nichž t. zv. „Kleinkunst“ napomáhala skladatelům k docílení symetrie formové ve skladbách drobných svým rozsahem. Poznáme také toho doklady, kterak právě v drobných gratulačních kantátách oblíbeny byly menší, intimnější formy ať v symfonii nebo v ariích. Byl v tom jemný smysl formální, jenž nepřipouštěl užití velkých, operních forem v díle rozsahem malém. Takového něčeho ale Míča nebyl schopen. Komponuje gratulační kantáty toutéž methodou, jako operu. Sinfonie nemá žádných odchylných znaků, arie mají pak tutéž formu v kantátách, jako v opeře. Proto tyto kantáty netvoří uzavřeného celku, nýbrž působí dojmem několika k sobě přiřazených arií. Chybí zde formová jednota a formová logika, a to je nemalou závadou těchto drobných kantát. Tuto formovou chudost a jednotvárnost můžeme opět uvést na Míčovu neschopnost reflektivní činnosti umělecké, pro niž upadl ve schematičnost a stereotypnost i ve formách, takže v jedinou zvolené formě komponoval každý text, ať operní nebo kantátový.

Od tohoto mechanismu formového uchyluje se aspoň částečně poslední zachovaná kantáta „*Operosa Terni Colossi Moles*“, již Míča sám

⁸⁵⁾ Viz přílohu.

⁸⁶⁾ Viz čís. 6. v kapit. o melodice.

nazývá serenádou, a jež zpívána na oslavu jmenin hraběte r. 1735. Mezi předchozí kantátou z r. 1732 a touto z r. 1735 jest patrný takový rozdíl, že zde nutno předpokládati nějaký nový, dosud nepoznaný vliv vnější, jenž způsobil nové tóny ve tvorbě Míčově.

Ostatně v této kantátě přistupuje ještě jiná okolnost, již nutno bráti v úvahu. Jest na první pohled patrné, že měla jakýsi mimořádný význam, že vystupovala ze řad běžných gratulačních kantát. O tom již svědčí pouhý zevnějšek partitury. Pečlivá vazba, na níž vyryta slova „Serenada 1735 Jaromericii“, pečlivé písmo svědčí o tom, že na tuto kantátu kladen zvýšený důraz. Jiná mimořádnost je latinský text, předeslané Argumentum a scénář. Bylo ovšem v povaze textu, stojícího pod vlivem jesuitských alegorických her, že styl jeho má vypjatou pompu a působí zevnější slavnostností. Ale i ta patrně hrála svou úlohu v celém díle. A to Míčů jistě nutilo, aby zde vzdal se svého tvůrčího mechanismu a aby se snažil napsati dílo hodnotnější a závažnější ve formě i ve výrazu.

Zmíněný pokrok v této kantátě konstatovati můžeme jak na formě, tak i v melodické invenci. Byla již učiněna zmínka, že současná hudba libovala si, zvláště v drobných kantátách, v jemnostech stylistických, namnoze velice zdařilých. Toho vzorů a dokladů měl Míča kolem sebe (ve Vídni) více nežli dostatek.

Tyto drobné formové úchytky spočívají v tom, že Míča zde nekomponuje již jedině operní formou, jak jsme ji poznali v předchozích dílech, nýbrž šablonovité střídání recitativu a arie prokládá krátkými sbory, intrádami, ariosními recitativy, čímž získává značné formové rozmanitosti. Zvláště třeba uvéstí první akt, jenž tímto způsobem jest zdařile rozdělen na dvě části, první jakousi exposici (možno-li o ní mluviti při naprostém nedostatku všeho děje), a druhou vlastní oslavnou část. Při tom „exposice“ je podána formově zdařile, zcela ve smyslu současných alegorických kantát. Po úvodní Trigonianině arii a po recitativech zazní intráda, načež vjedou tři geniové na scenu, tážíce se v recitativu à tre, koho mají oslavovati,⁸⁷⁾ nato pak následuje krátký, oslavný sbor. Nová intráda tuto úvodní scenu ukončuje. Následují pak střídavé oslavné arie. V této úvodní scéně skutečně vytvořil Míča pozoruhodný formový celek. V ní nutno spatřovati největší formální pokrok, v němž se přimknul k současné kantátové tvorbě.

Po této exposiční scéně jest celý první akt komponován běžnou formou a neliší se v ničem formálně od předchozích kantát. Že akt jest ukončen sborem, nespadá na váhu. Druhý akt vykazuje jedinou formální úchytku: před poslední arií jest vloženo „arioso“, t. j. 4 taktový ariosní recitativ dvou Sirén. Jest to již úchytko nepatrná, která jinak by nestála za zmínku, ale u Míči vyskytuje se po prvé a pro jeho formovou šablo-

⁸⁷⁾ Jest to ariosní recitativ, jenž tvoří zaokrouhlenou čtyřtaktovou periodu. U Míči jest to ojedinělý případ.


novitost jest i tak nepatrná úchylka významná. I v ní nutno spatřovati jakési uvolnění Míčova mechanismu a aspoň částečné prolomení utkvělé formy operní a zároveň kantátové. Že nezbytný oslavný sbor kantátu uzavírá, je samozřejmo.

Vedle tohoto pokroku v celkové formě možno konstatovati v přítomné kantátě také pokrok ve formách jednotlivých arií.

Sem náleží *duet Sirén* z druhého aktu. Není pochyby, že zde působila na Míču silně tradice. Scenám vodních nymf, sirén a pod. dostalo se v opeře zcela tradičního výrazu. Hudba jich má vždy, na rozdíl od ostatních scen, cosi vzdušného, lehkého a hravého, a to ať v instrumentaci, ať v melodice anebo v obojím.⁸⁸⁾ Na zmíněném duetu jest zřejmě patrné, že Míča chtěl zde docílit téhož rázu, jaký byl charakteristickým příznakem naznačených scen. Jest to patrné na melodice i na celkové formě. Melodie má zde neobvyklou svěžest a čilost. Celý duet, ačkoliv je komponován v ariové formě, přece nepropadá nikde v mnohomluvnost, nýbrž přenesse se přes úskalí sekvencové části hravými imitacemi. V tom Míča zřejmě se přiklonil k obvyklé komposiční tradici. Máme-li na mysli běžná dueta Míčových gratulačních kantát, tak těžkopádná ve formě i v melodice, a srovnáme-li s nimi tento duet, pak nejlépe vidíme rozdíl a pokrok, jenž se jeví v přítomném duetu v každém směru.

Kantáta „Operosa“ přivádí k otázce Míčova *nového melodického výrazu*, jenž vyskytuje se v jeho hudbě právě v tomto díle v míře nápadné. Proto také této otázky dotýkáme se zde, v kapitole o kantátách Míčových, na závěr analýzy Míčovy hudby.

Nové melodické rysy vystupují zde ovšem rovněž poskrovnu a vyskytují se uprostřed melodií již známých. Tak v celém prvním aktu mají arie s běžným melodickým materiálem většinu. Vyskytuje se zde i arie (sedmá) s violoncellovým sólem, jež si svou planou virtuositou pranic nezadá se známou nám již obdobnou arií z kantáty „Beleza“. Podobně v druhém aktu užívá Míča sólového chalumeau, jehož melodie nijak nevyčnívá, a nad to pracuje s motivem, jehož užil Míča krátce před tím v prvním aktu v duetu Trigoniany a Geodesia („Juncta si est gemma“).⁸⁹⁾ Vedle toho značný počet mají zde arie, v nichž se setkáváme buď se starým již známým melodickým materiálem, anebo jichž hudební cena jest nepatrná. Tak celá I. arie založena je na drobném motivku,

 jenž v Míčově melodice má často svou úlohu.⁹⁰⁾


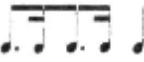
⁸⁸⁾ Dokladů bylo by možno uvést velkou řadu. Odkazuji zde na dobrý příklad, který také Míča zajisté znal: sbor nymf z druhé scény I. aktu *Fuxovy opery*. „Costanza e Fortezza“ (viz D. T.Ö. XVII., str. 27.).

⁸⁹⁾ Srovn. čís. 40. a 41. v kapit. o melodice.

⁹⁰⁾ Viz nahoře str. 70. a v kapitole o melodice čís. 149.

Eliminujeme-li tyto arie, zbývají arie, v nichž můžeme zřejmě stopovati nové melodické prvky. S počátku hlásí se nesměle a ještě na základě starých melodických prvků. Sem patří v první řadě ritornel desáté arie. Melodicky jest založen na motivu první skupiny.⁹¹⁾ Ale celá osmitaktová perioda, jíž jest ritornel vyplněn, vyniká u Míči neobvyklou stavbou a melodickým spádem, takže zde nutně dlužno hledati novost v melodickém výrazu Míčově. Kdežto obvyklé své periody staví Míča tím způsobem, že uvede thema a k němu přičiňuje závětí, jež melodicky jest buď opakování předvětí na jiném stupni, nebo melodicky s předvětím nesouvisí (schéma: *a-a'*, anebo *a-b*), staví Míča zde celou periodu na jediném motivku



. Můžeme zde tedy mluvit o práci jediným motivkem třeba v míře omezené. Tím vzniká formová celistvost, jíž tento ritornel se odráží od ostatních neobyčejně zřetelně. Také rytmus  anebo  jest zde dobrým jednotícím momentem. Tato formová ucelenost dobře vysvitne z příkladu:



308.

Právě v této nové metodě melodického tvoření dlužno spatřovati novost. Jest ale zajímavé, že tyto nové rysy trvají jen tak dlouho, dokud nenastoupí zpěv, tedy jen v pouhém ritornelu. Ve vlastní arii propadá ihned Míča mnohomluvnosti a planým sekvencím, jež slibný začátek ritornelu ihned přeruší.

Totéž platí o VI. arii, v níž možno mluvit již o částečné novosti čistě melodické. Zde neběží ani o celý ritornel, nýbrž o pouhé dva počáteční takty, které jsou ale nemálo zajímavé. Melodicky možno je zařaditi do II. skupiny melodické, ale tvoří zde již nejzazší mez.⁹²⁾ Celkový ráz je zde zřejmě odlišný a jest hlavně založen na tom, že Míča celý takt opakuje na druhém stupni. S tímto způsobem posunování daného motivu setká-váme se zde u Míči po prvé, po druhé vyskytuje se ve stejném znění v III. Míčově arii v opeře o Demofonte.⁹³⁾ Je zde tedy opět nová metoda periodisační.

Konečně mezi tento částečně nový hudební výraz dlužno připočísti známý již duet Sirén. Melodický motiv vypadá z celé melodiky Míčovy

⁹¹⁾ Viz kapitolu o melodice čís. 29.

⁹²⁾ Viz čís. 68., v kapitole o melodice.

⁹³⁾ Ibid čís. 69.

značně a práce s ním spočívá v základě na tomtéž využití základního motivku, jako jsme poznali v předminulém případě. Kromě toho nápadné je zde časté opakování kratší hudební myšlenky. V tom rozhodně je Míča pod nějakým určitým vzorem, jež najít se nepodařilo. Zajímavé je, že částečná výrazová novost nepřestává zde nastoupením vokální části, jak tomu bylo v minulých případech, nýbrž celá duetová arie je komponována ve smyslu ritornelu.

Vedle tohoto nesmělého ohlašování nové melodiky, jež ale odráží se již značně ostře od italské melodiky děl předchozích, máme v této kantátě dva případy melodiky, jejíž novost překvapuje. Setkáváme se zde s melodickými rysy, jež pak vystupují u Mozarta jakožto osobní jeho výraz. Proto v tomto smyslu budeme mluvit o „mozartismu“ těchto dvou míst, ačkoliv ten název jest anachronistický.

Jest to předně XII. arie, předposlední celé kantátě. Je to především celý ritornel, zaokrouhlená 16taktová perioda symetricky rozdělená (8 + 8), jejíž předvětí jest následující:

309.

Na první pohled je patrný naprosto odchylný ráz této melodie. Zvláště počáteční figurka e-fis dodává celé periodě zvláštního, nového půvabu. Jiné takové „mozartovské“ zpestření melodie spočívá ve čtvrtém taktu, v rozkošném rytmickém chodu, jež neobyčejně zdařile převádí v opakování oné figurky e-fis v pátém taktu. Celé toto předvětí stavěno je s neobyčejnou dovedností a melodickou svěžestí a novostí, že s údivem se tážeme, jak je možné něco podobného u Míči? Závětí ritornelu vykazuje podobné prvky:

310.

V prvních dvou taktech jest stará Míčova manýra, prodlužovati melodie.⁹⁴⁾ Taktěž v dalších dvou taktech není nic nového. Ale za to závěr jest důležitý (od pátého taktu). S takovýmto závěrem jsme se dosud u Míči neseťkali. Míča dosud užíval běžných italských závěrů.⁹⁵⁾ Zde ale je něco,

⁹⁴⁾ Viz kapitolu o melodice.

⁹⁵⁾ O Míčových závěrech viz tamtéž str. 71.

co jest tak blízké hudebnímu výrazu Mozartovu svou melodikou i rytмикou. Spojme nyní toto předvětí se závětím, a dostaneme periodu tak odlišného rázu melodického, že je s podivem, že takováto „mozartovská“ věta byla duševním majetkem Míčovým. Rozhodně ale jest tento ritornel dokumentárně neobyčejně důležitý; takto se hrálo kolem r. 1735 na našich zámcích, dávno před Mozartem!

V této arii dokonce i zpěvní část vyniká řídkou svěžestí melodickou; Míča toho docílil ovšem tím, že se omezil na formu nejstručnější, na pouhou periodu bez širšího rozvinutí koloraturního. Třeba zde citovati vokální stylisaci ritornelového thematicu, v níž užívá Míča svého oblíbeného septimového kroku, s nímž zde dociluje zdařilého melodického osvěžení:



311.

Vůbec jest nápadná v této arii zpěvnost i tam, kde bychom jí jinak nečekali. Tak je tomu v sekvencích II. dílu, kde Míča vytvořil velice zdařilý sekvencovaný *popěvek*:



312.

Druhý doklad nového melodického výrazu v této kantátě jest *Allegrová věta Sinfonie*. Již úvodní motiv v prvních třech taktách se podstatně liší od obvyklých fanfárových thematic sinfonii Míčových.⁹⁶⁾ Kdežto tyto trpí melodickou bezvýrazností, vyniká onen výrazným melodickým profilem a nad to tendencí, rozvésti větu do šířky. *Právě tato schopnost rozmachu*, pro vývoj sinfonie tak důležitá, scházela předchozím thematicům Míčovým a v ní dlužno spatřovati hlavní novum této sinfonie. Hned na to navazuje Míča své obvyklé synkopy (4. a 5. takt), jež ale zde působí neobyčejně rázovitě a ve spojení s předchozími takty jakožto přímé jich pokračování. Co pak následuje v 6. a 7. taktu jest opět u Míči něco nového. Triolovou pasáž, která tak upomíná na obdobná místa u Mozarta, a která tak znamenitě žene proud věty do šířky, marně bychom hledali před tím u Míči. Místo toto vrací se po šesti taktách, vyplněných běžnými figuracemi a po rytmicky neobyčejně svěžím taktu 14. s melodií, vracející se k prodlevovému tónu, opět v 15. a 16. taktu, načež obvyklými italskými závěry jest ve 20. taktu tato část ukončena. Celá tato první

⁹⁶⁾ Viz přílohu.

část, tak přesně ohraničená a uzavřená, vyniká nebývalým dosud symfonickým proudem a rozmachem. Vedlejší thema pak má ve svém závěti nejpregnantnější ráz „mozartovský“. Již vlastní thema (20. až 22. takt) jest pro melodiku Míčovu nové, nikdy před tím se nevyskytnuvší. Závětí thematu (20. až 25. takt) náleží k nejzdařilejším a nejsvěžejším místům Míčovým. Jest napsáno zřejmě pod vlivem buffové melodie, jak svědčí šťastně vedené basy, a to dodává tomuto místu „mozartovského“ rázu. Následující takty až do opakování úvodního thematu jsou opět vyplněny zcela běžnými sekvencovými pasážemi, mezi nimiž objevuje se dokonce poznovu myšlenka, z předchozích děl Míčových dobře známá.⁹⁷⁾

Konečně třeba upozorniti ještě na jednu okolnost tohoto „mozartismu“: vyskytuje se výhradně v *instrumentálních větách*. Vokální část XII. arie jest pouhou stylisací instrumentálního ritornelu, kdežto samostatně vokálního „mozartismu“ nikde nenalézáme. Také i přechodné novosti výrazové, jež jsme před tím poznali, jsou výhradně instrumentálního rázu. U Míči kantátou „Nel Giorno Natalizio“ počínaje, hlásí se vliv jakési instrumentální hudby zřejmě. Již v této kantátě upozornili jsme na instrumentální ráz některých arií. Tento *zvýšený zřetel k instrumentální hudbě* a instrumentální původ výrazových novot není jistě pouhou náhodou. Že nové hudební rysy nejsou u Míči nic přechodného, o tom svědčí tři Míčovy arie k Brivioně opeře „*Demofonte*“, z r. 1738, jež jsou výrazově asi na témž stupni jako poslední kantáta. Jsou zde místa zcela starého rázu melodického, je zde ale také arie, jež má v sobě prvky nového výrazu. K prvním náleží hlavně celá basová arie „*So che l'amor s'oppono*“. Nenajdeme v ní taktu, s nímž bychom se nebyli setkali již v předchozích dílech.⁹⁸⁾ Pokročilejší rysy vykazuje *Licenza*, již komponoval Míča. Melodický materiál její sice nový není, ale za to je zde téměř důsledně užito *třítaktové periodisace*, jež se u Míči objevuje tak často.⁹⁹⁾ Kromě toho nápadná je v kolorатурní části I. dílu neobvyklá zpěvnost, jež má naivní, téměř lidový názvuk a kde se zřejmě zalíbou užívá Míča septimového kroku, s nímž jsme se setkali již v roce 1727 v oratoriu. Tím zároveň stojí toto místo velice blízko „mozartovské“ arii kantáty „*Operosa*“¹⁰⁰⁾ II. díl této arie zajímavý je tím, že také zde provádí Míča třítaktovou periodisaci.

Ve třetí arii Míčově „*Misero pergoletto*“ nutno pak hledati doklad pro to, že novost hudebního výrazu nebyla u Míči v roce 1735 nic přechodného, ale že se udržuje i r. 1738. Zde totiž se setkáváme s thematem, které poprvé se objevuje u Míči r. 1735 a to v tomtéž novém využití, jak jsem na to upozornil v kantátě „*Operosa*“.¹⁰¹⁾ Kdežto ale poprvé vystupuje

⁹⁷⁾ Viz čís. 235. v kapit. o melodice a celou příslušnou skupinku.

⁹⁸⁾ Viz kapitolu o melodice čís. 92., 188.

⁹⁹⁾ Viz přílohu a kapitolu o melodice čís. 128.

¹⁰⁰⁾ viz tamtéž čís. 179. a srovnej s tím čís. 178.

¹⁰¹⁾ Viz nahoře str. 142. Srovn. též kapit. o melodice, čísla 69. a 68.

toto thema jen ve dvou taktech, načež ihned následují běžné sekvence, zde je zajímavé zpracování *celého předvětí* a to v rázu zřejmě písňovém, v jednoduché periodě i melodice.

313.

Mise - ro pergo - le - tro il tuo desin non sai ach
 F — C — C — F — F

non gli - ti di - te mai qual era il ge - ni - tor
 F E F E F G — C

Tento písňový ráz jest zachován i v II. dílu, jehož melodika ale nemá již tak nových rysů jako právě uvedená a nad to pracuje se sekvenčovými sledy u Míči velice obvyklými.

314.

tutto in un punto oh Dio! tutto esau - bie d'aspette
 D — D C: (e) — D

voi foste il mio diletto voi siete il mio terror...
 C (2) — H (6) — B (2) — F...

Uvážíme-li pak, že od r. 1727 (oratorium) až do roku 1732 Míčova díla vykazují stále tytéž stránky melodické a technické, že o nějakém pokroku zde není možná řeč, pak náhle vyskytnuvší se nové rysy mezi 1732 a 1735 jsou tím zajímavější.

Hudebně-historická kritika Míčových děl

Srovnávací prameny. — Srovnání Míčových melodických skupin se současnou melodikou italskou. Srovnání manýr melodických a kompoziční techniky. Vliv hudby italské, hlavně Caldarovy. Italism a nepůvodnost Míčovy hudby. Primitivnost kompoziční techniky v porovnání se současnou hudbou. Forma arie v době Míčově. Oratorní sinfonie za Míči. Forma operní a kantátové sinfonie. Vídeňské sepolkro. Vídeňská opera Fuxova a Caldarova. Gratulační kantáty ve Vídni. Míčův poměr k současné hudbě. Předklasická Vídeň a Mannheim. Míča a lidová hudba. Závěr.

Methoda výběru srovnávacích pramenů pro tuto kapitulu byla tím důležitější, čím více jest srovnávací materiál dosud neznámý a tak málo kriticky zpracován, jako v tomto případě. Zvoliti za přímé srovnávací prameny díla, o nichž jest listinnými prameny dokázáno, že jich kritisovaný skladatel znal, zůstává pouhým ideálem při neúplnosti písemných pramenů. Proto nutno spokojiti se těmi díly, o nichž je možno zjistiti, že byly provozovány nebo známy v blízké časové i příčinné souvislosti s dílem kritisovaným. Kromě toho vždy bývá jasno na základě jednak stylu kritisovaného díla, jednak svědectví zpráv listinných, ke kterému hudebnímu centru připoutáno bylo místo, v němž skladatel působil. Je pak přirozeno, že hudební poměry tohoto centra nutně se dotýkaly takového skladatele.

Těmito hledisky určena byla methoda výběru srovnávacích pramenů pro tuto kapitulu. Z práce o „Hudebním baroku“ je jasno, že Jaroměřice byly závisly na hudebním životě vídeňském, a to skoro výlučně na Caldarovi. Proto Caldara musil tvořiti základ srovnávacího materiálu. Protože ale dosud není kritické studie o Caldarovi a všechna díla jeho přibrati není možno při velké jeho plodnosti, byl nutný pečlivý výběr, který by poskytl co nejspolehlivější základ. Ideálem by bylo zvoliti ta díla, o nichž víme bezpečně, že byla provedena v Jaroměřicích. Z nich znám je titul pouze jedině, *Attalo* z r. 1730. Ale právě tato partitura jest dnes neznáma. Druhá Caldarova skladba toho druhu je dílo komponované pro Jaroměřice r. 1728, z něhož však není znám název. Přece ale právě rok 1728 byl zde rozhodující, neboť tehdy Jaroměřice stály obzvláště v čilém styku s Caldarou. Protože pak největší pozornost hr. z Questenberku poutala ve Vídni t. zv. karolinská opera, t. j. slavnostní podzimní opera provedená vždy 4. listopadu na oslavu jmenin císařových,¹⁾ a protože touto karolinskou operou roku 1728 byla Caldarova opera *Mitridate* na text Ap. Zena, zvolena byla za srovnávací pramen.²⁾ Vedle ní přibrán Caldarův Euristeo z roku

¹⁾ Viz o tom v práci *Hudební barok na českých zámcích*, str. 171.

²⁾ Part. mscr. ve Dvorní Knih. ve Vídni (17142) titul zní: *Mitridate*, Drama per Musica, da rappresentarsi nella Cesarea Corte per | Il nome Gloriosissimo | della | Sac. Ces. e Catt. Real Maestà | Carlo VI | ... per comando della | Sac. Ces. e Catt. Real Maestà Elisabetta Cristina | ... L'Anno 1728. | La Poesia e di Apostolo Zeno, La Musica e di Antonio Caldara.

1724,³⁾ neboť v této opeře účinkoval hr. z Questenberku a je tedy jisto, že byla známa také v Jaroměřicích. Volba těchto dvou oper doporučovala se také tím, že Mitridate je opera sborová, kdežto Euristeo ryze solistická.

Z opery Fuxovy vybrána *Costanza e fortezza* z r. 1723, jejímuž provedení v Praze byl hr. z Questenberku přítomen.⁴⁾

Ze současných operních intermezz přibrána dvě zachovaná intermezza Caldara a Orlandiniovo slavné a v době Míčově často hrané intermezzo „Bacocco e Serpilla“.⁵⁾

Z Caldaraovy sepolkrovské literatury použito zde především jeho slavného *La Passione di Gesù Christo, Signor Nostro* z r. 1730 na text Metastasiův, jež patřilo k nejrozšířenějším sepolkrům, a hr. z Questenberku si toto Caldaraovo dílo tak oblíbil, že ještě r. 1736 vyjednával o jeho opis. I když je pozdější nežli zachované Míčovo sepolkro (1727), jest přece pro tehdejší vídeňské sepolkro typické a tudíž porovnání s ním poučné.⁶⁾ Z Caldaraova sepolkra, které Míčovi mohlo býti známo již r. 1727, zvoleno *Morte e Sepoltura di Christo* z r. 1724 na text Fozioův, tedy z téhož roku, kdy proveden Caldaraův Euristeo.⁷⁾ — Z mimocaldaraovské literatury sepolkrové přibráno pro srovnání ze starého klasického sepolkra Draghiovo *La Virtù della Croce* z r. 1697.⁸⁾ Ze sepolkra, jež vyrůstá přímo z Draghia a jež Míčovi mohlo býti známo, vybráno M. A. Zianiovo *Il Sepolcro nell' Orto* z r. 1711 na text Silv. Stampigliův.⁹⁾ Téhož roku byl totiž Míča ve Vídni v hraběcí kapele. Ze sepolkra doby Míčovy přibráno ještě mimo uvedená díla Caldaraova Fuxovo *Il fonte della Salute* z r. 1721 jakožto typické sepolkro této doby.¹⁰⁾

Z gratulačních kantát k porovnání vzaty dvě, jichž skladatelé náleželi vedle Caldara k nejoblíbenějším vídeňským komponistům této doby. První z nich, Frant. Conti, byl také v Jaroměřicích dobře znám, takže znalost jeho kantáty *Cantata allegorica* z r. 1720 můžeme pro Jaroměřice aspoň pravděpodobně předpokládati.¹¹⁾ Vedle ní zvolena typická Porsileova kantáta *Il Giorno felice* z r. 1723.¹²⁾

³⁾ Part. mscr. tamtéž (17184). — *Euristeo*, Drama per Musica da rappresentarsi nell' Imperial Pallazza da Dame e Cavalieri — L' Anno 1724. — Viz o tom „Hudební barok“, str. 170.

⁴⁾ Viz Hudební barok str. 170 vydání v D. T. Ö. XVII.

⁵⁾ Caldaraova intermezza ve Dvor. Knih. ve Vídni (17634) v part. mscr. Partitura jména Caldara neuvádí. Mantuaniův katalog výslovně však zaznamenává Caldara jakožto skladatele. Ostatně hudba nenechává na pochybách, že autorem je Caldara. — Orlandiniovo intermezzo tamtéž (17740) v part. mscr. O otázce autorství viz v dalším.

⁶⁾ Part. mscr. ve dvorní knih. ve Vídni (18205). — *La Passione di Gesù Christo, Signor Nostro*. Componimento Sacro per Musica, applicato al suo Santissimo Sepolcro L' Anno 1730.

⁷⁾ Part. mscr. tamtéž (17120). — *Morte e Sepoltura di Christo*. Oratorio, cantato nell' Augustissima Capella della Sacra Cesarea Cattolica Real Maestà di Carlo VI. — L' Anno 1724. Poesia di D. Franco Fozio, Musica di Antonio Caldara.

⁸⁾ Part. mscr. tamtéž (1888).

⁹⁾ Part. mscr. tamtéž. (19131).

¹⁰⁾ Part. mscr. tamtéž (18190). — *Il Fonte della Salute*, aperto dalla Grazia nell' Calvario. Componimento sacro cantato al Santissimo Sepolcro di Christo, La sera del Venerdì dell' Anno 1721. — Jméno Fuxovo zde není uvedeno, ale autorství jeho zjištěno již L. Köchelem (293).

¹¹⁾ Part. mscr. tamtéž. — Viz Hudební barok str. 185.

¹²⁾ Part. mscr. tamtéž (17630).

Ale srovnání Míčových skladeb vyžadovalo vedle děl, které časově předcházely, také i těch, která byla v Jaroměřicích známa z doby po roce 1735, z kteréhožto roku zachováno je poslední celistvé dílo Míčovo. Z těchto děl stala se přístupná: Bioniova *Issipile*, jež provedena v Jaroměřicích r. 1737, Ricc. Broschiova *Merope*, již si dal hr. z Questenberku zaslati z Parmy r. 1736 a konečně Briviův *Demofonte*, jenž proveden v Jaroměřicích r. 1738 s Míčovými balety a ariemi.¹³⁾

Vedle těchto přímých srovnávacích pramenů použito ovšem řady pramenů nepřímých, které budou citovány na příslušném místě.

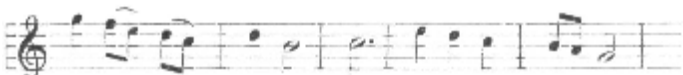
Poměr Míčových skladeb k uvedeným pramenům je dvojitý. Buď běží o vyslovené citáty, anebo o všeobecné shody (*loci communes*). V prvním případě možno mluvit o konkrétním vlivu určitého skladatele, v případě druhém běží o povšechný italism hudby Míčovy.

Postup této hudebně-historické kritiky odpovídá postupu rozboru díla Míčova, a sleduje tedy dispoziční předcházející analýze.

S k u p i n a I

Kdo se jen trochu seznámil s melodikou současné operní hudby, ví, jak základní motivek této skupiny — prostý sestup z V. do I. stupně — jest zde častý, ba dokonce všední. Proto nalézáme pro Míčovu melodiku této skupiny řadu melodických paralel, namnoze velice přílehlých.

Při tom dlužno míti dobře na zřeteli, že tento melodický motiv náleží k nejrozšířenějším „*locis communibus*“ v současné hudbě, takže nutno pohlížeti na shody s Míčovou melodikou nikoliv výlučně jako na citáty. Míča zde jednoduše pluje zcela v proudu současného hudebního výrazu. Přejímá jednu z všeobecně rozšířených, a zároveň i hodně obehnaných, ba triviálních hudebních myšlenek. Na doklad toho slouží několik temat z blízkého okolí Míčova, jež jsou v těsném vztahu k prvnímu oddílu této skupiny. Tak na př. Caldara užívá tohoto motivu způsobem dosti půvabným. V *Euristeu* (1724) v III. aktu je thema 6. arie v I. díle následující:

Caldara,
Euristeo (1724).  315.

Podobně ve své opeře *Mitridate* (1728) užívá téhož thematicu ve 3. arii IV. aktu (I. díl):


Caldara,
Mitridate
(1728).  316.

Motiv ten hraje úlohu také i ve skladbách z let pozdějších, které již na zachovaná díla Míčova nemohla míti vlivu. Tak na př. v Briviově

¹³⁾ Všechny tři partitury chovány jsou v mscr. archivu spolku „Musikfreunde“ ve Vídni. Partitura Briviovy opery pochází z Jaroměřic a pravděpodobně „*Issipile*“ a „*Merope*“ rovněž.

Demofonte, jenž proveden byl v Jaroměřicích r. 1738, vyskytuje se motivy dosti často, na př. ve formě:

1)

Brivio, Demofonte (1738), sinfonie.  317.

anebo v téže opeře ve znění určitějším, a to ve 4. scéně IV. aktu:

Brivio, Demofonte (1738).  318.

Z hudby z blízkého okolí Míčova postavit možno řadu themat, jež jsou Míčově melodie bližší, nežli zde uvedené.

První oddíl, jehož základem jest sestup všech pěti tónů, jest v Míčově okolí zastoupen velmi četně. Tak číslo 1—3 jest téměř citátem těchto myšlenek:

Fux, Fonte della Salute, 1. arie (1. díl) 1721.  319.

Caldara, Morte e sepoltura, ar. Mar. Madd., 2. díl. 1724.  320.

Jsou to themata z děl vesměs starších, nežli první nám zachované dílo Míčovo (1727). Shoda záleží v sestupu kvintovém, jenž po dosažení I. stupně sestupuje ještě na citlivý tón. Že právě tyto shodné znaky nalézáme u Caldara a Fuxe, tedy u dvou mistrů vídeňských, není zajisté náhoda.

Ještě nápadnější je téměř slovná shoda následujících dvou themat s čís. 3 této skupiny:

Porsile, Il giorno felice, sinf. 1723.  321.

Caldara, Mitridate, IV. akt, 3. ar. (1. d.) 1728.  322.

V obou zde uvedených thematech je shoda v části A a to nejen melodická, nýbrž také rytmická, takže zde máme co činiti s citátem. U Porsilea ale přistupuje k tomu ještě další shoda v části B, takže zde v prvních třech čtvrtích se motiv Porsileův úplně shoduje s motivem Míčovým. Oba zde uvedené citáty jsou chronologicky starší, tudíž citát u Míči jest tím pravděpodobný.

¹⁾ Toto thema jest oblíbeno již koncem 17. stol. v instrumentální hudbě italské. Arc. Corelli na př. užívá ho v kontrapunktickém zpracování ve 4. sonátě da chiesa à tre z r. 1683 (adagio) v a-moll. (Joachim-Chrysander: Les Oeuvres de Arcangelo Corelli, I., str. 25.)

Také charakteristický skok z I. do VI. stupně, jež jsme u této skupiny konstatovali,²⁾ má četné obdoby v současné hudbě. Poukazují na thema Fuxovo, jež melodickým i rytmickým spádem téměř slovně se kryje s čís. 6:

Fux, Fonte della Salute, ar. Graz. (rit. 1. d.) 1721.  323.

Druhý oddíl této skupiny, vyznačující se vypuštěním tónu IV. stupně, má taktéž své obdoby. Jako vzor pro celou skupinu mohou sloužiti tyto dva citáty z Caldary:

Caldara, Mitridate, II. akt, 6. ar. (rit.) 1728.  324.

Caldara, Mitridate, III. akt, 5. ar. (2. d.)  325.

Caldara, Mitridate, II. a. 3. ar. (1. d.)  326.

Jak Míča byl v pravém slova smyslu naplněn tehdejší italskou operní melodikou, svědčí nápadná shoda tohoto citátu s čís. 16:

Broschi, Merope, II. a. 6. sc. (rit.)  327.

Nejen základní motivek, nýbrž i melodický závěr je zde zcela shodný. A přece Broschiova opera Merope provedena byla v Jaroměřicích mnohem později nežli Míčova opera „L'origine di Jaromeriz“ (1730). Kromě toho nedá se předpokládati, že by snad Broschi znal Míčovo dílo. Je zde zajímavý doklad „putující melodie“ v operní hudbě této doby, ale současně i doklad toho, kterak Míča byl odchován italskou hudbou, že dovedl psáti zcela v duchu této hudby a to do té míry, že dokonce psal melodie, jež ve slovném znění objevují se později v Itálii.

Konečně dlužno v této skupině uvést motiv Caldarův, v němž vyskytuje se charakteristický sextový krok. Tím zároveň přibližuje se _____

²⁾ Viz čís. 5, 6 a 7.

³⁾ Tento melodický krok stává se v pozdější hudbě italské manýrou, zvláště ve Vídni. Tak Gius. Bonno (1710—1780) užívá často téhož melodického obratu:



(viz Eg. W e l l e s z, Giuseppe Bonno, S. I. M. 1910, str. 408).

toto thema čís. 5, 6 a 12 předchozího oddílu a zároveň jest v úzkém příbuzenstvu s čís. 32.

Caldara, Morte e Sepoltura, ar. Mar. Madd., 2. d., rit. 1724.



328.

Pro siciliánový rytmus v této skupině dokladem je opět Caldara. Melodický spád je zde sice poněkud odlišný nežli v čís. 22, ale rozhodně měl zde Míča předlohu tohoto tenkrát tak oblíbeného rytmu.

Caldara, Mitridate, I. a. 6. ar. (rit.) 1728.



329.

Pro 3. a 4. oddíl možno přinést jediný těsný doklad k č. 30. Nemůžeme ovšem v tomto případě tvrdit, že by jej Míča převzal, neboť týká se drážďanského kapelníka J. D. Heinichena (1683—1729), ale v každém případě tato paralela ukazuje, že ono thema, zdánlivě naivní a spontánní, bylo rozšířeno i jinde. Heinichen ve své kantátě „Quanto siete fortunate“ pracuje s thematem



330.

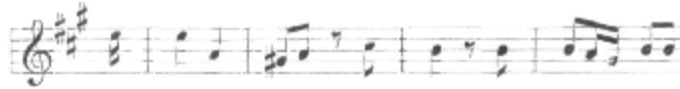
keré tedy je s naším čís. 30 téměř totožné.⁵⁾ Z přímého srovnávacího materiálu možno uvést pro tento oddíl pouze dvě themata na doklad, že také tento oddíl není v Míčově melodice ojedinělý.

Caldara, Euristeo, III. a. 6. ar. (2. d.) 1724,



331.

Caldara, Mitridate, II. a. 4. ar. (rit.) 1728.

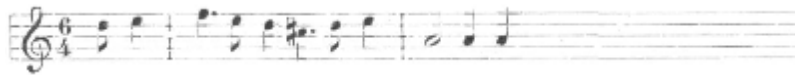


332.

⁴⁾ Ostatně právě tato melodie, zdánlivě původní není vlastním majetkem Caldarovým. Jest variantem mnoha podobných themat, jež se vyskytují před Caldara. Tak na př. Al. Scarlatti má ve své Rosauře následující exponovaný motiv v rit. i v arii:



(citováno dle vydání v Eitnerových Publikacích, str. 209). Tento motiv pak nalézá zvláště ve Vídni obliby a přetváří se zde ve formu nahoře citovanou. Tak u Jiř. Muffata vyskytuje se ve znění, jež je tomuto Caldarovu velmi blízko:



(Thema č. 19. Muffatova Florilegium Primum. Viz Rietschovu edici v D. T. Ö. svaz. I. 2).

⁵⁾ G. A. Seidl: Das Leben des Hofkapellmeisters Johann David Heinichen (Lipsko 1913), themat, katalog skladeb, str. 67, čís. 138.

Taktěž 5. oddíl má své všeobecné paralely v současné hudbě. Nejblíží celého této skupině je thema, jež se objevuje r. 1727 u skladatele, o němž nemáme dokladů, že by ho Míča znal. V Bened. Marcellově Arianně vyskytuje se totiž tento motiv:⁶⁾

Bened. Marcello, Arianna (Kl. výt. str. 177) 333.



Příbuznost s celým oddílem 5. jest značná, a zvláště čís. 31—32 jsou k tomuto thematu v těsném svazku. A přece nelze předpokládati, že Míča znal Ariadnu.

Také Caldara užívá této myšlenky na př. ve formě:

Caldara, Mitridate, V. a. 3. ar. (1. d.) 1728. 334.



Tamtéž, I. ar. 2. ar. (2. d.) 335.



Zvláště druhý citát jest melodicky blízký čís. 34. Také zde názvu na Caldaru jest chronologicky přípustný. Jest to opět z četných všeobecných melodických obrátů této doby, jež byl rozšířen téměř u každého italského skladatele a jež jest přejímán i do hudby pozdějších mistrů.⁷⁾ Pro Míču jest to novým důkazem italismu jeho hudby.

Také pro 6. oddíl možno přivést řadu paralel z cizích skladatelů. Tak čís. 38, jež vyniká zdánlivou naivností výrazu a mohlo by svědět k tomu, spatřovati zde osobní projev Míčův, má svůj vzor již u Al. Scarlattia:



⁸⁾ 336.

⁶⁾ Cituji dle klavírního výtahu Chilesottiova v Biblioteca di Rarità Musicali (4. sv. Ediz. Ricordi).

⁷⁾ Ze současníků nalézáme jej na př. u drážďanského Heinichena (1683—1729), jež v jedné své sonátě užívá tohoto znění, jež je blízko Míčovu čís. 36 a 37:



(Seibl, Heinichen, str. 88). — Z pozdějších skladatelů uvádím na př. Gius. Bonno, u něhož vyskytuje se často tatáž melodická myšlenka v tomto znění:



Eg. Wellesz (Gius. Bonno, S. I. Mg. XI. 408) poukazuje na tento motiv Bonnův a myslí, že je osobním majetkem jeho. Motiv ten však Bonno přejímá od svých předchůdců, (Srovn. s tím též čís. 32 u Míči.)

⁸⁾ E. J. Dent: Alessandro Scarlatti, his life and works, str. 99.

Také pro čís. 44—47, v nichž mohl Míča ukázati stupeň své melodické tvořivosti, měl před sebou četné vzory. Uvádím jen málo dokladů zároveň na důkaz, jak bylo možno uvnitř této skupiny vytvořiti melodie daleko jednodušší a obsažnější, a jak právě zde ukazuje se Míčova melodická omezenost. Tak z děl značně starších jest zde úryvek z Franc. Contia, pracovaný na základě kvintového sestupu:

Conti,
Cantata allegorica, I. ar. (rit.) 1720.  337.

Zvláště ale typický příklad popěvku, jenž náleží do tohoto oddílu, jest následující místo z Caldara:

Caldara,
Euristeo, II. a. 9. ar. (rit.) 1724  338.

Tento příklad obzvláště ukazuje rozdíl melodické tvorby Míčovy a Caldarovy, jenž patřil k hlavnímu vzoru Míčovu. Kdežto Míča nedostal se ve svých thematech nad šablonu, vytváří Caldara svěží popěvkovou melodii. Z Caldary můžeme dále uvést příklad, jenž Míčovu thematu jest blízký. Thema:

Caldara,
Mitridate, I. a. 2. ar. (1. d.) 1728.  339.

stojí v blízkém příbuzenství k čís. 46 Míčovy skupiny, a to jednak hlavním melodickým motivem, jednak modulačním spádem.⁹⁾

Zbývající menuet (čís. 48) jest asi osobním majetkem Míčovým, neboť není možno nalézt ve srovnávacích pramenech proň analogie.

Skupina II

O základním skupinovém thematu platí zde ve větší míře to, co bylo řečeno o předchozím. Jest to jeden z nejrozšířenějších melodických obrátů v současné hudbě, bez ohledu na místo a na spojitost.¹⁰⁾ Jest proto přiro-

⁹⁾ Tento modulační passus jest u Caldary častý. Tak na př. v jeho La Passione di Gesù Christo z r. 1730 má v 1. A., 4. arii toto místo:



¹⁰⁾ Není na tomto místě možno dáti podrobné doklady o rozšíření tohoto thematu. Poukazuji zde jen na některé významnější. V operní hudbě italské char-

zeno, že Míča přejal také v plné míře i tento „locus communis“ současné italské hudby. Dle toho dlužno pohlížeti na Míčovy vzory. V širším slova smyslu každý motiv této skupiny jest vzorem Míčovým, jakožto „locus communis“ současné hudby, ale touto cestou bychom nikam nedospěli. V této skupině musíme hleděti toho, abychom vyšli jednak z děl Míčovi blízkých, jednak abychom našli analogie co nejpřílehlejší pro různé varianty. Neboť protože původní skupinový motiv jest melodicky stále týž a nepřipouští valné změny, není možno s určitostí ukázati, kde dlužno hledati přímý vzor a kde všeobecně rozšířený motiv. Tato nesnáze ale odpadá při variantech — ať rytmických nebo figuračních — které vykazují různou formu, a pro něž možno hledati určitější vzory.

Na doklad toho, jak skupinového thematicu bylo i ve Vídni užíváno, služež aspoň stručné příklady vybrané z našich srovnávacích pramenů, kdy mladý Míča žil ještě ve Vídni na dvoře hraběte z Questenberku. V té době slyšel zde toto thema Zianiovo:

Ziani,
Il Sepolcro nell
orto, ar. 1. 49 a.,
1711.  340.

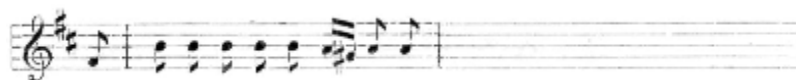
Když pak v Jaroměřicích dostává se ve styk s Caldarovou hudbou, slyšel zde opět totéž thema téměř nezměněně.

Caldara,
Euristeo, III.
a. 4. ar. (1. d.)
1724.  341.

Caldara,
Mitridate, IV.
a. 5. ar. (1. d.)
1728.  342.

Při tom všechna tato uvedená thematica vystupují exponovaně v celé arii, takže tím více se musila vrýti v Míčovu paměť, nehledě k tomu, že s tímto thematem mohl se setkati kdekoliv jinde. Přirovnáme-li pak s uvedenými


akteristicky jest zastoupen na př. u Scarlattia. V jeho Rosauře (I. akt 1. sc., 2. d.) jest na př. tento motiv:



(citováno dle vydání v Eitnerových Publikacích, str. 119). Celá neapolská škola pak užívá této myšlenky často. Tak na př. u Pergolesia hraje důležitou úlohu v jeho ariích, na př. v jeho opeře Lo Frate Nnammorato (1732) jest celá arie „se il foco mio“ vystavena na tomto motivu (viz Radicciotti, G. B. Pergolesi str. 60). I jinde je u něho tento motiv dosti častý (srvn. d' Arienzo, Die Entstehung der komischen Oper, str. 110 a 112).

ukázkami 1. čís. skupiny u Míči, vidíme v tom zřejmé napodobení tohoto italského motivu.¹¹⁾

Jednoduché vytěžení ze základního motivu tak, jak je spatřujeme u Míči v čís. 52—63 vyskytuje se často v současné hudbě. Zvláště nápadná je shoda následujících úryvků z Reinharda Keisera, s nímž se poprvé setkáváme v této souvislosti:

R. Keiser,
Jodelet, str. 25,
rit. 1. ar. 1726.  343.

Tamtéž,
str. 95, rit. i ar.  344.

Tamtéž,
str. 135, rit.
i ar.  345.

Zvláště druhý a třetí příklad ráznými synkopami jsou blízké Míčovým čís. 62 a 63. U Caldary tentýž motiv vystupuje v poněkud jiném zdůraznění, ale stále ve formě, která Míčovým tematům jest blízká:

Caldara,
Euristeo, III.
a. 2. ar. (2. d.)
1724.  346. ^{11a)}

Také formu siciliány v tomto thematu tak, jak ji spatřujeme u čís. 51, nalezl Míča u Caldary již r. 1724.

Tamtéž,
I. a. 6. ar.
rit.  347.

Pro Míčovo čís. 58 můžeme postavit obdobu ve Fuxově thematu, které právě tak jako u Míči zakládá se na figurování prvního stupně způsobem v obou případech podobným:

Fux, Fonte
della Salute, ar.
Guis. (1. d.)
1721.  348. ¹²⁾

¹¹⁾ O rozšíření tohoto thematu v současné hudbě svědčí také toto thema drážďanského Heinichena z jedné jeho kantáty:



Je to úplná shoda s prvním čís. této skupiny u Míči (Seibl, Heinichen, str. 74, čís. thematu 171).

^{11a)} Mímochodem poukazují na shodu v prvních dvou taktech s Beethovenovou klav. sonátou, op. 26, As-dur, thema var.

¹²⁾ V prvním taktu jest tato melodie shodná též s 9. čís. třetí skupiny Míčovy.

Tentýž princip figurace, jen v jiném rytmickém znění, jest proveden také v čís. 61 u Míči. Také zde měl Míča své vzory. Uvésti možno opět Caldaru, jehož citované thema jest v prvním taktu téměř slovně shodné s thematem Míčovým, zakládajíc se na téže melodické i rytmické methodě:

Caldara,
Euristeo, III.
a. 5. ar. (1. d.)
1724.  349.

Ostatně Míča zde opět napsal thema čistě italské, takže opět předstihl rodilé italské skladatele v tomto thematu. Tak se opět stalo, že za několik let uslyšel v Broschiově opeře Merope provedené v Jaroměřicích své vlastní thema, a to ještě ve dvojím znění:

Broschi,
Morope,
Sinf.,
menuet.  350.

Broschi,
Merope, II. a.
5. sc. (rit.)  351.

Z nich druhé je Míčovu thematu bližší, nežli první; jest to téměř slovná jeho kopie v prvních sedmi osminách prvního taktu.

Míčovo čís. 64, jež jest význačné jednak těžkým nástupem V. stupně, jednak figurací I. stupně jdoucího od III. stupně k I., má vzor opět v Caldarově thematu:

Caldara,
Mitridate, III.
a. 2. ar. (rit.)
1728  352.

Pro další čísla tohoto oddílu (čís. 65 — 69) můžeme postaviti společný vzor Fuxův, jenž jest se základní myšlenkou shodný:

Fux, Fonte
della Salute,
Peccat. ostin.
e cont. duett.
1721.  353.

V celém tomto oddílu nenalezli jsme tedy ani jediného thematu, jež by nemělo v současné hudbě svůj vzor.

Pro srovnání se současnou hudbou zajímavá jsou čís. 70—71. Jest to opět thema v této době do značné míry rozšířené a oblíbené. Setkáváme se s ním nejen v italské hudbě, nýbrž také u Bacha a u jiných současných německých skladatelů.¹³⁾ Také ve Vídni nalezlo toto thema obliby a roz-

¹³⁾ Ze současníků uvádím drážďanského Heinichena, jenž v jedné své koncertní arii pracuje s tímto thematem:



(Seibl, Heinichen, themat, katalog str. 65 čís. 127). Reinh. Keiser užívá téhož thematu

šíření. Zde je také poznal Míča a přejal do své melodiky zcela beze změny. Tak u Porsilea vystupuje již r. 1723 v tomto znění:

Porsile,
Il giorno felice
sinf. 1723.  354.

Ale nejen Porsile, také Caldara má týž motiv v téže formě:

Caldara,
Euristeo, II.
a. 1. ar. (rit.
i 1. d.) 1724.  355.

Caldara,
tamtéž II. a. 3.
ar. (1. d.)  356.

Dlužno dodat, že podobně jako u Porsilea, také u Caldary themat těchto užito v míře exponované v celé příslušné arii.

Pro čís. 72—76, která figuraci I. stupně rozšiřují v samostatnou melodickou linii, možno přinést paralely rovněž těsné. Setkáváme se zde zároveň s novým dokladem, jak opatrně dlužno souditi o zdánlivém původním rázu té neb oné melodie. Nahoře bylo upozorněno na naivní a vroucí ráz melodie čís. 72 a bylo poukázáno, že zde jeví se při prvním postřehu vlastní tóny Míčovy, vyrostlé z jeho naivní, prosté a lidové zbožnosti. Ale ani této melodie není možno ponechat Míčovi. V Zianiově Sepolcku, jež provedeno ve Vídni právě v době Míčova pobytu, vyskytuje se totiž tato melodie:

Ziani,
Il sepolcro nell'
orto, 1. 50 b,
1711.  357.

Také další členové mají své obdoby v současné hudbě:

Schiürmann,
Ludovicus Pius,
str. 128.  358.

Caldara,
Mitridate, II.
a. 1. ar. (rit.)
1728.  359.

První citát, jenž se přibližuje k čís. 74 a 75, jest opětným dokladem, kterak Míča si osvojil výrazové prostředky současné hudby; vzat je ze skladatele, o němž není zpráv, že by jej Míča byl znal.¹⁴⁾

Čís. 77—82 nepřinášejí v této skupině nic nového, není tedy třeba stavěti pro ně paralel.

ale bez kvartového nástupu, ve II. větě sinfonie opery Prinz. Jodelet (viz vydání v Eitnerových Publikacích). Nejvýrazněji vyskytuje se toto thema u J. S. Bacha, na př. ve fuze g-moll z Temperov. Klavíru, I díl.

¹⁴⁾ Citováno dle vydání v Eitnerových Publikacích, str. 188.

Skupina III

Základní motiv této skupiny jest opětý „locus communis“ současné operní hudby, jenž jest snad nejrozšířenější z našich skupinových motivů. Kdo se seznámil jen trochu s melodikou italské hudby této doby, co chvíli setkal se s tímto thematem. Zvláště mladá neapolská škola přejímá tuto jednoduchou melodickou linii mezi své oblíbené výrazové prostředky, takže odtud přechází tento motiv z díla na dílo, z mistra na mistra a stává se společným melodickým majetkem italské opery až do polovice stol. 18.¹⁵⁾ Italskou operní hudbou dostává se také do Vídně, kde přejímá tento motiv nejen Caldara, nýbrž i J. J. Fux, jenž se zde neubrání kouzelnému kruhu italské hudby přes svůj houževnatý odpor proti ní. Zde pak poznává toto thema Míča, jenže ve formě ztrnulé a stereotypní.

Zde není možno podati jednotlivé doklady o rozšíření tohoto motivu ve Vídni. Nutno se omeziti na příklady zvláště přilehlé se srovnáním Míči se současnou hudbou.

Ve stereotypní rytmičké formě, jak jsme poznali u Míči v čís. 87—92, objevuje se thema u Caldary velice často. Tak na př. v Euristeu (1724) v II. aktu v 9. arii vynoří se ke konci 1. dílu třikráte za sebou v průvodu houslí. Proto nemělo by smyslu citovati jednotlivé doklady. Také u Fuxe setkáváme se častěji s touto stupnicí tak na př.:

Fux,
Costanza, str.
129, 1723.  360.

Zde tedy měl Míča všude vzorů dost a také se přičinil, aby z nich vydatně vytěžil. Jen že Míča vytěžil z nich pouhým nápodobením, ale nijak se nesnažil přejaté thema dále přetvářeti. Souvisí to se stereotypností jeho melodiky, kterou jsme již dostatečně poznali. Že Míča měl příležitost v této skupině podati daleko bohatší varianty, svědčí tyto příklady z Caldary, vzaté z r. 1724:

Caldara,
Morte e sepoltura, II., ar.
Centur. (rit.),
1724.  361.

¹⁵⁾ Jest to zvláště Leon. Leo a Pergolesi, kteří uvádějí tento motiv do své hudby. Radicciotti (G. B. Pergolesi, str. 59. v pozn.) poukazuje na sestupnou stupnici v Leově oratoriu *S. Elena al Calvario* (1732) a v téhož *Gratias s Stihlasé mše*. U Pergolesia vystupuje ještě častěji, a to v opeře *Salustia* (1731) v arii „Per queste amare lacrime“ a na mnohých jiných místech (viz Radicciotti, str. 55 a násl., 87, 93, 96 a 102, kde citovány jsou příklady). Z neapolské opery přechází pak na sever a žije zde ještě dosti dlouho. Tak na př. ještě C. H. Graun r. 1752 užívá tohoto motivku ve stereotypní formě:

Graun, Orfeo,
I. A. úvodní sbor.
(rit.) 1752. 

(citováno z Manusc. Partit. v král. bibl. v Berlíně).

Caldara,
tamtéž II., ar.
Maria di Giac.
(rit.) 362.

Tamtěž
I., duet Nicod.
a Giuss. (rit.) 363.

Caldara,
Euristeo, III.
a. 8. ar. (rit.)
1724. 364.

Že melodie čís. 100—101, vystavené na oktávovém sestupu, nebyly v této době nic neznámého, svědčí tyto dva příklady, jež na Míčova zachovaná díla neměla přímého vlivu.:

Schiürmann,
Ludovicus Pius,
str. 76. 365.

Broschi,
Merope I. a. 7.
sc. (rit.) 366.

Celá tato skupina u přirovnání k dílům zde uvedených skladatelů jest poučná pro poznání metody melodického výběru u Míči. Míča zde přestává na kopírování nejprimitivnějších melodických forem, spokojuje se tím, že tyto melodicky jednotvárné útvary vtěsňuje do rytmického vzorce zcela šablonovitého, nenamáhá se, aby se aspoň trochu pokusil o bohatší linie melodické, aby aspoň trochu se vymanil ze své melodické stereotypnosti a přiblížil se svým vzorům. Míča vybírá si ze svých vzorů jen nejprimitivnější melodické formy, themata bohatší a cennější nechává stranou. Ale i tam, kde užívá Míča svého stereotypního, rytmického i melodického vzorce, mohl s tímto materiálem tvořit melodie obsažnější. Dobrým příkladem jest zde Pergolesi. U něho vyskytuje se skupinové thema téměř v témže rytmickém vzorci jako u Míči. V průvodu však okrašluje různými figuracemi toto thema, takže tím dojem jest obohacen.¹⁸⁾

Skupina IV

Základní thema této skupiny v té formě, jak je vidíme v čís. 1—2, jest opět v současné hudbě operní oblíbené, třeba ne v té míře jako předchozí. Již u Scarlattia vyskytuje se na příkl.:

Al. Scarlatti,
La Rosaura,
str. 185. 367.

¹⁶⁾ Srovn. arii „Per queste amare lacrime“ z opery Salustia (Radiciotti, str. 55 a násl.).

Doslovnou shodu s Míčovým motivkem vykazují Schürmannovy melodie:

Schürmann,
Ludov. Pius,
str. 73.  368.

Tamtéž,
str. 115.  369.

Jest v tom důkaz, že tento motiv jest opětným „locus communis“ současné hudby, neboť vyskytuje se zde v díle, jež Míčovi nemohlo býti známo. Shoda jest nápadná, že by mohla sváděti k tomu, považovati tyto příklady za přímé vzory Míčovy.

Je ovšem přirozené, že tak rozšířené thema dostalo se i do melodické zásoby vídeňských skladatelů, takže Míča měl opět hojně příležitosti poznati je a převzíti:

Porsile,
Il Giorno felice,
4. ar. (rit.)
1723.  370.

Fux, Costanza
str. 205, rit.
i 1. d. 1723.  371.

Není tedy pochyby, že skupinové thema této podoby Míča přejal ze svých vídeňských vzorů. Že ale Míča slyšel u vídeňských skladatelů tato thema i v jiné podobě svědčí tato místa:

Fux, Fonte
della Salute I.,
ar. Pecc. ostin.
(1. d.) 1721.  372.

Caldara,
Morte e Sepolt.,
ar. Centur (rit.)
1724.  373.

Jako všude, tak také zde dal Míča přednost formě primitivnější, a pominul ušlechtilější znění Fuxovo a ráznější Caldarovo.

Nad míru zajímavý příspěvek k posouzení nepůvodnosti Míčovy melodiky jsou následující tři zjištěné citáty v této skupině. Zde není možno mluvíti již o povšechném výrazovém materiálu, zde jediné vysvětlení je v převzetí určitých melodických motivů.


¹⁷⁾ Ostatně v tomto znění (skok z V. stupně do dol. citlivého tonu) rozšířeno je thema i mimo Vídeň. Opět možno uvést Schürmanna:

Schürmann,
Ludovicus Pius
(str. 22., rit. a ar.) 

První případ týká se čís. 104. V tom znění, jak jej vidíme u Míči, zdálo by se při prvním pozorování, že to je osobní majetek Míčův. Melodie vyniká prostotou, zdánlivě lidovým rázem. Ale tato nehledaná melodie jest zcela ocitována z Caldary. V téhož dvou intermezzech „Cuoco e Madama“ objeví se toto thema:

Caldara,
Cuoco
e Madama, I.
interm., ar.
Mad.

374.

Třeba podotknouti, že v této arii vystupuje thema exponované v ritornelu i ve zpěvu, takže hned při prvním poslechnutí se vryje ve sluch svým rázem. Také třeba uvážiti, že tato melodie jest, aspoň v Caldarově znění, ne-li ojedinělá, tedy jistě nadměru vzác¹⁸⁾ svěžest, která nemálo spočívá na lehkém rytmickém vzorci  musela býti Míčovi při prvním poslechu nápadná.

Caldarovo intermezzo je nedatováno, a roku přesně určití nelze. Přece ale nutno považovati Caldarovu melodii za prvotní a to z tohoto důvodu: Jak již na první pohled patrné, jest v Caldarově rytmické formě tato melodie čistě intermezzového rázu. Laškovně poskakování vždy na V. stupeň a zpět znamenitě vystihuje text této arie. Jest to čistě intermezzový deklamační efekt, když k citované melodii zpívá Madama: „a dispetto, dispetto, dispetto, dispetto...“ Také čistě melodický charakter tohoto místa, s bezstarostným veselým rázem, svědčí neklamně o intermezzovém původu. Jest proto Caldarova melodie prvotní.¹⁹⁾ Míča tedy tuto melodii přejímá. Jest ale charakteristické, že této melodii intermezza nerozpakuje se užití ve slovném znění v oratoriu. Tím také vysvětlíme si poněkud odchýlný ráz této melodie v Míčově znění. Ponechati rytmus Caldarův přece jen Míča v díle oratorním nechtěl. Zjednodušil tedy melodii tím, že odstranil Caldarův rytmus a užil rytmu rovného.²⁰⁾

¹⁸⁾ Existují ovšem v současné operní melodice některé obdoby, ale jsou to obdoby vzdálené, než aby mohly se přidružit k uvedenému thematu. Tak na př. v Bioniově *Issipile* vyskytuje se toto thema:

l. A. 5 ar. rit.

¹⁹⁾ Proto dlužno položití pro toto Caldarovo intermezzo chronologickou hranici ante quam rok 1727, z něhož jest přejata melodie Míčova.

²⁰⁾ Tato melodická manýra, vracející se ke společnému tonu, byla u Caldary oblíbená. Tak v Euristeu (II. akt, 7. ar., 2. díl) užívá jí takto:

Druhý citát vzat jest z Fuxe, a týká se čís. 110. Víme sice, že tato melodie vyrůstá logicky z předchozích temat ale ve formě čís. 110 nalzáme ji zároveň u Fuxe:


Fux,
Costanza str. 73,
rit. i l. d. 1723.  375.

Že Míča tento Fuxův motiv znal, není pochyby, neboť vzat je ze slavné korunovační Fuxovy opery, která rozvířila tolik tehdejší hudební poměry. V Jaroměřicích byla jistě „Costanza e Fortezza“ známa, neboť hr. z Questenberku byl přítomen jejímu provedení v Praze.²¹⁾ Dále třeba upozorniti, že u Fuxe tento motiv vystupuje neobyčejně exponovaně, neboť Fux užívá ho jakožto motivu k fugované práci.²²⁾ Ostatně motiv sám o sobě má tolik svéráznosti, že již tím musil se vrýti v hudební paměť Míčovu.²³⁾

Třetí vyslovený citát této skupiny přivádí opět ke Caldarovi a týká se čís. 116. Jak víme, jsou varianty čís. 116—118 již nejzazší z celé této skupiny, takže jimi ocitáme se již mimo skupinu. Zvláště ale čís. 116 jest v celé Míčově melodice ojedinělé, nesouvisí daleko tak organicky s ostatními členy této skupiny, jak je u ostatních čísel. Vysvětlení je v tom, že je to doslovný citát. Dokonce i tónina je ponechána z tohoto Caldarova tematů:

Caldara,
Euristeo, I. a.
VII. ar. rit.
1724.  376.

Také harmonický podklad přejal Míča zcela věrně z Caldary, jak ukazuje použití paralelních sextakordů v prvních dvou čtvrtích II. aktu. Dodatkem k této skupině třeba ještě uvést paralelu k čís. 114 a 115. Nemáme zde co činiti s novými melodickými útvary a proto mohli bychom se uspokojiti s předchozími paralelami. Ale přece možno i zde uvést doklady, že také tyto varianty nebyly v současné hudbě neznámé. Tak již u Ziania r. 1711 setkáváme se s melodickou myšlenkou, jež spočívá na kvintovém vzestupu s vynechaným druhým stupněm:

Ziani,
11 Sepolcro nell'
orto, ar. I. 49 a.
1711.  377.

Ostatně pro čís. 115 poznali jsme vzor přílehlější u Schürmanna v čís. 368, kde shoda v prvních dvou taktech je úplná.

²¹⁾ Viz o tom „Hudební barok“, str. 182.

²²⁾ Viz tuto arii ve Welleszově vydání v D. T. Ö. str. 73.

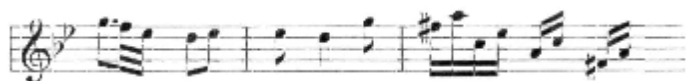
²³⁾ Ostatně toto thema možno v současné hudbě nalézt i jinde. Drážďanský Heinichen (1683—1729) užívá ho v jedné arii své opery *Hercules* (srovn. Seibl, Heinichen, 1913, str. 65).

Skupina V

Původní motiv této skupiny, tak jak jej spatřujeme u Míči, je značně rozšířen v současné operní hudbě, takže tento motivek nutno považovati opět za „locus communis“ současné hudby. Míča přejal jej z vídeňských skladatelů a to především opět z Caldary. Že Caldara toto thema znal, svědčí to, že se s ním setkáváme v témže znění r. 1728, tedy současně s Míčou:

Caldara,
Mithrid. III.
a. 6. ar. (rit.)
1728.  378.

Vedle toho ale možno toto thema doložiti i u skladatelů vzdálených, v dílech, jež Míča nemohl znáti. Tak Pergolesi v buffě „Il geloso scher-nito“ má v andantinu sinfonie tutěž myšlenku ve formě:

 379.

Také pro další varianty této skupiny možno položit příslušné paralely. Tak čís. 124 se svým charakteristickým sextovým krokem z dolního V. do horního III. Stupně má své vzory jednak u Fuxe, jednak opět u Caldary:

Fux, Costanza,
str. 214. rit.
i ar. 1723.  380.

Caldara,
Eurist. Licenza
(rit.) 1724.  381.

Čís. 125 má slovnou obdobu v prvních dvou taktech s tímto thematem Matteisovým:

Matteis,
Ballet v I. A.
Euristea, 2.
menuet 1724.  382.

Z ostatních výrazných variantů této skupiny třeba uvést čís. 128. Melodický smysl jeho zakládá se jednak na sestupu z I. Do V. stupně a opětném návratu, jednak v sestupu z II. Stupně do stupně V. Pouhý skok a návrat jest v tomto thematu:

Fux, Fonte
della Sal. II.,
Pecc. Ostin.
(rit.) 1721.  383.

²⁴⁾ Melodické jádro tohoto thematu jest oblíbenou frází v letech pozdějších. Tak např. B r o s c h i užívá jí ve znění, jež je blízko znění Míčovu i Fuxovu:

Merope
I. A. 3. sc., 1. d. 

Druhý znak — příbrání II. Stupně — vyskytuje se v motivu Caldarově:

Caldara,
Euristeo, II.
a. 4. ar. (rit.)  384.

a ještě zřetelněji v různém rytmickém motivu Contiově:

Fr. Conti,
Cantata alle-
gorica, 2. ar.
rit. 1720.  385.

Skupina VI

je málo výrazná do té míry, abychom zde našli některého člena, jenž by vynikal svéráznější melodikou. Oktávové kroky a z nich vyvozené kroky akordické, jsou něco tak běžného v současné hudbě, že bychom mohli tuto skupinu pominouti. Původního v ní není nic a ani nemůže být. Přece ale na důkaz, že v blízkém okolí Míčově byly takové melodické typy rozšířeny, bud' tež uvedeny některé doklady:

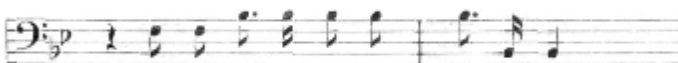
Čís. 1 nejbližší stojí tento úryvek z Caldary:

Caldara,
Mithrid. V.
a. 4. ar. (rit.)
1728.  386.

O citátu u Míči není zde možno mluvit, neboť Caldaruův motiv je o rok starší, ale je v tom důkaz, jak takováto themata byla v této době běžná a jak si je Míča dovedl osvojiti.

Právě u Caldary setkáváme se s řadou těchto themat, jež jsou blízka čís. 1 a 2, na př.:

Caldara,
Euristeo III.
a. 1723.  387.

Tamtéž,
II. a. 3. ar.
(rit.)  388.

Tamtéž,
II. a. 3. ar.
(1. d.)  389.

Ostatně, že tyto motivy nebyly nic nezvyklého v současné italské operní hudbě, svědčí to, že se s nimi setkáváme velice často v dílech skladatelů, kterých Míča nemohl znáti. Tak na př. Marcello má v sinfonii své Ariadny myšlenku:

B. Marcello,
Arianna, sinf.
1727.  390.

²⁵⁾ Citováno dle vydání Chilesottiova (Milán, Ricordi).

Také v pozdějších letech jest tohoto motivu všude dost. Tak Míča sám se s ním setkal později v Jaroměřicích v Broschiově „Merope“²⁶⁾:

Broschi,
Merope II.
a. 8. sc. (rit.)

391.

Jediný výrazný motiv této skupiny je čís. 132 a 133 svým energickým nástupem z dolního V. stupně do horní oktávy a hned na to následujícím krokem oktávovým. Zdálo by se tedy, že snad zde jest osobní majetek Míčův. Ale i tento motiv hraje častou úlohu v současných operách, zvláště u skladatelů vídeňských, odkud přejímá jej Míča do své melodické zásoby: Tak na př. u Caldary vystupuje ve shodném znění s čís. 132 a 133 v této formě.

Caldara,
Gesù presentato
nel Tempio.
— 1735.

392.

Ostatně již r. 1728 setkáváme se u Caldary s týmž motivem:

Caldara,
Mitrid. II.
a. 3. sc. (rit.)
1728.

393.

Týž motiv s oblibou vyskytuje se také u Fuxe, kde hraje právě pro onen energický nástup úlohu jakéhosi válečného motivu, na př. v této podobě:

Fux,
Costanza
str. 51. 1723.

394.

Tamtéž,
str. 17.

395.

V poněkud zeslabeném znění — oktávový skok je změněn v skok kvartový nebo sextový — jest toto thema opět časté ve Vídni, na př.:

Caldara,
Mitrid. III.
a. 4. ar. (rit.)
1728.

396.

Fux,
Costanza,
str. 238, rit.
i sbor.

397.

Také s tímto motivem setkal se Míča v Jaroměřicích po roce 1735 a to v Bioniově „Issipile“. Zde ale kvartový nástup změněn je v melodii I. skupiny, jinak ale význačný oktávový skok je ponechán:

Bioni,
Issipile, I. a. 3.
ar. (rit.)

398.

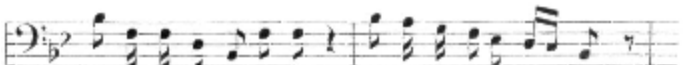
²⁶⁾ Viz Hugo G o l d s c h m i d t, die Lehre von der vokalen Ornamentik, příloha str. 40.

Proto Míčova čís. 132—133 nutno považovati za themata ve vídeňské opeře často užívaná.

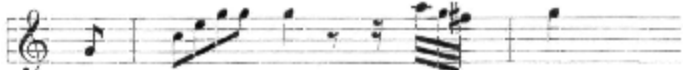
Stylisace oktavového kroku, jak se s ní setkáváme u Míči v čís. 134, není nic původního; vyplynulo to z instrumentální (houslové) techniky. Kromě toho v současné hudbě často se setkáváme s podobnou instrumentální stylisací, na př. v této podobě:

Broschi,
Merope, sinf. I.  399.

Vokální stylisace téhož oktavového kroku — rozložený akord — jak jí užito v Míčových čís. 135—141, jest něco tak obvyklého nejen v hudbě této doby, nýbrž i v době předchozí, že zde postavit čtenější paralely není možno. Proto stačí jen výběr, vzatý z blízkého okolí Míčova.²⁷⁾


Caldara,
Passione I., 3.
ar., 1730.  400.

Broschi,
Merope, I. a. 4.
sc. (rit.)  401.

Bioni,
Issipile, sinf. I  402.

*

Stejnou měrou, jako v předchozích skupinách, viděti je možno italský ráz Míčovy melodiky ve skupině druhých ariových dílů. Při prvním pohledu mají tyto melodie tolik jistoty v rytmice i melodice, tak určitě vyhraněný charakter, že to svádí k soudu o původnosti těchto themat. Hudebně historická kritika ale ukáže zde pravý opak. Míča zde přímo tone v melodice italských oper. Právě motivy rázu Míčova byly v italské opeře té doby neobyčejně oblíbeny. Tato typická úsečná melodika druhých dílů ariových jest něco, co objevuje se také již v italské opeře z druhé polovice 17. stol. Tak na př. Franc. Provenzale má ve své opeře „Il schiavo di sua moglie“ z roku 1671 tuto frázi:

 403.

²⁷⁾ Melodie, spočívající v rozloženém akordu, jsou obecným výrazovým prostředkem v ariích neapolského oratoria při místech zvláště vzrušených (S c h e r i n g, Geschichte des Oratoriums, 183—184).

²⁸⁾ Cituje H. G o l d s c h m i d t (Francesco Provenzale, *S. I. Mg.* VII., str. 613).

Melodie tato, jak na první pohled patrně, má všechny typické znaky Míčových uvedených melodií. Mohla by se ve slovné shodě vyskytnouti u Míči a nijak by nezarážela.²⁹⁾ A přece dělí tuto melodii od děl Míčových doba 60 let.

Hledáme-li v Míčově okolí, najdeme překvapující doklady, že právě tato melodická skupina udržovala se v Míčově době stále při životě. Míča odtud prostě čerpal, nápodobil, zcela tak, jako v předchozích skupinách. Jest ale nápadno, že s těmito typickými melodickými myšlenkami setkáváme se skoro výlučně u Caldary. Nikoliv Fux ani Porsile ani Conti — Caldara jest to skoro výlučně, jenž zde sloužil Míčovi za pramen. Je to zároveň poučné pro poznání Caldarovy melodiky; u něho starý melodický typ, jak jsme jej poznali u Provenzalea, dosahuje ve Vídni největšího rozšíření, takže se stává skutečnou manýrou. Vyskytuje se sice tato melodika i u jiných skladatelů té doby, ale vliv Caldarův byl zde rozhodně největší.³⁰⁾ Uvádím zde paralely zvláště přílehlé, aby vysvitl pramen Míčovy melodiky.

Míčova čís. 144 a 145 a zvláště 148 mají vzory tyto:

Caldara,
Euristeo, II.
a. 3. ar. (2. d.) 1724.  404.

Caldara,
I. intermezzo.
1. ar.  405.


Čís. 148 jest svým celkovým melodickým charakterem blízká tato melodie Caldarova:

Caldara,
Mitrid. III.
a. 2. ar. (2. d.) 1728.  406.

Čís. 150 má svou paralelu v melodii, jež je sice v Dur, ale má všechny znaky uvedeného čísla:

Caldara,
Eurist. III. a. 5.
ar. (2. d.) 1724.  407.

Těsnější příbuznost má čís. 151 s thematem:

Broschi,
Merope I. a 4.
sc. (2. d.)  408.

²⁹⁾ Srovn. podobu této melodie s Míčovým čís. 155 a násl.

³⁰⁾ Tak na př. u Broschia setkáváme se s touto typickou myšlenkou:


Merope,
I. A. 6. sc. 2. d. 

Tato melodie je mladší nežli Míčova, vznikla ale nezávisle na Míčovi — opětný doklad — jak Míča osvojil si italskou melodiku.


Naprostá shoda, již nutno vysvětliti jen napodobením, jest mezi čís. 152 a touto melodií:

Caldara,
Eurist. Licenza
(2. d.) 1724.  409.

Jest to melodie, jež v této době je značně rozšířena. U Caldary se s ní setkáváme i na jiných místech, na př.:

Caldara,
Mitrid., I. a. 1.
ar. (2. d.) 1728.  410.

Melodie ta přechází i do německé písňové melodiky této doby. Je v tom doklad, do jaké míry v italské opeře byl pramen této melodiky. Tak v písňové sbírce J. Fr. Gräfově (Sammlung verschiedener Oden), jež vyšla v Halle r. 1737 a náleží ke sbírkám, jež vyvolány byly sbírkou Sperontesovou, setkáváme se s touto Hurlebuschovou písní:

 ³¹⁾ 411.

Doslovnou shodu s Míčovým thematem čís. 153 vykazuje melodie Broschiová. Je opět mladší nežli Míčova:

Broschi,
Merope, II.
a. 5. sc. (2. d.)  412.

Obdobný případ je u čís. 154. Máme zde vzor Caldarův, a to starší nežli Míčova melodie:

Caldara,
Mitrid. IV.
a. 4. ar. (2. d.)
1728.  413.


Týž motiv vyskytuje se i jinde v této době, tak Pergolesi ve své buffě „Il maestro di Musica“ má tutěž myšlenku v durovém znění.³²⁾ Také s touto melodií potkal se Míča i jinde později a to v Bioniově „Issipile“ v témže znění, jako jsme poznali u Míči:

Bioni,
Issipile, I. a. 2.
ar. (2. d.)  414.

³¹⁾ Cituje H. Kretzschmar (Geschichte des neuen deutschen Liedes. 1912, I., str. 206.) Souvislosti s italskou melodikou Kretzschmar se nedotýká.

³²⁾ Cituje Radiccioni (G. B. Pergolesi, str. 80).

Pro čís. 156—158 možno taktéž uvést řadu vzorů. Pro všechny za společnou paralelu slouží Caldarova melodie:

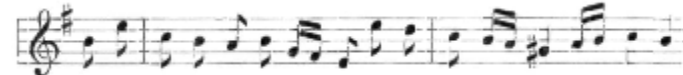
Caldara,
Euristeo, I.
a. 2. ar. (2. d.) 1724.  415.

Doslovný vzor pro čís. 157 i 158 nalzáme opět u Caldary již r. 1728, a to ve dvojím znění v dur i v moll:

Caldara,
Mitrid., V.
a. 2. ar. (rit.) 1728.  416.

Caldara,
Mitrid., V.
a. 2. ar. (2. d.) 1728.  417.

Konečně k čís. 159 slouží za obdobu opět Caldarovo thema, jež sice není zcela přílehavé, ale přece je v příbuznosti k Míčovu thematu:

Caldara,
Euristeo, II.
a. 8. ar. (2. d.) 1724.  418.

Čís. 160—165 nemají nového melodického materiálu, proto není třeba stavěti zde vzory.

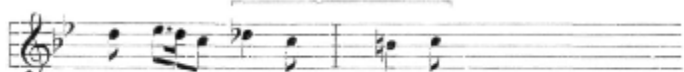
*

Zbývá promluvit o Míčových manýrách. Na prvním místě stojí zde Míčova chromatika. Bylo již nahoře konstatováno, že Míčova chromatika je nápadně chudá vzhledem k současné hudbě. Podávati zde doklady této chudosti, bylo by zbytečno; vždyť je známo, že tato doba jest chromatikou značně bohatá. Stačí ostatně poukázati jen na sinfonie oratorií, kde harmonická i melodická chromatika byla přivedena ke značné dokonalosti.³³⁾ Proto možno omeziti se na paralely k jednotlivým příkladům Míčovým. Z těch ale padají v úvahu jen čísla 169—170, neboť čís. 166—168 jsou tak všední a obvyklá, že se s nimi setkáváme velmi často v současné hudbě. Z obou uvedených čís. 169 zdá se býti svou rytmickou i melodickou stránkou nevšední. Není ovšem tento způsob sestupné chromatiky neznámý v současné hudbě, jak ukazuje tento příklad z Broschiovv Merope:

II. a. 6. sc.
(rit.)  419.

³³⁾ Bachovu hudbu úmyslně ponechávám stranou, protože Bach nemá k Míčovi a k hudbě ve Vídni v té době užšího vztahu. O Fuxově a Caldarově chromatice viz dále.

ale přímého těsného dokladu zde položit není možno. Za to ale čís. 170 jest zcela běžné, takže by nebylo třeba paralel. Tento melodický krok, jehož harmonickým základem jest zmenšená tercie buď mezi IV. a VI., nebo mezi VII. a IX. stupněm, náleží k nejrozšířenějším efektům v současné hudbě. Tak na př. Caldara užívá ho v této podobě:

Euristeo
I. a. 6. ar.
(rit.)  420.

Mitrid.
I. a. 3. ar.
(1. d.)  421.

Zvláště poslední případ vystupuje důrazně jak svým opakováním, tak i thematickým zpracováním. V chromatice tedy Míča je nejen nápadně chudý, nýbrž nepřináší nic nového.


*

Užití septimových kroků jakožto samostatných melodických funkcí, u nichž jsme konstatovali zdánlivě lidový charakter, není u Míči nic původního a také nic, co by Míča vzal z lidové hudby. Právě u Caldary a především u Fuxe se s takovými septimami setkáváme dosti často. U Caldary na př. v této formě:

Caldara,
Eurist. I. a. 3.
ar. (rit.) 1724.  422.

Zde septim užito jest ve funkci průtahové, samostatný melodický charakter zde ještě nemají. S takovými setkáváme se často u Fuxe, na př.:


Fux, Fonte della
Salute, I., ar.
Graz. (1. d.)
1721.  423.

Fux,
Costanza, str.
202. 1723.  424.

Zvláště nápadná je shoda tohoto příkladu Fuxova s Míčovým č. 175:

Fux,
Fonte I. ar.
Graz. (1. d.)  425.

Časté užití motivku  není taktéž u Míči nic osobního. Tak na př. Caldara užívá ho v těchto sekvencích:

Euristeo,
III. a. 6. ar.
(2. d.)  426.

Pouze zvláštní Míčovu oblibu pro tento motivek nutno přičísti jeho osobnímu vkusu. Jest to motiv, který připouští pohodlné sekvencovitě nastavování formy; proto si jej asi Míča oblíbil.

Podobně má se to s druhým melodickým prvkem:



Také ten je v hudbě Míčova okolí hojně rozšířen,³⁴⁾ jak ukazuje doklad z Caldary:

Caldara,
Euristeo, I. a.
3. ar. 1724. 427.

Caldara,
Mitrid. IV. a.
3. ar. (rit. i 1.
d.) 1728. 428.

Rovněž další manýra, melodické prodlevy, jest v současné hudbě běžná. Bylo by opět možno snést spoustu dokladů a právě proto nutno se omeziti jen na typické. Příkladů, v nichž opakující se tón jest V. stupeň, jest hojnost v hudbě vídeňské. Tak na př. Conti rád užívá této manýry ve formě:

Fr. Conti,
Cantata allego-
rica, 2. ar.
(I. d.) 1720. 429.

Tamtéž. 430.

Že také Caldara užívá této manýry, toho dokladem je tento příklad sekvencí:

Euristeo,
II. a. 8. ar. (rit.) 431.

Jest to obvyklý způsob, který měl své zdůvodnění v instrumentálním efektu: Vracející se V. stupeň přednášen jest trumpetou, čímž taková věta nabývá slavnostního rázu.

Také další případ, kdy společným tónem jest první stupeň, jest v současné hudbě něco běžného, jak ukazuje doklad z blízkého okolí Míčova:

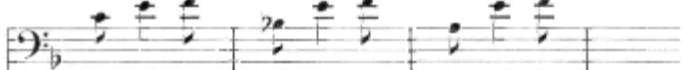
Conti,
Cantata alleg. 2.
ar. (rit.) 1720. 432.

Jest to příklad harmonicky zcela primitivní. Jiný příklad, který nepochybně sloužil za vzor Míčovým obdobným místům (čís. 185—188), jest tento komplikovanější:

³⁴⁾ Zvláště předklasická symfonie vídeňská užívá této manýry (t. zv. „Hebung“) s oblibou (srvn. K. H o r w i t z ve své kritice Riemannovy Edice mannheimských symfonií, *Z. I. Mg.*, IX. 292–293).

Porsile,
Il giorno felice,
5. ar. (rit.) 1723.  433.

Ostatně, že takové případy byly v této době všeobecným majetkem operní hudby, svědčí tento doklad Keiserův:

Jodelet, str. 13.  434.

Průtahová manýra není u Míči taktéž nic nového. Dnes je známo, že tato manýra, v německé literatuře nikoliv nepřípadně zvaná „Seufzer“, byla rozšířena již v opeře 17. stol., dále u Pergolesia, u Händela a kromě toho i mimo operu u Buxtehudea, J. S. Bacha, u Gottl. Muffata a jiných, a dochází obliby ve vídeňské sinfonii předklasické.³⁵⁾ Také přirozeně u Míčových vzorů setkáváme se s touto manýrou, tak na př. u Fuxe:

Costanza,
str. 17.  435.

Jest ale zvláštní, že u Míči tento „Povzdech“ vyskytuje se poměrně mnohem více a také daleko vtíravěji nežli u Caldary nebo Fuxe. Míča měl zvláštní zálibu v této manýře. Nebyla to sice jeho osobní nota, ale ten důraz, jež kladl na tyto průtahy, tu oblibu, s níž se k nim stále a stále vracel, nutno přičísti osobnímu vkusu Míčovu. Nalezl zde vděčný prostředek k pohodlnému posunování hudebního proudu. Ale právě jeho obliba po tuto průtahovou manýru vede nás od Míči k Mannheimu.


*

Míčovy závěry neposkytují nic svérázného. Není třeba snést doklady, že závěry, jak je vyjadřují čís. 195—198, jsou zcela běžné v této době. Stačí jen zavaditi o kteroukoliv skladbu této doby, abychom se setkali

³⁵⁾ Celá otázka souvisí s problémem manheimské kompoziční školy. Riemann v předmluvě své edice manheimských sinfonií (D. D. T.) prohlásil tento „Seufzer“ za specificky manheimskou manýru. Proti tomu vystoupil K. H o r w i t z v kritice Riemannovy Edice (Z. I. Mg. IX., str. 292—293) poukazuje k tomu, že tato manýra rozšířena je v hudbě vídeňských předklasických sinfonií. Podrobněji otázku probral Alf. H e u s s ve článku „Zum Thema Mannheimer Vorhalt“ (Z. I. Mg. IX. str. 273 a násl.) a ukázal na rozšíření této manýry v hudbě předmanheimské. O celé otázce bude ještě jednáno v dalším.

³⁶⁾ Zvláště v operní hudbě vídeňské po Caldarovi (a Fuxovi) je tato manýra všeobecná. Dokladem toho je G i u s . B o n n o (1710—1780), jenž tohoto průtahu často užívá. W e l e s z (S. J. Mg., XI. 408) myslí, že je to osobní rys Bonnův.

s těmito typickými závěrovými formulkami. Také závěry, složené z celé stoupající věty (čís. 199—200), jsou v této době obvyklé. Tak možno poukázat na závěr ritornelů v 5. arii II. dílu Caldaraova oratoria „Passione di Gesù Christo“ (1730), kde tento závěr objevuje se v téže formě jako u Míči.³⁷⁾

Rytmická figurka , jež u Míči vystupuje způsobem charakteristickým, není také v této době nic neznámého. Tak u Caldary objevuje se na př. v této formě:

Mitrid. III. a.
2. ar. (2. d.)  436.

Ve znění zcela shodném, jak jsme poznali u Míči (čís. 201—203), setkal se Míča s tímto motivkem v Bioniově „Issipile“.

II. a. 4. ar.
(rit.)  437.

Ale ani charakteristické synkopy čísel 204—209, které svou samostatností lákaly k tomu, hledati názvuky na lidovou hudbu, nejsou něco, co by se vyskytovalo jedině u Míči. Je v tom nový doklad toho, jak opatrně nutno souditi o lidovosti v umělé hudbě a o původnosti hudby lidové. Uvádím zde některé příklady, vybrané z četných jiných, které svým zdánlivým lidovým rázem vyrovnaly se zcela myšlenkám Míčovým. Tak Caldara užívá s oblibou synkop v těchto melodiích:

Caldara,
Euristeo III. a.
4. ar. (2. d.) 1724.  438.

Caldara,
Mitrid. II. a. 4.
ar. (2. d.) 1728.  439.

Ještě blíže k Míčovým „lidovým“ motivům stojí tato myšlenka:

Caldara,
Passione II. 5.
ar. (rit.) 1730.  440.

Mezi tímto motivem a Míčovým čís. 205, 206 není podstatného rozdílu. Také ale mimo Caldaru jsou melodické fráze tohoto charakteru rozšířeny v současné hudbě operní. Tak uvádím tuto Briviovu melodii,

³⁷⁾ Prodlužované závěry jsou ostatně známy již v benátské operě a v operě Scarlattiově, odkud přicházejí do opery pozdější. (Srovn. H. Goldschmidt, Ornamentik.)


kteřá již přechází do triviality a tím více by mohla sváděti k výkladu lidovosti:

Brivio,
Demofonte,
1. a 5. se. marcia.  441.

Nápadné ale je, jak synkopované fráze celým rázem jsou blízké severoněmecké opeře této doby, jak ukazuje tento příklad:

Schürmann,
Ludovicus
Pius, str. 22.  442.

Ještě bližší podobu ukazuje Keiserův Jodelet. Právě u Keisera jsou synkopy neobyčejně oblíbeným a šťastně voleným prostředkem k dosažení svěží komiky. Jak ale právě jimi stojí nápadně blízko Míčovým synkopám, ukazují tyto 2 příklady:

R. Keiser,
Jodelet, str. 12.
1726.  443.

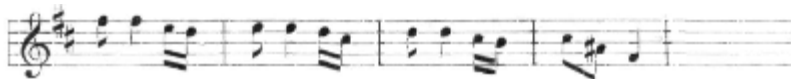
Taměž,
str. 110.  444.

A přece nemáme dokladů a nemáme také příčiny domnívat se, že by Míča znal Keisera nebo Schürmanna. Nutno v tom spatřovati neuvědomělý společný rys hudby těchto skladatelů, o čemž bude řeč v dalším.

*

Již z toho, co víme o poměru Míčovy melodiky k současné hudbě, vyplývá, že týž poměr platí i o Míčových sekvencích. Víme již, že tyto sekvence melodicky nepřinášejí nic nového, tedy melodika jejich jest stejně závislá na operní hudbě Caldarově jako celá Míčova melodika. Tím mohli bychom porovnání Míčovy koloratury s koloraturou současné opery přejíti. Také harmonicky nepřináší zde Míča nic nového. Zvláštní

³⁸⁾ Také v italských operách, které Míčovi zůstaly neznámy, setkáváme se často s charakteristickými synkopami. Tak na př. Ben. Marcelllo ve své Ariadne (1727) exponuje tuto myšlenku:



(cit. dle vyd. Chilesottiova, str. 74). — Také ve vídeňské operní hudbě po Caldarovi a Fuxovi jsou Synkopy časté, jak možno přesvědčiti se u Gius. Bonna, zvláště v jeho koloraturách (sřvn. Wellesz, Gius. Bonno *S. J. Mg.* XI. 426). Ostatně všeobecné rozšíření takovýchto synkop jest přirozený důsledek techniky smyčcových nástrojů (změna smyky). Jest to tedy manýra instrumentální.

pozornosti ale zasluhují případy, které zdají se zvláště typické a které by mohly sváděti k domněnku, že máme co činiti s osobními projevy Míčovými. Týká se to čís. 234—243. Skupina 234 a 237 jest svým harmonickým podkladem pro všechna uvedená čísla základem. Přirozenou melodikou a harmonisací zdá se býti něčím původním. Není však tomu tak. S harmonickým i melodickým fondem této skupiny setkáváme se často v současné operní hudbě. Tak následující sekvence Caldaraova vystavena je na harmonickém sledu, shodném s uvedenými čís.:

Caldara,
Euristeo II. a.
9. ar. (1. d.)
1724.  445.

Že tyto Míčovy sekvence jsou čistě italského rázu, svědčí to, že se s nimi téměř v téže melodické formě setkáváme v dílech, jež vznikla nezávisle od Míči, v Itálii. Tak Pergolesi užívá ve své Olympiadě (1735) tohoto pochodového thematicu:

 446.

Také další melodický variant těchto sekvencí (čís. 241 a 242) jest známým u Caldary:

Caldara,
Euristeo,
I. a. 8. ar.
(1. d.) 1724.  447.

Rovněž triviální popěvek čís. 240 není osobním majetkem Míčovým, jak by se mohlo zdáti. I zde přejímá Míča melodiku tohoto čísla z Caldary ve znění téměř slovném. Ostatně právě tento popěvek byl rozšířen již v hudbě 17. stol. a to i v hudbě komorní, jak svědčí toto místo z Corelliový houslové sonáty (I. věta), jež je zcela shodné s Míčovým čís. 243:

 447a.

Fráze tato přechází pak do operní hudby a Míča poznal ji u Caldary v tomto znění:

Caldara,
Eurist. I. a. 2.
ar. (2. d.)  448.

Dospíváme konečně k melodím, které v Míčově melodice mají ojedinělé místo, a jež není možno vpraviti do melodických skupin příslušných. Z nich hlavně čís. 246 svádělo by svým nehledaným, přirozeným rázem

³⁹⁾ Místo toto cituje R a d i c c i o t t i ve své Biografii o Pergolesim (str. 132).

k soudu o jeho původnosti, po případě i lidovosti. Tyto 2 takty, tak úsečné ve své melodice a tak charakteristické svým stručným závěrem, zdají se být výsledkem šťastné invenční chvíle Míčovy. Je to ale zdánlivé. Ani tento motiv není původní a vzor najdeme opět u Caldary. Možná to stopovati od znaků všeobecných až ke konkrétním. Právě u Caldary totiž setkáváme se často s myšlenkami podobného popěvkového rázu a podobné úsečnosti, zdánlivě lidové, jako u Míči. Jsou to zaokrouhlené, symetrické, jednoduché periody, spíše písničky, výrazově prosté a přirozené, na př.:

Caldara,
Eurist. I. a. 2.
ar. (rit.) 1724.  449.



Tamtéž,
II. a. 9. ar.
(rit.)  450.



Že takovéto zdánlivě lidové popěvky nebyly rozšířeny jenom v Caldarově hudbě, svědčí tento úryvek z Broschiovu Merope:



Zároveň pak všem těmto melodiím společný je typický závěr. Týmž závěr vyskytuje se rovněž i u Míči. Tím pak vedeni jsme od všeobecných znaků k znakům určitějším. Již naposled uvedený příklad stojí Míčovu místu velmi blízko, zvláště svou úsečnou 2taktovou periodisací. Ovšem Míča nemohl znáti tohoto Broschiova citátu. Za to ale možná pro Míčovo číslo přinést bližší melodii z Caldara Euristea, tedy z díla, jehož Míča r. 1728 rozhodně znal:

Caldara,
Euristeo II.
a. 4. ar.
(rit.) 1724.  452.

Je zde týmž tónový materiál jako v čísle Míčově. Závěr opakuje se zde v témže znění jako u Míči a jako v předchozích příkladech. Stačí nepatrná změna, posunutí taktu a vynechání poslední čtvrti v 1. taktu, abychom dostali thema, jež se shoduje úplně s Míčovým:



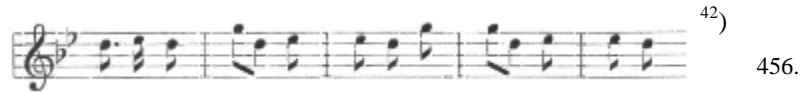
Také pro druhý motiv Míčův možno postaviti příslušnou paralelu. Toto čís. 247 zdálo by se rovněž při prvním pohledu býti osobním majetkem Míčovým. Není tomu tak. Nehledě k tomu, že v současné hudbě potkáváme se s motivy podobného rytmického útvaru, jako je tento motiv Keiserův:⁴⁰⁾



můžeme kromě toho přinést zcela shodný motiv, a to ze Schürmanna. V jeho operě „Ludovicus Pius“ vyskytuje se tato myšlenka⁴¹⁾:



Další motiv Míčův (248) nutno považovati za „locus communis“ současné operní hudby. Nebyl to sice motiv příliš rozšířený, ale že to byl obrat čistě italský, svědčí to, že se s ním současně setkáváme v Itálii a to v Pergolesiově operě L'Olimpiade (1735) v této formě:



Míča ovšem nemohl znáti tohoto motivu Pergolesiova, ale jest to opět důkaz italismu Míčovy melodiky.

Zajímavý jest poslední z těchto osamělých Míčových motivů (čís. 252). Melodický krok ze VI. stupně ke spodnímu VII., anebo k I. stupni, jest krok velmi oblíbený. V hudbě operní často vystupuje, zvláště ve fugových thematech, neboť septimový, po příp. sextový krok dodává takovému thematu zvláštní důraznosti, jíž na sebe upozorní při každém nástupu. Ale také v operní hudbě tento motiv jest známý dlouho před Míčou. Tak na př. vyskytuje se u A. Scarlattia v této formě:



Míča seznámil se s ním u vídeňských vzorů a to především u Fuxe, jenž tohoto motivu s oblibou užíval. Jest to vysvětlitelno polyfonii

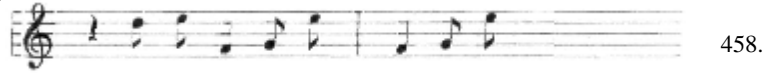
⁴⁰⁾ Z téhož opery Jodelet (cit. dle vyd. v E i t n e r o v ý c h Publikacích str. 139).

⁴¹⁾ Cit. z vyd. v E i t n e r. Publ. str. 190, v dodatcích.

⁴²⁾ Místo to jest v I. aktu v 5. arii. Cituje je R a d i c c i o t t i v uvedené Biografii str. 119.

⁴³⁾ Z opery *Tito Sempronio Gracco* z r. 1702 (cit. D e n t, Ales. Scarlatti, his life and works str. 162).

Fuxovy hudby. Tak na př. v arii Giuseppeově sepolkra „Fonte della Salute“ (1721):



458.

Jakožto skutečného thematu užívá Fux této myšlenky velmi rád, tak na př. v Andante symfonie k právě zmíněnému sepolkru vystupuje toto thema fugovaně zpracované:



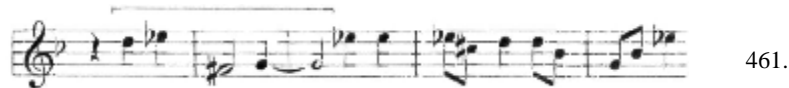
459.

Téhož thematu užívá pak Fux ve své opeře „Costanza e fortezza“ (1723) a to s nepatrnou rytmickou změnou v úvodu ke sboru:



460.

U Fuxe převládá krok sextový, takže se mu thema vyvine ve sled chromaticky sestupujících sextových kroků⁴⁵). Svým rázem ovšem stojí tato themata Míčovu číslu velmi blízko. Slovnou shodu možno zjistiti u Caldary. Ve svém sepolkru „Morte e sepoltura di Gesù Christo“ z r. 1724 napsal v ritornelu arie Mar. Madd. (v 1. dílu) toto thema, jež pak přejímá i zpět a vystupuje tedy důrazně:



461.

*

Výsledek vyplývající z kritiky Míčovy melodiky jest naprostá nepůvodnost. Není výraznějšího motivu, k němuž jsme nenašli příslušné paralely, ať to byl „locus communis“ současné operní hudby, ať to byl vyslovený citát. Vlastního melodického materiálu Míča si nevytvořil. Nevytvořil ho ani v tom smyslu, že by určité melodické prvky sice přejímal, ale spájel je a slučoval v útvary relativně nové, jimž by dovedl vtisknouti svůj osobní ráz. Míčovo přejímání jest primitivní a neumělé; přejímá hotové melodické fráze, hotové melodické celky, beze změny anebo s mini-

⁴⁴) Cit. z vydání této opery v D. T. Ö. str. 117.

⁴⁵) V této formě užívá Fux této myšlenky s velikou oblibou. Tak na př. v téže opeře Costanza e Fortezza tvoří tyto chromaticky sestupující sexty thema k Andante symfonie (viz tamtéž str. 7). Jest to pro svou výrazovost z nejoblíbenějších temat současné hudby. Poukazuji jen na Bachův Wohltemperiertes Klavier I. Fuga gm.

málním variováním, jež nového charakteru přejaté melodii nedodává. Přejímá takové fráze bez ohledu na jich původní určení. Také melodické manýry Míčovy jsou vzaty ze současné italské hudby. Míčova hudební řeč jest cizí; nejen slova, nýbrž i gramatika a syntaxe Míčovy hudební řeči jsou zcela v duchu italském. Naprostá nepůvodnost stupňovaná primitivním neumělým napodobováním současné hudby, neschopnost z přejatého materiálu vytvořiti něco svého, charakterisuje Míčovu melodiku.

Pramenem Míčovy melodiky jest italská hudba operní. Ptáme-li se na určitá díla, vedeni jsme do Vídně. V této věci poučná je statistika, sestavená z melodických paralel této kapitoly, která nejlépe ukáže, jaký skladatel kvantitativně i kvalitativně nejvíce ovládal Míčovu melodiku.⁴⁶⁾ Možno rozdělit tyto paralely ve 3 skupiny. V 1. běží pouze o melodickou blízkost, tedy o společné povšechné rysy melodické. Do skupiny 2. zařazeny jsou „loci communes“ současné operní hudby. V 3. skupině jsou pak vyslovené citáty.

I. (Blížkost)	II. (Locus communis)	III. (Citáty)
<i>Vídeň:</i>	<i>Vídeň:</i>	<i>Vídeň:</i>
Ziani 1 paralela	Ziani 1 paralela	Ziani 1 paralela
Conti 2	Porsile 2	Porsile 1
Fux 7	Fux 3	Fux 3
Caldara ... 16 „	Caldara 25	Caldara 15 „
26 paralel	31 paralel	21 paralel
<i>Ostatní:</i>	<i>Ostatní:</i>	<i>Ostatní:</i>
Schürmann .. 1 paralela	Schürmann . 3 paralely	Schürmann . 1 paralela
	Keiser 2	Keiser 3 „
	Marcello .. 2	

Tato tabulka jest výmluvná; ukazuje, že Vídeň má zde naprostou převahu. Ve Vídni pak nejvíce Caldara ovládá Míčovu melodiku. První 2 skupiny ukazují povšechný italism Míčovy melodiky. Zvláště 2. skupina s celkovým počtem 31 paralel vídeňských ukazuje, jak si Míča osvojil povšechnou mluvu italské operní hudby ve Vídni. Totéž platí o skupině 1. V obou těchto skupinách má Caldara kvantitativně většinu, takže ostatní skladatelé vedle něho takřka mizí. Že ale také kvalita Caldarových paralel má převahu, ukazuje 3. skupina. Z celkových 21 citátů připadá na Caldaru plných 15. Z nich pak 2 citáty jsou obzvláště výmluvné. Zároveň možno zde poznati poměr Caldary a Fuxe v otázce vlivu na Míčovu melodiku. Nejvíce blíží se Fux Caldarovi v I. skupině, kde ale běží pouze o povšechnou blízkost. Za to ve II. skupině, kde již běží o určité tvary melodické, jest Fux v poměru ke Caldarovi zastoupen daleko méně. A týž poměr jest ve skupině III. Fux tedy, jakožto vzor Míčovy melodiky, spadá na váhu

⁴⁶⁾ Statistika tato sestavena je pouze ze skupinových melodií a z význačných sekvencí. Vyloučeny jsou melodické manýry.

jen tam, kde běží o povšechnou podobu melodickou. Hlavním pramenem zůstává stále Caldara.

Z ostatních, kromě vídeňských skladatelů, padá v úvahu Schürmann a Keiser. Marcello se svými 2 „loci communes“ pouze dokumentuje všeobecný italism Míčovy melodiky. Bylo upozorněno nahoře, že kvalita paralel těchto skladatelů, hlavně Keisera, jest značná a že vede k otázce o jejich poměru k Míčovi. Zde budiž zatím konstatováno, že vztahy jich melodiky k melodice Míčově jsou i kvantitativně značné.

Vedle paralel z děl skladatelů vídeňských mají zvláštní význam paralely z děl, které Míča poznal v době po vzniku svých dochovaných skladeb. Zde tedy přejímání jest vyloučeno. Za to ale jsou právě tyto paralely tím dokumentárnější, že ukazují, kterak Míča si plně osvojil italskou melodiku, kterak psal v jejím duchu, takže napsal dokonce i melodie, s nimiž se setkal později v díle italského skladatele.

I.: Bioni 1 Broschi 6 7	II.: Brivio 2 Broschi 2 4	III. („citáty“): Broschi 1 Bioni 2 3
--	--	---

I. a II. skupina nás nepřekvapuje; byly to povšechné melodické práce italské operní hudby, které se mohly proto vyskytnouti současně na místech nijak spolu nesouvisejících. Že ale zde setkáváme se i s „citáty“, a že jich celkový počet obnáší právě tolik jako citáty z Fuxe, je výmluvným svědectvím Míčovy melodiky.

Míča neměl ve své melodice svých tónů; jeho melodika jest italská. Jeho hlavním a nejdůležitějším vzorem a pramenem je Caldara. Míča napodobuje jej do té míry, že psal melodie zcela v duchu italském. Naprostý italism a caldarism jsou výsledkem kritiky Míčovy melodiky.

*

Již v analýsi Míčovy kompoziční techniky dospěli jsme k úsudku o jeho primitivnosti. Tato vlastnost vystupuje tím zřejměji, postavíme-li vedle Míčovy techniky techniku současné hudby z jeho okolí.

Ukazuje to harmonisace v jeho díle. Víme již, že Míča zde utkvěl na stupni primitivním. To ale je tím povážlivější, čím více měl ve svém okolí vzoru harmonické bohatosti. Tak zmíniti se možno jen o úvodních větách v oratoriích u Fuxe a Caldary, které vynikají bohatou chromatikou.⁴⁷⁾ Také v symfoniích operních mohl najíti Míča dosti vzorů harmonické bohatosti. Tak na př. v Caldarově „Euristeu“ jest střední volná věta symfonie vybudována na čtených průtazích ze sekundy a septimy, čímž

⁴⁷⁾ Viz o tom dále.

zpestřuje se harmonická stavba věty. Podobně v sinfonii ke Caldarovu „Mitridate“ v krátké přechodné větě mezi úvodním Allegrem a Menuetem poznal Míča sestupnou chromatickou harmonisaci.⁴⁸⁾ Míča ale tyto dobré vzory nechal stranou.

Je ovšem pravda, že průměr Caldarových operních arií je harmonicky šablonovitý. Ale jsou zde také četné výjimky, které mohly působiti na Míču plodně. Tak na př. v Mitridate má Caldara toto místo v ariovém ritornelu, které vyniká harmonickou hybností:

I. a. 2. ar.  462.

Harmonické případy, jež byly uvedeny jako zvláštnosti Míčovy, jsou v současné hudbě vídeňské zcela běžné. Užívání zmenšené tercie k harmonickým efektům jest obvyklé. Také příčnost, jež tím vzniká mezi různými hlasy, není nic tak odvážného u Míči. Je to obrat, s nímž setkáváme se v současné italské hudbě dosti často. Tak na př. Caldara píše ve svém oratoriu „Passione“ (1730) toto místo:

1. d. 2. ar.  463.

O homofonii bude řeč v dalším. Zde budiž jen podotknuto, že Míča měl ve svém okolí dosti vzorů polyfonické práce. U současných italských skladatelů nalézáme v této době technický dualism. V opeře převládá homofonie, v oratoriu uplatňují se kontrapunktické dovednosti. Jest to u Caldary a také u Fuxe, a jest to znakem všech italských skladatelů i mimovídeňských.⁵⁰⁾ Také v opeře vyskytují se u Caldary místa pracovaná polyfonicky. Totéž platí o Fuxovi. Míča ale právě cenné detaily nechal stranou a napodobil pouze fakturu homofonní, neboť to odpovídalo jeho primitivní hudební povaze.

Jednoduchou rytmiku přejímá Míča ze současné italské hudby. Za to ale periodisace Míčova vykazuje některé znaky, k nimž paralel ze současné hudby vídeňské není možno položit. Střídání 4 taktů s 3 taktům není ovšem nic zvláštního a vyskytuje se v současné opeře dosti často.⁵¹⁾

⁴⁸⁾ Viz přílohu.

⁴⁹⁾ O „příčnostech“ a jiných harmonických smělostech u Bacha zde se nezmiňuji, jednak proto, že u něho vyrůstají z polyfonie (logicky vedené hlasy), jednak, že Bach v této době neměl vlivu na hudbu ve Vídni.

⁵⁰⁾ Tak na př. C. H. Graun dovedl napsati věty polyfonně cenné, pokud komponoval chrámovou hudbu. V opeře je ale naprosto homofonní (srvn. A. Mayer-Raynach, *S. J. Mg.* I. str. 527).

⁵¹⁾ Tak na př. Caldara v *Passione* (1730) v II. dílu, 3. arii má zpěv, kde třítaktí vystřídáno je dvoutaktím. Podobných dokladů bylo by možno uvést více.

Za to ale neuvědomělá odchylná periodisace, jak jsme ji poznali na str. 87 a násl., jest rozhodně něco, co v současné hudbě není rozšířeno do té míry jako u Míči. Se změnou taktu, kterou Míča sice neoznačuje v notaci, ale která je nezbytná pro smysl celé věty, nesetkáváme se v současné italské hudbě ve Vídni. Je v tom jeden znak, který nutno považovati za osobní zálibu Míčovu, a je v tom jistě vliv lidové hudby na Míču. Míča přejímá z lidové hudby nepravidelnou periodisací, nejsou si ani vědom nepravidelnosti, vměštnává ji do periodisace pravidelné tak, jak byla obvyklá v současné umělé hudbě.⁵²⁾

*

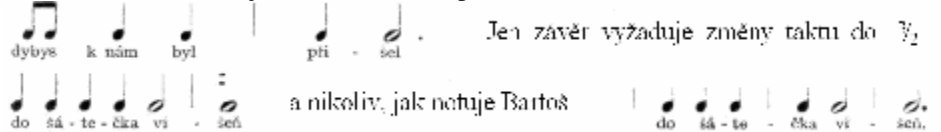
Instrumentace Míčova nevykazuje nic svérázného. Jest zcela pod vlivem současné instrumentace italské opery a v poměru k ní je značně chudší. Pravidelný orchestr Míčův je takový, jak se s ním setkáváme u Caldary. Má s ním i to společné, že neoznačuje obligátních nástrojů foukacích a akordických, jichž součinnost nutno předpokládati.⁵³⁾ Ostatně

⁵²⁾ Ze současné umělé hudby možno sice postavit paralelu proměnného taktu, ale nikoliv v tom způsobu, jako u Míči. Skladatelé 17. a 18. stol. rádi užívají prodlužovaných závěrů v triplovém taktu, který nutně vyžaduje změny taktu ($\frac{6}{8}-\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}-\frac{3}{2}$, $\frac{3}{8}-\frac{3}{4}$ a pod.). Je to tak rozšířeno, že se to stává manýrou v současné hudbě. Tedy jakási obdoba (neoznačená změna taktu) zde jest, ale nikoliv ve způsobu provedení. Když již tato kapitola byla napsána, poukázal na tuto manýru H. Riemann, *Gedehnte Schlüsse im Triptakt der Altklassiker Z. J. Mg. XV.*, str. 3. a násl.

Způsob tento nepochybně dostal se do instrumentální hudby z vokální. Tak na př. v husitských chorálech se závěty tyto objevují velmi často. V písni „Ktož jsů Boží Bojovníci“ 3. verš zní v notaci Nejedlého takto:



První dva takty jsou (dle moderního cítění) ve zřejmém 6/4 taktu. Za to třetí takt vyžaduje změnu $\frac{6}{4}$ taktu v $\frac{3}{2}$ takt, čímž také deklamace rozhodně získá (odpadne akcent na slabiku „tě“ na 4. době). Obdobných případů je v husitských chorálech více (na př. v písni „dítky, v hromadu se sejděme“ závěr refrainu „vítejte, bratří milí“). Jiný způsob, nepochybně pod vlivem zde uvedených případů, vyskytuje se v lidové písni světské. Tak na př. moravská píseň „Dybys k nám byl přišel“ z okolí Ivančic (Bartoš I. 287) je notována celá v přesném $\frac{3}{4}$ taktu s metrickou formulkou



čímž se poruší také přirozená deklamace a přirozená metrická linie této melodie. O vlivu lidové hudby na změnu taktu bude řeč ještě v dalším.

⁵³⁾ Srvn. K r e t z s c h m a r, *Bemerkungen uber den Vortrag alter Musik, Jahrb. d. Bibl. Peters*, VII. 1910). O provádění basu akordickými nástroji viz též K l e f e l d, *Das Orchester der Hamburger Oper (S. J. Mg. I. 235 až 238)*. O neúplné notaci v té době viz A. M a y e r - R a y n a c h o Graunovi v *S. J. Mg. I. 518*.

právě u Caldary máme doklad, že užití oboe předpokládalo se samo sebou. Neboť v jeho *Mitridate* často u smyčcového průvodu předpisuje „senza oboe“, z čehož nutno souditi, že jinak jejich součinnost byla samozřejmá. Totéž pak platí o fagotech.⁵⁴⁾ Že pak Míča tento usus přejal z Caldary nutno považovati za jisté. Míča ovšem nikde v zachovaných dílech nepředpisuje „senza oboe“ nebo „senza fagotto“, ale je to jen výsledkem jeho jednotvárné instrumentace, neboť nedovedl využití individuality nástrojů pro svou instrumentaci.

Z jednotlivých nástrojů lesní roh znám byl i v Jaroměřicích. Ale užití jeho v orchestru nedá se předpokládati. Lesní roh do umělé hudby ve Vídni přichází značně pozdě. Kdežto na př. v Hamburku vniká tento nástroj do operního orchestru již kolem roku 1705, Vídeň uzavírá se mu dosti dlouho.⁵⁵⁾ Fux vyslovuje se ještě 1715 o lesním rohu dosti skepticky.⁵⁶⁾ Také v Caldarových dílech nenalezl Míča podnětů k využití rohu pro operní orchestr. Teprve s Pergolesiovou *Salustii* dostává se lesní roh do operního orchestru v Jaroměřicích.⁵⁷⁾

Užití sólových nástrojů neposkytuje u Míči nic zvláštního. Arie se sólovými nástroji našly obliby již v benátské opeře a u Aless. Scarlattia, odkud pak obliba tato přechází k Handlovi a Bachovi⁵⁸⁾ a zároveň Vídeň chápe se tohoto efektu význačnou měrou. Tento způsob v Jaroměřicích jest pak pouhým odleskem poměrů vídeňských. Je ovšem přirozeno, že jaroměřická kapela nedisponovala tolika sólovými silami jako dvorní kapela vídeňská, takže užito je tam sólových nástrojů daleko méně. Užití sólové mandoliny jest sice vzácné v této době, ale vysvětluje se v Jaroměřicích osobní zálibou hraběte z Questenberku. Violoncello jakožto sólový nástroj je v době Míčově nástroj ještě mladý, ale již s oblibou uží-

⁵⁴⁾ Tak na př. v Caldarově sepolkru *Morte e sepoltura* (1724) v I. díle je u 8. arie předepsáno „senza fagotti“; podobně Fux v sepolkru *Fonte della Salute* (1721) předpisuje často „senza fagotto“.

⁵⁵⁾ R. 1705 vyskytuje se lesní roh u Keisera v Hamburku (viz K l e e f e l d, *S. J. Mg.* I. 280, kde též pojednáno o rozšíření lesního rohu). Do umělé hudby vniká lesní roh znenáhla od konce 17. stol. H. E i c h b o r n (Die Einführung des Horns in die Kunstmusik, Monatshefte f. Musikgesch. XXI. str. 80 a násl.). Vycházející z techniky lesního rohu ukazuje, že zdokonalila se ke konci 17. stol. tak, že umožnila uvedení lesního rohu do umělé hudby. To ale platí pouze o hudbě severoněmecké a francouzské. Ve Vídni uplatňuje se lesní roh později.

⁵⁶⁾ V referátu o žádosti dvou valdhornistů za zvýšení služného praví, že mají „selten und wenig Dienst bey der Music“ (K ö c h e l, J. J. Fux, str. 379, otisk Fuxových relací).

⁵⁷⁾ V Pergolesiově *Salustii* užito jest v instrumentaci také dvou lesních rohů (viz R a d i c c i o t t i G. C. Pergolesi, str. 54).

⁵⁸⁾ Na rozšíření arií se sólovými nástroji u Händela a Bacha a v německé písňové literatuře 17. stol. upozorňuje H. K r e t z s c h m a r (das neue deutsche Lied, 1912, I. sv., str. 15).

vaný, takže počíná zatlačovati starší violu da gamba.⁵⁹⁾ Ve Vídni vniká do orchestru již kolem r. 1680, ale s počátku má zde úkol podřadný.⁶⁰⁾ Fux ještě r. 1721 rád nahrazuje v sólových partiích violoncello violou da gamba.⁶¹⁾ Ale u italských skladatelů, především u Caldary, vítězí brzo violoncello i v sólových místech, neboť italští mistři poznali brzy zvukové výhody nového nástroje. Tak u Caldary užití sólového violoncella zevšeobecňuje a šíří se v letech 1720—30 i na jiné skladatele vídeňské, jako na př. na Reuttera ml.⁶²⁾ To pak přejímá Míča, takže u něho setkáváme se s tímto nástrojem dosti často, kdežto sólová viola da gamba u něho již se nevyskytuje. Neobyčejně oblíbený sólový nástroj, jak u Míči, tak v celé vídeňské hudbě je šalmaj (chalumeau), ve Vídni psáno chalameau, nebo italsky scialmo. Je zajímavé, že šalmaj (předchůdce oboe) jest všeobecně rozšířen ve Vídni v době, kdy jest již nástrojem zastaralým, jenž z opery severoněmecké již mizí. Zde také proti šalmaji mnoho se píše jakožto proti nástroji zastaralému.⁶³⁾ Tato obliba šalmaje ve Vídni zakládala se patrně na místním technickém zlepšení tohoto nástroje, jak nutno také souditi ze šalmajových partů.⁶⁴⁾ Tak v první polovici 18. stol. vystupuje šalmaj sólově v dílech všech skladatelů vídeňských. Fux i Caldara užívají ho velmi často.⁶⁵⁾ Obliba šalmaje byla tak zakořeněná, že přechází i na mladší generaci italských skladatelů; ještě v dílech Bonnových (1710—80) setkáváme se se sólovým šalmajem.⁶⁶⁾ Není proto divu, že tuto vídeňskou instrumentální zvláštnost přejal i Míča. — Sólová tromba je v této době obvyklá. Také značné požadavky, jež jsou kladeny na techniku tromby,

⁵⁹⁾ Sólově vystupuje violoncello dříve v severoněmecké opeře. V Hamburku v této funkci užíváno ho již od r. 1697 (K l e e f e l d, *Das Orchester der Hamburger Oper 1678-1738*, *S. J. Mg.* I. str. 247-248).

⁶⁰⁾ K ö c h e l, J. J. Fux, str. 227. Köchel tvrdí, že od té doby potřebovalo violoncello 60ti let k zatlačení violy da gamba. To je přenáhlené a neurčité. U Fuxe ovšem viola da gamba udržuje se dlouho. Ale italští mistři, hlavně Caldara, dávají rozhodně přednost violoncellu, takže Míča pak užívá sólově pouze violoncella.

⁶¹⁾ Ve svém sepolkru *Fonte della Salute* (1721) předpisuje v II. dílu v 2. arii doprovod sólové violy da gamba a violonu.

⁶²⁾ Tak na př. v Caldarově *Mitridate* (1728) doprovází 4. arii III. aktu sólově violoncello, jež je vedeno veskrze koncertantně (viz též *S t o l l b r o c k*, G. Reutter, *V. f. Mw.* VIII. 293).

⁶³⁾ Viz *K l e e f e l d*, str. 265. V Hamburku užíváno v této době sólového šalmaje výjimečně (r. 1711 a 1722).

⁶⁴⁾ Upozorňuji na tuto instrumentální specialitu vídeňskou ze začátku 18. stol. Šalmaj byl zde nástrojem mimořádně pěstovaným. Bylo zde užíváno dvojího druhu šalmaje; jednak obvyklého podélného, jednak příčného šalmaje. Tak Caldara předpisuje v *Euristeu scialmo traverso*. Existence příčného šalmaje, dotud neznámá, ukazuje, jak nástrojové technice šalmaje věnována ve Vídni pozornost.

⁶⁵⁾ *K ö c h e l*, J. J. Fux — Caldara předpisuje sólový šalmaj (scialmo) v *Euristeu*, v *Morte e sepoltura* a j.

⁶⁶⁾ *Eg. W e l l e s z*, Gius. Bonno, *S. J. Mg.* 1910, str. 422.

nejsou nic zvláštního. Vysoké vedení tromby a rychlé pohyby jsou něco obvyklého v hudbě doby Bachovy,⁶⁷⁾ a to jak na severu, tak také ve Vídni.

U porovnání se současnou hudbou užívá Míča málo nástrojů. Tak se sólovými houslemi u Míči s výjimkou sinfonie nikde se nesetkáváme, ačkoliv to byl instrumentální efekt značně oblíbený.⁶⁸⁾ Z ostatních smyčcových nástrojů poznal Míča sólové užití kontrabas u Fuxe.⁶⁹⁾ Z dalších sólových nástrojů, jichž užití Míča nutně znal, ale které u Míči se nevyskytují, dlužno uvést fagot, jehož užití jak u Fuxe, tak u Caldary způsobem koncertantním, a sólový pozoun, jenž v této funkci vyskytuje se v oratoriích, a to zase stejně u Fuxe jako u Caldary.⁷⁰⁾ Jako ojedinělý sólový nástroj, který byl zvláště kolem r. 1750 oblíben, je baryton, jenž se vyskytuje sólově u Fuxe, ale zcela ojediněle.⁷¹⁾ Těchto všech sólových nástrojů Míča neužívá. Vysvětluje se to především poměry jaroměřické kapely.

Za to ale na využití nástrojů dle jejich charakterů nutno postavit požadavek vyšší, neboť zde měl Míča hojně vzorů k různým instrumentálním kombinacím. A tu dlužno předem říci, že i v této věci zůstal Míča daleko za současnou hudbou. Míčova instrumentace u porovnání se současnou hudbou je primitivní, neumělá a šablonovitá. Míčův orchestr jest jedině smyčcový kvartet s obligátními dechovými a akordickými nástroji. O nějaké nezvyklé kombinace orchestrační, jak je mohl ve svém okolí poznati, se nepokouší. Tak u Fuxe poznal dělení orchestru na sbory, z nichž každému přisouzen zvláštní, individuální úkol.⁷²⁾ Ale i když připustíme, že tento benátský komplikovaný způsob instrumentace nemohl najíti obliby u Míči, mohl se v současné hudbě poučiti o jiných efektech, ne tak komplikovaných. Tak u Caldary setkal se s kombinací 2 trombonů s fagoty, a to tím způsobem, že první mají harmonický podklad, druhé sólové figurace.⁷³⁾ Mistrovský kus jemné a nadmíru slohové instrumentace poznal

⁶⁷⁾ K l e e f e l d (str. 273) konstatuje rozšíření tromby jakožto sólového koncertního nástroje v Hamburku od r. 1700 a diví se technické pohotovosti, jež žádána na trumpetistech. To však bylo něco zcela běžného.

⁶⁸⁾ Také Caldara předpisuje často sólové housle, na př. v Euristeu.

⁶⁹⁾ V sepolkru *Fonte della Salute* předpisuje Fux na trojím místě „violone sólo“. — Ostatně nebylo to nic nezvyklého. V Hamburku na př. právě v letech 1715 a 1717 vyskytuje se kontrabas v téže funkci (K l e e f e l d, str. 246—247).

⁷⁰⁾ Fux užívá v sepolkru *Fonte* (1721) dokonce dvou koncertně vedených fagotů v arii; Caldara předpisuje fagot na př. v opeře *Mitridate* (1728). — Sólového trombonu užívá Fux také ve zmíněném sepolkru, a to v zajímavé skupině sólového šalmaje a kontrabasů (II. díl, arie *Grazie*). Caldara též nástroj exponuje v sepolkru *Morte e sepoltura* (II. díl, 1. arie) a v *Passione di Gesù Christo* (II. díl, 4. arie).

⁷¹⁾ Ve *Fonte della Salute* (I. díl poslední arie) užívá Fux průvodu barytonu s kontrabasem sólově, bez průvodu varhan (Fux předpisuje „Paridon“).

⁷²⁾ V opeře *Costanza e Fortezza* v I. a III. větě sinfonie dělí Fux orchestr na 2 sbory dechové (v každém 2 clariny, 2 tromby, 2 tympany) a 3. sbor pravidelného orchestru.

⁷³⁾ Tak na př. v *Morte e sepoltura*.

Míča u Porsilea, jenž ve své gratulační kantátě „Il giorno felice“ podal důkaz, jak možno instrumentaci upravit podle stylu díla. V této kantátě, určené úzkému rodinnému kruhu a provedené v malé místnosti, dal Porsile výraz intimnosti své kantáty jemnou instrumentací. Tak ve druhé arii předpisuje tuto skupinu: vedoucí melodie přednášena je 2 flautami, prvními a druhými houslemi sólovými, průvod provádějí pouze ostatní housle bez basu. Tím dostává se arii etherického, jemného a intimního rázu, jaký odpovídá slohu celé kantáty. Na jiném místě tohoto díla užívá skupiny obou fléten, louten a houslí opět bez basu. Jsou to kabinetní kousky slohové instrumentace italské hudby.

Způsob, jakým zachází Míča se smyčcovým orchestrem, je rovněž zcela primitivní. Ve využití smyčců učinila tehdejší doba veliké pokroky.⁷⁴⁾ Míčovo samostatné vedení houslí jest minimální. Také v té věci stál daleko za svou dobou, což ovšem souvisí i s otázkou kompoziční techniky (polyfonie-homofonie). Míča zde přejímá průměr ze současné doby, kdežto složek nových nechává stranou. Některé zvláštnosti jsou v této době zcela běžné. Tak užití unisona smyčců k doprovodu.⁷⁵⁾ Podobně často se vyskytující průvod pouze v houslích bez basu je tehdy něco obvyklého.⁷⁶⁾

V instrumentaci Míča tedy šel za současnou dobou.⁷⁷⁾ Neimponují mu nezvyklé, umělecky cenné a stylové kombinace. Přidrží se výlučně jen průměru, jehož se drží zcela mechanicky a stereotypně. Primitivnost a stereotypnost objevují se i v instrumentaci Míčově.

*

Forma Míčovy arie je ve všech podrobnostech přejata ze současné hudby, a to skoro výhradně z děl Caldarových. Ve výběru vzorů jeví se opět charakteristickým rys Míčovy povahy; ačkoliv poznal ve svém okolí formy různé, přidržel se výlučně formy primitivní, již pak dodržel důsledně

⁷⁴⁾ K l e e f e l d, das Orchester der Hamburger Oper (S. J. Mg. I. 239–242).

⁷⁵⁾ Tak Händel užívá tohoto efektu ve svém Rinaldovi z r. 1711, II akt, kde Rinaldo zpívá o tom, že se vypraví proti Cerberovi. Doprovod sestává z unisona basů a houslí (C h r y s a n d e r, Händel I. 292). K r e t s z c h m a r (S. J. Mg. III. 286) se domnívá, že doprovod bez akordů pouhou figurací je původu Keiserova. Byl to však všeobecný způsob tehdejší hudby. V Hamburku tento efekt zdomácněl již kolem r. 1705 a udržuje se v severoněmecké opeře právě v Míčově době se značnou oblibou. Tak C. H. Graun užívá orchestrového unisona v Ifigenii v Aulidě (1731) s mohutným dojmem (K l e e f e l d, das Orchester der Hamburger Oper, str. 251; Mayer-Raynach, str. 527).

⁷⁶⁾ Zvláště Caldara rád užívá tohoto efektu v operních ariích a to pravidelně ke konci jednoho z obou dílů ariových. Tak v Euristeu (III. A., 2. arie a v Mitridate (I. A. 3. ar., II. A. 1. ar.).

⁷⁷⁾ V primitivní instrumentaci stojí Míča na zastaralém stanovisku oper Vinciových a Feových, kteří omezují se na pouhé harmonické podpírání zpěvu (srvn. o tom A b e r t o v u obsáhlou biografii o Jomelliovi, str. 114).

ve všech svých dílech s obvyklou stereotypností a mechanismem. Není možno proto vedle jednotlivých případů Míčových stavěti obdobné případy ze současné hudby, nýbrž hlavní důraz položen zde bude na důkaz, jak Míča ve formě arie stojí za současnou hudbou.

Periodisací v ritornelu, tak jak jsme ji poznali nahoře, přejímá Míča z Caldary a ze současné hudby italské. Vyplývá to již z předchozí kapitoly o pramenech Míčovy melodiky. Míča je zde zcela odvislý od Caldary, nového nepřináší nic. Forma ritornelu je u něho nepůvodní. Dlužno ovšem podotknouti, že ritornely této formy se stereotypně vracejí i v dílech současné italské hudby ve Vídni. Ale jednu zvláštnost ponechal Míča zcela nezužitkován: samostatný ritornel po arii. Takový samostatný ritornel, kde v krátké větě zpracováno je hlavní thema arie, byl oblíben již v opeře Monteverdiově a zvláště v opeře benátské. Odtud pak přechází přirozenou cestou do Vídně, když sem je přenesena benátská opera, a zde tato tradiční zvyklost udržuje se dlouho do doby, kdy opera od ní upustila. Takový samostatný ritornel patří k formálním zvláštnostem vídeňské opery, a je v tom zdravý rys čelící formální jednotvárnosti úpadkové opery neapolské. Že se tato formální drobnost udržuje ještě v dílech Draghiových, je přirozeno při benátském původu jeho hudby. Také Ziani užívá ho často. O udržení tohoto ritornelu do první polovice 18. stol. přičinil se Fux, u něhož oblibu toho vysvětlíme si tím, že v opeře i v oratoriu vychází především z opery benátské. Fux užívá samostatného ritornelu nejen v sepolkru, nýbrž také v opeře, a to vždy jen po ariích doprovázených pouze cembalem, které tedy nemají úvodního instrumentálního ritornelu.⁷⁸⁾ Také u Caldary poznal Míča tento samostatný ritornel. Caldara převzal jej od Fuxe a užívá ho v oratoriu i v opeře, ale s tou úchylnou, že po arii, která má pravidelný instrumentální ritornel, vkládá krátkou „sinfonii“, t. j. samostatný ritornel, jenž zde však není pouhým dodatkem jako u Fuxe, nýbrž má zde funkci dramatickou (city v arii vyslovené hudby více zdůrazniti.) (Tak na př. v opeře *Mitridate*.)⁷⁹⁾ S něčím podobným u Míči se neshledáváme.

Thematický poměr ritornelu ke zpěvu přejal Míča rovněž z Caldary a vídeňské opery. Všechny případy, jež jsme poznali u Míči, vyskytují se v italské hudbě této doby. Caldara v této věci má četné varianty: buď thematická shoda ritornelu s arií je doslovná nebo částečná nebo ukrytá, anebo vůbec není. Jako zvláštní případ dlužno vytknouti 1. arii I. aktu v *Euristeu*, kde thematická shoda dodržena je pouze v sekvencové části. S oblibou také užívá Caldara spojitosti pouze v průvodu a mezihrách, kdežto zpěv má melodii odlišnou od ritornelu. Tím dociluje Caldara

⁷⁸⁾ Tak ve *Fonte della Salute* velice často. V opeře *Costanza e fortezza* užito samostatného ritornelu v I. aktu, 5. sceně, v II. aktu 3. a 4. sceně, III. aktu, 4. sceně (viz vydání v D. T. Ö. str. 60, 146, 170, 206).

⁷⁹⁾ Je to po 4. arii v III. aktu.

cenné thematické jednoty v orchestru. U Míči tento způsob je znám, ale není tak rozšířen, jako obvyklé vztahy ritornelu k arii.

Míčova stereotypnost a primitivnost nejlépe je zřetelná ve formální chudosti ariové. Míča vystačil v celém svém zachovaném díle se 2 typy ariovými, jichž užívá beze všech obměn. Míča ovšem poznal tuto formu v současné hudbě. U Caldary arie té formy, jak jí užívá Míča, mají převahu. Ale vedle nich poznal Míča četné formální úchytky, v nichž mohl najít vzor ke zpestření své ariové formy. Míčovi však taková snaha byla cizí. Jeho primitivismu stačila průměrná, běžná forma, již si osvojil jednostranně, neohlížeje se na to, že tím propadá formovému mechanismu a že by mohl pouhým napodobením postarati se aspoň o částečné zpestření své formy.

Úroveň Míčovy ariové formy poznáme, uvědomíme-li si, co do té doby dokázáno bylo v této formě.⁸⁰⁾ Ariová forma, vytvořená v opeře Monteverdim, Cestim a j., skrývá ve své povaze nebezpečí, že jí bude užíváno mechanicky a stereotypně. Ale právě tím stává se zkušebním kamenem tvůrčích schopností skladatelových, zvláště schopnosti dramatické. Právě vynikající mistři užívají arie s oblibou, neboť mohou ukázati, že nedají se touto formou spoutati, nýbrž že forma naopak jim slouží. To platí především o Al. Scarlattiovi, ale také již před ním užíváno je ariové formy dvou- i třídílné v různých obměnách, jak ukazuje Franc. Provenzale, předchůdce Scarlattiov.⁸¹⁾ Vrcholu dosahuje toto podřízení formy ariové hudebnímu a dramatickému výrazu v dílech Scarlattiových. U něho prodělává arie celou stupnici vývoje, podřizujíc se stále dramatickým potřebám. Od arie té formy, jak jsme ji poznali u Míči, dospívá Scarlati k ariím plným mohutného, dramatického pathosu, v nichž původní typická forma je uvolněna a podřizena dramatickému smyslu. Takové arie jsou zvláště z posledních let Scarlattiových (1725), tedy z doby, jež Míčovi byla velmi blízká.⁸²⁾ Uvážíme-li pak vedle toho stereotypnost Míčovy arie, poznáme dobře, jak daleko za tehdejší světovou hudbou stála hudba na našem venkově.⁸³⁾ Možno to sice vysvětliti Míčovými vzory,

⁸⁰⁾ O počátcích ariové formy pojednává stručně H. G o l d s c h m i d t, *Zur Geschichte der Arien- und Symphonieformen* (Monatshefte f. Musik-Gesch. XXXIII. 1901 str. 61–70).

⁸¹⁾ Na význam Provenzalův pro operu upozornil H. G o l d s c h m i d t Francesco Provenzale *S. I. Mg.*, VII. Zde na str. 629–632 o ariových formách Provenzaleových.

⁸²⁾ E. J. D e n t, *Ales. Scarlatti his life and works* (London 1905). Dent ukazuje zde na některých ariích Scarlattiových, kam až dospěl ve zdramatisování ariové formy. V té věci zvláště poučná je arie z poslední opery Scarlattiovy *Griselda* z r. 1721, kterou cituje Dent na str. 165–167. Dent o ní případně praví: „Here the composer has shown a truly wonderful ingenuity in making the conventional aria form as a vehicle for the most passionate appeals of *Griselda* to her son, to *Ottone*.“

⁸³⁾ Nemusíme ostatně pro srovnání jíti až ke Scarlattiovi. Neapolská škola, pokud se nezpronevěřila úplně tradicím Scarlattiovým, udržovala v této věci ariovou formu stále při životnosti. Zvláště Leo a Pergolesi

ale jen částečně. Neboť ačkoliv průměr arií Fuxových a Caldarových vykazuje onu formální šablonovitost, přece právě zde poznal Míča četné úchylky. U Fuxe takových popudů našel méně, neboť u něho úchylky mají čistě formální ráz. Tak v opeře „Costanza e fortezza“ někde vynechává ritornel mezi prvním a druhým dílem, někdy vynechává úvodní ritornel,⁸⁴⁾ ale Míča ani těchto nepatrných úchylek neužil. V Caldarových ariích našel však Míča více takových popudů. Tak v Euristeu našel Míča arii, která má formu zcela odchylnou od tehdejší běžné. Před vlastní ritornel úvodní položeny jsou pasáže sólových houslí, nejvíce rozložené akordy, jež s vlastní arií nejsou thematicky v žádném vztahu. Druhá formální úchylka týká se mezihry mezi prvním a druhým dílem. Před obligátní opakování úvodního ritornelu vloženo je 11 taktů pouze akordických (držené akordy v basu, rytmisované). Úchylky tyto týkají se tedy pouze instrumentálních ritornelů. Hlubší formální úchylku, která zasahuje také do zpěvu, vykazuje jiná arie. Začíná bez úvodního ritornelu ihned zpěvem, a to 2 takty adagia. Toto adagio je ale thematicky podružné; vlastní jádro arie následuje hned po něm, a to v prestu.⁸⁵⁾ Toto střídání adagia s prestem opakuje se pak v prvním díle ještě jednou. Ritornel, který je na počátku arie vynechán, vsunut je před opakování prvního dílu a založen na thematu presta. Tutěž zásadní formu, spočívající na střídání allegra s adagiem a ve vynechání úvodního ritornelu vykazuje 4. arie ve III. aktu Euristea. V užití ritornelů uchyluje se Caldara někdy značně. Jsou u něho arie, v nichž neužívá ritornelů a dokonce přechod II. dílu k da capo utvořen je několika bezvýznamnými přechodnými takty.⁸⁶⁾ Také zevní odlišení II. dílu ariového změnou taktu není u Caldary neznámé.⁸⁷⁾

Měl tedy Míča dosti vzorů k formálnímu zpestření své arie. Stačila mu však běžná forma, takže jeho arie se všemi mechanicky opakujícími se částmi a modulacemi vzata jest pouze z běžného průměru Caldara. Není to ovšem nic speciálně caldarovského, neboť tato šablonovitá forma vyskytuje se přesně vytvořena u Al. Scarlattia a je všeobecně rozšířena

si zde získali trvalých zásluh. Také ale italská opera v Německu podává skvělé důkazy, jak možno ariové formy užití k výrazovému prostředku. O Jomelliově významu v této věci ještě se zmíníme. Hasse a Graun drží se v té věci k předním mistrům. Graun, ačkoliv drží se většinou tradiční formy ariové, sahá přece často k četným úchylkám, podmíněným textem, jako na př. arii se sborem a pod. (viz A. M a y e r - R e y n a c h, *S. J. Mg.* I. 498–502).

⁸⁴⁾ Tak na př. v 3. a 4. scéně I. aktu, nebo 13. scéně téhož aktu.

⁸⁵⁾ Tato úchylka není nic nového. Caldara sám ji přejal, tak na př. u A. Scarlattia setkáváme se s toutéž formou v jeho opeře; Tito Sempronio Gracco z r. 1702. Viz Dent, *Ales. Scarlatti*, 162.

⁸⁶⁾ Tak ve 3. arii III. aktu Euristea. Podobně v 6. arii téhož aktu.

⁸⁷⁾ V 6. arii I. aktu Mitridate je I. díl v taktu $\frac{12}{8}$ (siciliana), 2. díl ve $\frac{2}{4}$ taktu.

v celé neapolské škole doby Míčovy a v celé první polovici 18. stol.⁸⁸⁾ Jako melodika Míčova je výlučně italská, tak také jeho formy vzaty jsou z italské opery bez nejmenší změny.

Také pro jednotlivé odrůdy základního ariového typu našel Míča vzory v současné hudbě svého okolí. Pro Míču je příznačná „písňová“ arie, spočívající v jednoduché někdy popěvkové periodě. Jest pak zajímavé, že v této arii stojí Míča zcela na půdě druhé polovice 17. stol. Tato jednoduchá ariová forma, prostá koloraturní přítěží a přirozeně plynoucí, rozšířena je na př. v dílech Giov. Mar. Bononcini (1640—1678) a Giov. Legrenzia (1678). Formálně jsou Míčovy písňové arie zcela stejné s ariemi těchto mistrů.⁸⁹⁾ Tato prostá forma udržuje se ve Vídni za nadvlády benátské opery a Míča měl příležitost poznati ji u Ziania, jenž vyrůstá z tradiční benátsko-vídeňské opery. V jeho „Sepolcro nell' orto“ z roku 1711 mají převahu tyto arie.⁹⁰⁾ Užívá-li koloratury, je tato vždy mírná, obyčejně před závěrem v posledních 2 taktech, takže tím písňový ráz se neporušuje. Tato Zianiova arie je formou těž, jako Míčova.⁹¹⁾ Míča poznal ji také u Caldary, u něhož však patří k výjimkám. Že Caldara jí také užívá, jest vysvětlitelno tím, že byl žákem Legrenziovým. Z Caldary můžeme uvést pouze jedinou arii této formy, a to z opery *Mitridate* (IV. akt, 2. arie). V této arii spojil Caldara účinně jednoduchou formu s jednoduchým, až zdánlivě lidovým rázem hudby.⁹²⁾ Jest to typický doklad popěvkové arie svou formou a hudebním obsahem. Ovšem arie tato nemohla míti přímého vlivu na oratorní arie Míčovy, neboť chronologicky tento předchází, ale je dokladem, jak i v této době byly rozšířené popěvkové arie, ačkoliv patřily k formám zastaralým. Pro Míču jest obliba této formy dokumentární tím, že mu nesvědčí formy současné hudby; v nich cítí se nevolným, nedovede jimi vysloviti nic bezprostředního. Za to ve formách zastaralých a tudíž proti současným formám primitivnějších, nalézá vhodný prostředek k hudebnímu vyjádření svého nitra.

⁸⁸⁾ Kamkoliv se ohlédneme v tehdejší mimofrancouzské opeře, shledáváme se s ariovou formou přesně vymezenou v analýsi Míčovy arie. Byl to celkový průměr v tehdejší opeře a úchyly od něho znamenaly vždy něco hudebně-dramaticky významného. S touto arií setkáváme se i v severoněmecké opeře (Keiserův *Jodelet* nebo Schürmannův *Ludovicus Pius*) i v opeře německo-italské. Tak u Grauna náleží též ariová forma k průměrným ariím dacapovým (A. M a y e r - R e i n a c h *S. J. Mg.I.* 498).

⁸⁹⁾ H. R i e m a n n v posledním svazku svého *Handbuch der Musikgeschichte* (II., Lipsko 1912) cituje na str. 405—409 některé arie uvedených mistrů.

⁹⁰⁾ Sem patří arie 1. 9a, která nemá vůbec koloratur, 1. 17a, jež sice v I. díle je rozšířena o mírnou koloraturu, 1. 28a bez koloratury, 30a opět s mírnou koloraturou, dále 1. 49a a 50a.

⁹¹⁾ Pro srovnání uvádím v příl. arii 1. 49a ze Zianova *Sepolcro nell' Orto*.

⁹²⁾ Viz příl. II. M. Upozorňuji při tom na úzkou příbuznost této arie s naší lidovou písní. Je to nový doklad, do jaké míry italská opera byla pramenem naší lidové písně.

Také v koloraturách projevuje Míča svou povahu. Kdežto v současné opeře italské skladatelé rádi užívali koloratury tam, kde jí mohli zvukomalebně ilustrovati patřičné slovo, Míča tohoto prostředku nepoužil.⁹³⁾ Jeho koloratura je zcela formální⁹⁴⁾.

Forma siciliány v arii není u Míči nic nového. V siciliáně komponoval arie s oblibou již A. Scarlatti, a odtud setkáváme se s touto formou u každého operního skladatele.⁹⁵⁾ Ve Vídni poznal ji Míča u Caldary a u Fuxe. Fux užívá jí v opeře i v oratoriu, Caldara na př. v opeře Euristeo.⁹⁶⁾

Tak zv. *devisa*, t. j. dvojí začátek ariového dílu, jež se těší zvláštní oblibě Míčově, má v opeře do doby Míčovy značnou tradici. Vyskytuje se již v operách Cestiových r. 1667 a stává se znenáhla manýrou zvláště v operních ariích Legrenziových (v opeře „Etecle e Pelinice“ r. 1675, dále u Giov. Mar. Bononcini a často vrací se u Steffania (v jeho Alarichu r. 1687).⁹⁷⁾ *Devisa* přechází pak do oper Scarlattiových, jež jí užívá rád a často,⁹⁸⁾ a odtud rozšiřuje se po neapolské škole. Do Vídne znalost *devisy* dostává se jednak operou Cestiovou, jednak Caldarovou. Z Cestiových nástupců hlavně Ziani rád užívá této manýry.⁹⁹⁾ V jeho *Sepolcro nell'orto* jest *devisa* velmi častá.¹⁰⁰⁾ Z benátské opery přejímá *devisu* Fux, kdežto Caldara přináší ji do Vídne rovnou z Itálie. Tak Míča poznal *devisovou* manýru současně u obou a také ji přejal do své techniky. Ve Fuxově *Costanza e fortezza* vyskytuje se *devisa* neobyčejně často, někdy dokonce

⁹³⁾ O vývoji koloratury viz H. G o l d s c h m i d t, *Die Lehre v. d. vokalen Ornamentik*, I sv., 1907. Al. Scarlatti hleděl koloraturu vždy podřídit dramatickému výrazu, ačkoliv někdy vybočoval ke koloratuře absolutní (viz D e n t, Al. Scarlatti 17 a 119). Tento dualism udržuje se i dále v neapolské opeře a u slabších mistrů absolutní koloratura převládá. Také je tomu i u Caldary a jeho nástupců, na př. u Bonna (Eg. W e l l e s z ve své monografii o Bonnovi *S. J. Mg.* XI. na str. 424—425 hledá v koloraturách Bonnových „eine tonpoetische Bedeutung“. Je to ale upřílišněné, neboť Bonnovy ilustrační koloratury stávají se manýrou, takže zde dramatické zdůvodnění odpadá).

⁹⁴⁾ Dobrou ukázkou neumělecké koloratury Caldarovy je 8. arie v I. aktu *Euristeo*, kde na slovo „Vendetta“ rozvíjí Caldara řetěz virtuosních sekvencí hudebně prázdných. Naopak diskretně a umělecky užil Caldara koloratur v 2. arii II. Aktu *Mitridata*.

⁹⁵⁾ O siciliáně u Scarlattia viz J. E. D e n t, *Ales. Scarlatti*, 148.

⁹⁶⁾ Tak ve Fuxově opeře *Costanza e Fortezza* je arie na str. 82 (dle Edice v D. T. Ö.) ve formě siciliány, podobně ve *Fonte della Salute* v II. dílu arie *Peccatore ostinato*. U Caldary objevuje se v *Euristeu* v III. aktu, 8. arii.

⁹⁷⁾ Riemann ve svém *Handbuch der Musikgeschichte* (II², 410—411) rozebírá tuto *devisovou* manýru a cituje některé arie s typickou *devisou* (str. 405—407 a 411).

⁹⁸⁾ Tamtéž 487. Scarlatti ale v *devisové* manýře uchyluje se tím způsobem, že tentýž počáteční úryvek textu dává zpívati různým způsobem. Příklad toho podává D e n t, Al. Scarlatti, 162.

⁹⁹⁾ R i e m a n n, *Handbuch* II², 410—411.

¹⁰⁰⁾ Tak v arii 1. 41a a j. V arii 1. 50b je nepravidelná *devisa*, neboť hudební fragment je při opakování pozměněn.

v prvním i druhém díle téže arie.¹⁰¹⁾ Také ve Fonte della Salute jest devisa častá. U Caldary poznal ji Míča rovněž v opeře i v oratoriu.¹⁰²⁾ Zároveň u Caldary i u Fuxe setkal se Míča se zvláštním případem devisy: arie jí počíná, pak teprve následuje úvodní ritornel, po němž počíná vlastní zpěv.¹⁰³⁾ Míča ale přidržel se obvyklé devisové manýry, jak jí užíváno všeobecně.

Ale je zajímavé, že v době, kdy Míčou ze současné hudby přenesena je do Jaroměřic tato italská manýra, stává se jinde již přežitkem. Mladší generace vídeňských italských skladatelů po Caldarovi tohoto devisového efektu zanechávají, takže v době, kdy se ho chápal Míča, začínal být již manýrou zastaralou, která svým rozkvětem patří do druhé polovice 17. stol.¹⁰⁴⁾

Také zvláštní druh devisy, tak zv. „zvolání“ nápodobuje Míča ze současné hudby. Dobrý vzor toho měl u Fuxe, v jehož *Costanza e fortezza* (str. 40) slova „Vesta adorata“ uvádí nejdříve v pathetickém adagiu a pak teprve ve vlastním ariovém tempu. Podobně tamtéž (str. 82) slova „pensa“ komponuje týmž způsobem.

Tónina II. ariového dílu je u Míči taková, jak ji nalzáme v současné operní hudbě. Paralelismus tóninový, jak jsme jej poznali u Míči, převládá v současné opeře italské.¹⁰⁵⁾ Ale přece právě u Caldary a Fuxe poznal Míča četné úchytky od tohoto jednostranného a mechanického paralelismu. U Caldary i u Fuxe jsou časté arie, jichž II. díl je v tónině horní tercie a to bez ohledu, je-li první díl v moll nebo v dur. Toho užil také Míča, ale zcela výjimečně.¹⁰⁶⁾ Jinou úchytku vykazuje Caldara, jenž zakončuje mollový II. díl na dur VII. sníženého stupně, anebo na moll stupně II.¹⁰⁷⁾ Také ojedinělý Míčův případ, kdy končí II. díl tóninou dílu I., možno doložit u Caldary.¹⁰⁸⁾ Ačkoliv měl tedy Míča dosti vzorů, přece výlučně téměř píše své druhé díly v obvyklých paralelních tóninách. Dlužno ovšem

¹⁰¹⁾ V ariích str. 90, 119, 167, 169, 178 a 219 (dle vydání v D. T. Ö.). K ö c h e l J. J. Fux, 1872, str. 196) dívá se této zvláštnosti arie a myslí, že to bylo u Fuxe něco ojedinělého.

¹⁰²⁾ V *Euristeu* v II. aktu 7. arii a III. aktu 4. arii. V *Mitridate* v I. aktu v 2. arii a j. V *Morte e sepoltura* v I. díle 6. arii a v II. díle 3. arii.

¹⁰³⁾ Je to v *Mitridate* (I. 2. ar.) a v *Costanza e Fortezza* str. 178.

¹⁰⁴⁾ Tak Bonno devisy vůbec neužívá (W e l l e s z, S. J. Mg. XI. 420).

¹⁰⁵⁾ Tak u Vincia a Fea je 2. díl pravidelně v paralelní tónině, v omezeném rozsahu a motivicky souvisí s dílem hlavním (Abert, Jomelli, 114). To pak stává se majetkem celé neapolské školy. Také i jinde tento způsob je všeobecný. Zároveň ale objevují se četné úchytky, jako u Telemanna, jenž užívá pro 2. díl ariový i jiných tónin (Otzen, Telemann, 13 a násl.).

¹⁰⁶⁾ V Caldarově *Euristeu* je takových arií 10, ve Fuxově *Costanza e Fortezza* 4.

¹⁰⁷⁾ Obojí případ vyskytuje se v Caldarově *Mitridate* (I. akt, 3. arie, II. akt, 3. ar.).

¹⁰⁸⁾ Tak na př. v *Euristeu* (I. akt, 8. ar.).

přiznati, že důsledný, mechanický, paralelism byl u vídeňských skladatelů té doby velmi rozšířen.¹⁰⁹⁾

Na thematické spojitosti I. a II. dílu zakládá se formální sjednocení celé arie. Proto současní italští skladatelé této věci věnovali pilnou pozornost. Míča měl tedy ve svém okolí hojně příkladů, jak možno spojit celou arii v thematickou jednotu a zabránit tak roztržitosti. Ale Míča nepochopil této stránky a tak jeho arie většinou postrádají této motivické sjednocení.¹¹⁰⁾ U Caldary arie, v níž by II díl byl thematicky nezávislý na I dílu, patří k výjimkám;¹¹¹⁾ všude jinde udržuje thematickou spojitost obou dílů, a to tak, že buď zpěv II dílu má nepatrnou obměnu zpěvního thematu dílu I, anebo, má-li melodii novou, je thematická spojitost zachována v ritornelech po př. i v průvodu. Posledního způsobu užívá Caldara s obzvláštní oblibou a dociluje zde dobrých výsledků.¹¹²⁾ Také u Fuxe vyskytuje se obojí tento případ. Měl tedy Míča dosti vzorů pro thematickou jednotu, ale neužil jí. Také nepravidelnost thematické souvislosti vzal Míča z Caldary. Týká se to případu, kde thema druhého díla vzato je sice z dílu prvního, ale z některého podružného místa. Tak na př. II díl 8. arie prvního díla Caldarova „Morte e Sepoltura“ začíná motivem, jenž se v úvodním ritornele vyskytl zcela mimochodem.

Ve formě sborů a duet stojí Míča z polovice ve vleku své doby. Z polovice však stojí daleko za svou dobou. Víme totiž, že Míča nečinil rozdílu mezi sborem oratorním a operním. Současná italská hudba přesně však rozlišovala sbor po příp. duet a tercet oratorní od operního; operní jest homofonní, kdežto oratorní vždy polyfonní, jak vyplývalo z celého stylu oratoria

Necháme-li prozatím stranou otázku zastoupení sboru ve vídeňské opeře a přihlížíme-li pouze k formální stránce sboru, pak k homofonii sboru operních veden byl Míča přímo svými vzory, především Caldarou. V Míčově sboru je patrné, že z Fuxe nepřijal nic. Právě u Fuxe je technika operních sborů rozličná. Fux, ačkoliv jeho sbory operní jsou homofonní, přece ne užívá pro sbor stereotypní formy jednoduchých period nebo formy

¹⁰⁹⁾ V Contiově kantátě a v Porsileově *Giorno felice* je tóninový paralelism zachován důsledně. Také u starších skladatelů je tento zjev nápadný, na př. v *Zianiově Sepolckru*.

¹¹⁰⁾ Tato thematická jednotu je všeobecným majetkem neapolského současného oratoria (S c h e r i n g, *Geschichte des Oratoriums*, 174). V operních ariích Vinciových a Feových je tato jednotu též zjevem pravidelným (A b e r t, *Jomelli*, 114). V opeře severoněmecké setkáváme se s tímž formálním principem (O t z e n n, *Telemann als Opernkomponist*, 77).

¹¹¹⁾ V Euristeu patří sem pouze 2 arie.

¹¹²⁾ V té věci vynikají v Euristeu tyto arie: v I. aktu 1, 3, 4, 7 a 8, v II. aktu 1, 7, 8, 9, v III. aktu 5 a 8. Také v Mitrídátě jsou takové arie četně zastoupeny. Co se ostatních skladatelů týče, užívá C o n t i důsledně thematické jednoty i ve zpěvu a totéž platí o P o r s i l e o v i .

sborové arie, jak je tomu u Míči. Stačí jen poukázat na některé sbory v opeře „Costanza e fortezza“, aby bylo patrné, jak Fux dovedl sbor i formálně podřídit dramatické potřebě a docílit tak formální uvolněnosti a mnohovětrnosti.¹¹³⁾ O sebe nepatrnějším vlivu toho u Míči není ani stopy. Míča užívá závěrečných sborů zcela tak, jak bylo zvykem v neapolské opeře a u Caldary. Caldara má ve svých operách závěrečné sbory, jichž technika je shodná s Míčovými. Tak v Euristeu je na konci opery za 11. scénou (před licenzou) závěrečný oslavný sbor, jenž je komponován zcela homofonně; formálně je to prostá perioda s předvětím, jež moduluje obvykle do dominanty a se závětím vrací se do hlavní tóniny. Je 4hlasý, a dolní tři hlasy mají za úkol pouze harmonicky podírat vrchní hlas. Stejně je to v Mitridate (dva závěrečné sbory v V. aktu). Míčovy sbory jsou tedy formálně i technicky zcela pod vlivem sborů Caldarových.¹¹⁴⁾ Stejnou formu i techniku mají Míčovy sbory v gratulačních kantátách. Také to je v Míčově okolí běžné. Tak v Porsileově „Il giorno felice“ a v Contiově Cantata allegorica jsou závěrečné sbory komponovány tímž způsobem jako závěrečné sbory operní.

Oratorní sbor dokumentuje obzvláště Míčovu neumělost a primitivnost. Závěrečný sbor oratoria je v této době vždy polyfonní a skladatelé zde uplatňují *často vynikající polyfonní dovednost*. To poznal Míča v každém oratorním díle. Tak na př. Zianiovo „Sepolcro nell'orto“ (1711) končí závěrečným sborem pracovaným polyfonně. Je to fugovaná věta s dvojitým thematem. Příklad dokonalého oratorního sboru poskytuje Fuxovo sepolkro Fonte della Salute (1721): 6 hlasý sbor, v němž Fux hlasy dělí ve 3 skupiny, z nichž každé přiděluje samostatnou funkci. Sbor pracován je polyfonně, jak u Fuxe v takovém případě je samozřejmo.¹¹⁵⁾ Míča měl zde vzor sboru, jenž má zcela svou vlastní formu, jež není přejata z formy arie. Ale nejen u Fuxe, nýbrž i u Caldary poznal Míča polyfonní sbory značného rozpětí, které sborům Fuxovým v ohledu technickém zcela se vyrovnávají.

¹¹³⁾ Uvádím pouze první tři scény I. aktu této opery. Jsou prostoupeny sbory, které zde mají převahu. Ale ani v jednom neužívá Fux obvyklé tehdy periody, v každém tvoří si formu odpovídající potřebě textu. Právě v této věci byl Fux mistrem ve Vídni. O operních sborech Fuxových, zvláště o jeho homofonii zmiňuje se též Köchel, J. J. Fux, 195.

¹¹⁴⁾ Neplatí to ovšem pouze o Caldarovi. Formu tu mají závěrečné sbory všude jinde v italské opeře neapolské. Tak na př. Graunovy operní sbory stojí formálně i technicky na témže stupni (A. M a y e r - R a y n a c h, S. J. Mg. I. 500). Je zajímavé, že Telemann na poč. III. aktu opery *Der geduldige Sokrates* nadpisuje své sbory přímo „aria a tutti“ (O t z e n n v Biografii o Telemannovi, 20—21).

¹¹⁵⁾ Obsazení tohoto sboru je: tři soprány, alt, tenor, bas. Sbor je převážně fugovaný. Nástup hlavního thematu svěřen je 1. a 2. sopránu, 3. soprán a alt provádějí nástup thematu v dolní kvartě a třetí nástup má tenor. Tím rozvíjí se 1. fugovaná část sboru, jež je prováděna těmito třemi skupinami. Po homofonní mezihře následuje zase věta polyfonní s tímto rozdělením hlasů: 1. oba první soprány, 2. alt, 3. tenor a bas.

nají. Tak v sepolkru *Morte e Sepoltura* užívá sboru na konci I. dílu. Jest to 5 hlasý sbor, jenž počíná pravidelnou fugovou exposicí a je celý prokomponován polyfonně. Po druhé užívá sboru na konci druhého dílu. Je to opět sbor 5 hlasý, technicky ne zcela polyfonní. Střídají se zde partie homofonní s partii imitačními. Formálně jest tento sbor vzorem sboru samostatného, jenž formálně není přejat z arie. Oba tyto sbory Míča měl před sebou, když komponoval své sepolkro. Že u Caldary byla polyfonie sboru v oratoriu samozřejmá, ukazují sbory v jeho *Passione di Gesù Christo* (1730). Je zde sice po 1. arii krátký sbor homofonní, chorálový, ale hlavní těžiště sborové při závěru komponováno opět přísně polyfonně. Na konci I. dílu napsal sbor o 2 dílech. I. díl je andante (c-moll), jež pracováno je kanonicky a imitačně. Pak následuje allegro (a-moll), jež jest pravidelnou fugou, kde Caldara rozvinul značnou technickou pohotovost. Thema této fugy jest toto:



Závěrečný sbor na konci II. dílu zahájen je 6taktovým Grave (a-moll), jež je homofonní, a na to následuje nová věta (Andante) pracovaná kanonicky a imitačně:



O podobné technické propracovanosti není u Míči stopy. Položíme-li vedle Caldarových příkladů Míčův oratorní sbor, vysvitne dobře podstata Míčova umění. Míča byl skladatel výlučně homofonní. Proto dobré vzory, jež nalézal u Caldary, nechával stranou a formu oratorního sboru přejal beze změny z opery.

V duetu, který u Míči nijak se neliší od sboru, měl opět četné vzory v operách i kantátách.¹¹⁶⁾ Vzor pro operní (kantátový) duet měl Míča na př. ve IV. aktu *Mitridata* (po 3. scéně). Dueto není zde nic jiného, nežli duetová arie, pracovaná zcela homofonně.¹¹⁷⁾ Nahrazení závěrečného

¹¹⁶⁾ Dueta po příp. terceta v oratoriích jsou pracovány podobně jako sbory přísně polyfonně. Tak ve Fuxově *Fonte* (II. díl) umístěn je tercet pracovaný imitačně. Forma ariová je při tom ponechána, ale naplněna polyfonní hudbou. Tamtéž napsal Fux duet obou Hříšníků, jenž jest rovněž pracován kontrapunkticky. Taktéž Caldara napsal v *Morte* i v *Passione* dueta, jež jsou pracována imitačně. Caldara přiblížil se zde Stefaniovým duetům.

¹¹⁷⁾ Nejdříve přednášejí thema dueta Aristie a Farnace za sebou, každý zvlášť, pak teprve zpívají spolu v paralelních intervalech. Jest to po způsobu neapolské opery po Scarlattiovi. Tytéž nástupy a průběh vyskytují se také u Fea a Vincia a přecházejí od nich do prvních oper Jomelliových (A b e r t Jomelli, 115 a 129).

sboru duetem, jak se vyskytuje v Míčově kantátě Bellezza, není taktéž nic nezvyklého v této době.¹¹⁸⁾

Časté užívání „echa“ u Míči jest opět manýra v této době rozšířená, zvláště v opeře neapolské, kde echo hrálo ve stavbě vět důležitou úlohu a bylo příznačným znakem této opery. Odtud šíří se z Itálie po celé severní Evropě, po Německu a ve Vídni.¹¹⁹⁾ Efektu tohoto chopila se také jesuitská hra a oratorium dovedlo ho užítí zcela ve smyslu své divadelní vnějškovosti. Míča tedy poznal tuto manýru ze dvou stran. Poznal u Caldary využití echa k účelům architektonickým. Tak v Mitridate napsal Caldara arii (III. akt, 3. arie), jejíž struktura je založena na echu. Zpěv přednáší vždy malou frází, kterou pak orchestr opakuje na způsob echa a na tomto vzájemném odpovídání vystavena je celá arie. Míča ale přidržel se pouze běžného průměru, kde echo jest pouhou manýrou. Vliv echa z her jesuitských jeví se u Míči užitím echa k čistě scenickému vnějškovému efektu v gratulační kantátě *Il Giorno felice*, při slovech „Adamo Questenbergo viva“.¹²⁰⁾ Výslovné předpisování echa v partituře, jež se vyskytuje v právě zmíněném případě, jest v současné hudbě řídké.¹²¹⁾

*

O homofonii Míčových arií platí v zásadě totéž, co bylo řečeno o technice sboru. Homofonie v arii byla v neapolské opeře všeobecná, až na nepatrné výjimky. Ale u Míči je zvláštní, že ve Vídni byly právě v této věci poměry výjimečné, které jsou určeny působením Fuxovým. Fux svou polyfonní povahu hudební dovedl uplatnit ve Vídni i proti opeře neapolské. Nastává zde vzájemné prostupování obou směrů, Fuxova polyfonního a Caldarova homofonního. Fuxova síla leží v ariích, kde může uplatnit své polyfonní umění. Po té stránce některé jeho operní arie se samostatným vedením hlasů mají podnes značnou hudební cenu.¹²²⁾ Ale vedle toho Fux

¹¹⁸⁾ Poukazuje na to Eg. Wellesz, Gius. Bonno, *S. J. Mg.* XI. 427.

¹¹⁹⁾ O echu v neapolské opeře a o jeho rozšíření z Itálie na sever viz Kretzschmar, *Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik (Jahrb. d. Bibl. Peters, VII. 1900).*

¹²⁰⁾ Viz nahoře str. 21.

¹²¹⁾ Kretzschmar nezmiňuje se o tom, že by bylo při opakování frází výslovně předpisováno „echo“. V instrumentální hudbě tohoto efektu také často užíváno. Jiří Muffat ve svém *Florilegium Primum* nadpisuje čís. 42 „Echo“. Je to řada 4taktových period, z nichž každá hraje se nejdříve ve *f* a pak v echu (*p*); srvn. vydání D. Ö. T. sv. 1².

¹²²⁾ Tak na př. *Costanza e Fortezza*, arie na str. 39, 73, 150 a j. (Edice D. T. Ö. XVII.). Skladatelé mimovídeňští, kteří byli odchováni jednostranně neapolskou operou, spatřovali v tom nedivadelnost a arie takové nutně je upomínaly na arie oratorní, v nichž i neapolští skladatelé

píše i arie zcela ve smyslu tehdejší neapolské opery, homofonní, namnoze s pouhým continuum.¹²³⁾ Ale tyto arie mají daleko menší hodnotu; schází jim to, aby povrchní technika hudební nahrazena byla strhujícím temperamentem divadelním, schopností, pouhou melodií učiniti nositelem vášní, která na rozdíl od polyfonie musela vždy býti rázu vnějškového. Naproti tomu Caldara již svým původem jest italský skladatel homofonní, plný divadelního prudkého temperamentu. Proto jeho těžisko jest v ariích homofonních. Ale stejně jako Fux, ani on nedovedl se uzavřítí Vídni. Fux působí naň v tom smyslu, že Caldara ve svých operách pokouší se místy o polyfonní propracovanost v ariích.¹²⁴⁾ Tak nastává ve Vídni speciálně vídeňské prostupování obou směru operních, s nímž jinde se nesetkáváme.

Poměr Míčův k těmto vídeňským poměrům jest novým dokladem jeho primitivní, neumělé povahy hudební. Ačkoliv měl příležitost poznati arie technicky vyspělé, přece přidržel se běžného průměru arie neapolské a píše s nepatrnými výjimkami zcela homofonně. Na doklad toho, že Míča v Caldarovi měl četné vzory arií kontrapunkticky propracovaných, stůj zde několik příkladů. V Caldarově *Morte e Sepoltura* je na př. arie (6. arie), kde ritornel tvoří pravidelnou fugovou expozici, a celá arie vyniká thematickou propracovaností. Také v operních ariích poznal Míča u Caldary zdařilou polyfonii. V *Euristeu* píše Caldara některá místa imitační a kanonická.¹²⁵⁾ Hlavně ale v *Mitridate* dociluje Caldara pozoruhodných výsledků.¹²⁶⁾ Dokladem toho budiž II. arie v II. aktu. Ritornel je pracován čtyřhlasně tak, že všechny hlasy vedeny jsou samostatně. Zvláště zdařilým

nutili se k „přísnějšímu“ stylu. Odtud známá Quantzova výtku, kterou učinil této opeře Fuxově, že není dosti divadelní, že to je spíše kostelní hudba (Quantz praví: „Die Composition war mehr kirchenmässig als theatralisch“). Viz autobiografii Quantzovu v Marpurgových „*Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, I. sv. 1754, str. 126 a násl.). V těchto slovech je celý rozpor mezi ryzí neapolskou operou a operou Fuxovou. Právě ale ono vzájemné pronikání obou směrů odlišuje operní ovzduší Vídne od ovzduší ostatní mimofrancouzské opery. Tehdejší vídeňský hudebník by s výtkou Quantzovou nemohl se ztotožnit, protože byl zvyklý na „nedivadelní“ sloh Fuxův.

¹²³⁾ Doklady viz opět v opeře *Costanza e Fortezza*.

¹²⁴⁾ Caldara v polyfonii docílil pěkných výsledků, jak svědčí jeho církevní hudba, kde dovede Caldara se zdarem řešiti obtížné technické úkoly (viz Caldarova motetta a církevní skladby v D. T. Ö. XIII. 1. sv.).

¹²⁵⁾ Tak v I. aktu, 4. arii je ritornel proveden ve dvouhlasech imitačně. V II. aktu, 2. arii zdařila se Caldarovi ve 2. díle jemná kanonická práce mezi zpěvem a doprovázejícími sólovými houslemi. Zvláště koloratura tím dostala umělý ráz, prostý plané virtuosity.

¹²⁶⁾ Na př. v I. aktu, 2. arii jsou 3 hlasy průvodu v celém 1. díle vedeny samostatně i po stránce rytmické. Zvláště zpestřují tuto polyfonii synkopy ve středním hlase. Ještě zdařilejší je 2. arie ve II. aktu. V V. aktu, 1. arii vedeny jsou housle v imitacích, a to nejen v ritornelech, nýbrž i v průvodu, takže tím vzniká kontrapunkt těchto houslových imitací se samostatnou melodií zpěvu.

je sekvencový díl ritornelu, kde Caldara kontrapunktuje synkopovanou melodii prvních houslí melodii trilkovou:

The image shows a musical score for Violins I and II and Viola. The tempo is marked 'Andante' and the time signature is 3/4. The score consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system continues the piece with a bass clef. The music features a sequence of chords and melodic lines, with some notes marked with a 'tr' (trill) and a 'b' (flat).

466.

Takových vzorů měl Míča před sebou více. Nepoužil jich však k prohloubení své techniky a svého umění a celé ovzduší Vídně, které zanechává zřejmé stopy i na mladší generaci operních skladatelů vídeňských nemělo na Míču po této stránce vlivu.¹²⁷⁾ Míčova homofonie v ariích jest tedy za těchto okolností historicky konservativní a umělecky primitivní.

Totéž, co bylo řečeno o Míčově nedostatku polyfonie v ariích i ve sborech, platí o jeho sinfonii. Oratorní sinfonie ve Vídni je věrným obrazem tehdejšího oratoria vídeňského, které liší se od současného oratoria neapolského vnitřním prohloubením, jež technicky projevuje se polyfonií, stavící hráz módnímu lehkovážnému rázu neapolskému.¹²⁸⁾ Tato technická seriosnost nalézá výrazu v sinfonii vídeňského oratoria a sepolkra. Kdežto oratorium neapolské školy v sinfoniích ukazuje citové zploštění, odráží se sinfonie oratoria vídeňského formou i technikou podstatně. Neapolští skladatelé píší sinfonie buď rázu operního, anebo uchylují se k programní sinfonii benátské; vídeňské oratorium chápe se naproti tomu formy

¹²⁷⁾ Pod vlivem Fuxovým vniká užívání polyfonie v operních ariích i u skladatelů, kteří svým původem náležejí zcela neapolské opeře. Tak na př. Gius. Bonno, ačkoliv se vyučil v Neapoli, píše své arie místy polyfonně. W e l l e s z (*S. J. Mg.* XI.420) správně to uvádí na Fuxův vliv. Týmž případ je i u jiných skladatelů. J. Reutter ml. na př., jenž patřil stejně jako Bonno do tábora Caldara, píše nejen oratorní, nýbrž i operní arie často polyfonně, i dokonce fugovaně (*Stollbrock, Georg Reutter, V. f. Mw.* VIII. 299).

¹²⁸⁾ Pronikavou charakteristiku vídeňského oratoria a odlišné jeho znaky od současného oratoria neapolského podal A. Schering, *Geschichte des Oratoriums*, 1911, str. 195 a násl.

francouzské ouvertury která sama v sobě je rázu vážnějšího a vynucuje si rozvinutí komplikovanějších prostředků technických¹²⁹⁾ Forma sinfonie vídeňského oratoria a sepolkra je dvouvětá. Pomalá věta (grave) a věta rychlejší. Důležitá je technika těchto vět. Úvodní, pomalá věta je převahou homofonní, ale vídeňští mistři právě této okolnosti využili k rozvinutí harmonického bohatství. Jednak chromatika, jednak průtahy zpestřují tyto úvodní věty. Druhá věta je vždy fugovaná, skoro vždy pravidelná fuga, v níž vídeňští skladatelé uplatnili opět svou polyfonní pohotovost. Jest tomu tak, jak v oratoriu tak i v sepolkru.¹³⁰⁾

Tato forma vídeňské oratorní sinfonie je vyvinuta již u Ant. Draghia.¹³¹⁾ Tak v jeho sepolkru *La Virtù della Croce* z roku 1697 sinfonie zahájena je volným úvodem, po němž následuje fugovaná věta rychlejšího pohybu.¹³²⁾ K neobyčejné umělosti přivádí tuto sinfonii Draghiův nástupce M. A. Ziani. Zianiova oratorní sinfonie jest již v celém svém technickém provedení sinfonie Fuxova. Fux nad Ziania nepřinesl nic nového. Zianiova sinfonie v *Il Sepolcro nell'orto* (1711) počíná obvyklým adagiem, kde uplatňuje skladatel hlavně chromatiku a průtahy, a dociluje tím značného prohloubení celé nálady. Jak zásadně jinak pohlíželi vídeňští skladatelé na význam sinfonie oratorní nežli skladatelé neapolští, svědčí to, kterak hleděl Ziani vážný a zamyšlený ráz této věty zvniterniti podrobnými předpisy přednesu. Předpisuje výslovně u této věty: *Sostenuta la nota, a dodává ještě: lunga arcata e schiètto*. Takové podrobné přednesové předpisy jsou v této době vzácné a svědčí, kterak Zianiovi záleželo na tom, aby výraz věty přišel co nejvíce k platnosti. Představíme-li si tuto větu přednesenou dle příkazu Zianiova dlouhými tahy smyčců, pak dojem z ní byl hluboký:¹³³⁾



467.

¹²⁹⁾ Schering, str. 176.

¹³⁰⁾ Mezi sinfonií oratoria a sepolkra není rozdílu. Upozorňuji na to, neboť Schering mluví pouze o sinfonii oratoria, předpokládaje patrně identitu se sinfonií sepolkra za samozřejmou.

¹³¹⁾ Schering (str. 204) píše o oratorní sinfonii vídeňské pouze u Fuxe. Je to ale sinfonie, kterou Fux přebral v hotové formě od skladatelů pozdní benátské školy ve Vídni.

¹³²⁾ Dle Autogr. Part. ve Víd. Dv. Bibl. má sinfonie toto obsazení: 3 violy (každá notována v jiném klíči: sopránovém, violovém, tenorovém) a basso di viola a ovšem generálbas.

¹³³⁾ Orchestr předepsán pouze smyčcový s generálbasem. Očíslovaný bas v opise vynechán.



Druhá věta, vlastní jádro oratorní sinfonie, jest rychlejší. Ziani ale nepředpisuje allegro, neboť to by uráželo celé vážné ovzduší sepolkra, předpisuje výslovně andante, non allegro. Tato věta je pravidelná fuga, a to fuga dvojitá, pracovaná s tímto thematem:¹³⁴⁾

Andante, non allegro.

Viola

(Vni II.)

(Vni I.)

468.

Fux přejímá formu sepolkrové sinfonie od Ziania.¹³⁵⁾ Sinfonie jeho sepolkra *Il fonte della Salute* (1721) má stejné formální i technické znaky jako M. A. Ziani. Je zahájena largem, jež, podobně jako u Ziania, založeno je na harmonické chromatice a průtazích. Spočívá na témže kompozičním principu jako u Ziania:¹³⁶⁾

¹³⁴⁾ S c h e r i n g (str. 204) uvádí dvojitou fugu v oratorní sinfonii v souvislost pouze se jménem Fuxovým. Zde ale je patrné, že Fux dvojitou fugu v sinfonii našel u Ziania ve formě značně dokonalé. Pro chronologii budiž uvedeno, že první Fuxovo-oratorium jest až z r. 1714 (K ö c h e l , J. J. Fux, str. 118).

¹³⁵⁾ Ne všechny oratorní sinfonie Fuxovy jsou v této formě, jak by se dalo očekávat. Fux se neubráníl vlivu neapolské školy, a napsal některé oratorní sinfonie zcela ve stylu neapolském. Tak *Il Trionfo della Fede* (1716), *Il disfacimento di Sisara* (1717) mají formu operní (italskou): I. Allegro, II. Largo, III. Presto (viz thematický katalog Fuxových děl u Köchela, str. 118 a násl.).

¹³⁶⁾ Orchestrové obsazení v partituře není označeno; předpokládá patrně smyčcový orchestr.

Largo.

469.

Druhá věta jest andante, jež rovněž vychází ze Ziania: je to dvojitá fuga. Principiálně nepřináší nic nového, jen tematika je zde pregrantnější, jak vysvítá z thematic:

Andante.

470.

Po pravidelné exposici následuje 16taktové zpracování. Thema vyskytuje se vždy v téže poloze a v témže znění jako v exposici, ať již ve vůdci nebo v průvodci. Zpracování jest tedy dosti jednotvárné. Po 16 taktích následuje 6 taktů adagia jakožto mezihry a na to celá fuga znovu se opakuje. Změna týká se jen nástupu v exposicích, které jsou tentokrát přiděleny jiným nástrojům nežli dříve. 2taktové adagio zakončuje tuto větu a tím celou symfonii.

Tutéž formu i techniku poznal Míča u Caldary. Dobrým příkladem, který sice je chronologicky pozdější nežli Míčův, ale poslouží dobře za

příklad typu Caldarových oratorních sinfonií, je introdukce jeho *Passione di Gesù Christo* (1730).¹³⁷⁾ Počíná volnou větou *grave*, jež je harmonicky jednodušší, chromatika velmi mírná, bez průtahů. To ale nahrazuje Caldara rytmickým zpestřením a tím také liší se tato věta od předchozích volných úvodů, které záležejí v rytmicky jednotvárně postupujících akordických sledech.¹³⁸⁾

Grave.

Piano

471.

for.

Za to druhá věta (*andante*) je obvyklá svou technikou; je to dvojitá fuga na thema:

Andante.

472.

¹³⁷⁾ Bylo to rovněž sepolkro, neboť partitura (Víd. Dv. Bibl.) poznamenává, „Componimento sacro per Musica applicato al suo Santissimo Sepolcro“. Caldara většinou užívá místo názvu „sinfonie“ termínu „introduzione“. Tak také Míča i v tomto názvu napodobí Caldaru.

¹³⁸⁾ Orchestrové obsazení jest stále smyčcové. Orchestr hraje bez varhan, ale s cembalem, jak svědčí očíslovaný bas.

Po skončené exposici nastupuje zpracování, které je daleko umělejší a mnohotvárnější nežli jsme poznali u Fuxe.¹³⁹⁾ Kdežto Fux v exposici své fugy vyčerpal všechny kombinační možnosti, takže jeho zpracování není nic jiného nežli opakování exposice v různých polohách, Caldara zde skutečně zpracovává a provádí hlavní thema a to především jeho předvětí (1. tři čtvrti, které k tomu účelu jsou zvláště vhodné). Vzniká tím rozvinutá, tvárná fuga, která i modulačně je daleko bohatší, nežli předchozí fuga Fuxova a udržuje pozornost posluchačovu stále v napětí novými kontrapunktickými kombinacemi.

Technicky odchylná je introdukce ke Caldarovu sepolkru *Morte e Sepoltura di Christo* (1724).¹⁴⁰⁾ Volný úvod (*grave*) není zde na rozdíl od minulých akordický, nýbrž thematický. Jest zajímavo, že toto *grave* není nic jiného, nežli pravidelná exposice dvojité fugy, k níž je připojeno 6 taktů akordických na základě průtahů, které tvoří závěr věty. Ušlechtilá tematika dodává tomuto *grave* religiozního charakteru:

Grave.

473.

Za to druhá věta (*andante*) je jednoduchá fuga.

Takové sepolkové sinfonie měl Míča před sebou, když psal své „oratorium“ z r. 1727. Úmyslně byly zde ukázány sinfonie, které Míča určitě znal. Vídeň v polyfonii a v hluboké vážnosti poskytuje v tehdejší italském oratoriu něco, co v současné italské hudbě marně bychom hledali. Míča však i zde byl důsledný ve svém primitivismu a ve své nechuti před uměleckou komplikovaností a také zde právě nejcennější složky současné

¹³⁹⁾V naznačené exposici je malá nepravidelnost v tom, že na počátku III. taktu nastupuje viola s předvětím vůdce, ačkoliv to pravidelný nástup není, neboť ten nastává až v druhé polovici IV. taktu.

¹⁴⁰⁾Sinfonie je opět nazvána „introduzione“. O orchestru platí totéž, jako o minulé introdukci.

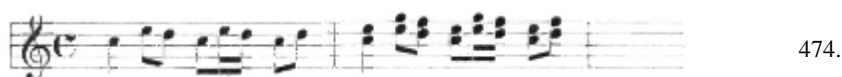
hudby nechal nezužitkovány, a napodoboval ve svém primitivním eklekticismu pouze složky méněcenné a zastaralé. Sinfonie jeho oratoria má se současnými sinfoniami pouze vnější podobu společnou: volnou větu úvodní a rychlejší větu hlavní. V této zevní formě vidíme však u Míči, jak nepochopil prohloubení oratorní sinfonie vídeňské. Kdežto ve všech zde probraných sinfoniích druhá věta není nikdy allegro, které by vážný ráz díla porušovalo, nýbrž pouhé andante, Míča za druhou větu píše allegro. Technické provedení, na němž hlavně spočíval oratorní ráz, stojí u Míči v úplném opaku proti současné hudbě vídeňské. Také chromatika v harmonisaci není u Míči uplatněna a pouze krotké průtahy, v nichž možno spatřovati skromné zpestření této věty, dodávají poněkud oratorního rázu. Není-li v této první větě vážný charakter porušen, je druhá věta zcela neoratorní. Srovnání této věty Míčovy s obdobnými větami současného sepolkra nejlépe vystihuje nízkou úroveň formy i zpracování Míčovy oratorní sinfonie. Také zde Míča napodoboval pouze to, co hovělo jeho primitivismu. Raději chápe se úpadkového rázu neapolského oratoria a nedá se ani Caldarou přiměti k pokusu poctivé technické práce. Tento případ Míčovy oratorní sinfonie nad jiné jasně ukazuje poměr Míčův k současné hudbě, který jeví se v napodobení znaků běžných, primitivních a neumělých, a v pomíjení plodných složek uměleckých.

V operní sinfonii je poměr Míčův k jeho vzorům podobný. Míča užívá dvouvěté sinfonie a jenom v poslední zachované kantátě vkládá třetí volnou větu. (Siciliana.) Jest pak zajímavo, že Míča ze současné hudby vybral si opět tu formu, která nejlépe vyhovovala jeho technické nepohotovosti. Obvyklá forma operní sinfonie jest v této době italská ouvertura 3větá (allegro, lento, presto). Míča užívá 2věté sinfonie (allegro, menuet). Není to nic nového; tato 2-větá operní sinfonie s menuetem je rozšířena v neapolské opeře ve druhé čtvrti 18. stol. a Míča ji odtud přejal.¹⁴¹⁾ Ale u Míči je zvláštní, že si zvolil právě tuto formu a že ponechal zcela stranou pravidelnou 3větou operní sinfonii, neboť všude ve svém okolí měl vzory právě této sinfonie. K tomu pak přistupují zvláštní poměry ve Vídni, kde s operní sinfonií stala se změna. Míča zde poznal dvojí druh operní sinfonie: sinfonii slavnostní a sinfonii obvyklou. Obě liší se hlavně v první větě. První stojí historicky v přímé souvislosti s benátskou operou a znak její je allegro rázu akordického a fanfárového. Tím udržuje tato sinfonie kontakt s vlastní operou, neboť svým slavnostním rázem tvoří přirozený úvod do slavnostní opery.¹⁴²⁾ Tento zásadní význam přechází

¹⁴¹⁾Tak na př. tatáž forma vyskytuje se v Broschiově Merope nebo v Bioniově Issipile (dle Autogr. Part. Mscr.).

¹⁴²⁾V benátské opeře se tento kontakt fanfárové sinfonie s operou udržuje až asi do r. 1690. Od té doby stává se znenáhla sinfonie sama sobě účelem, přijímá koncertní elementy a tak znenáhla se odlišuje od opery. — O sinfonii benátské opery viz H. K r e t z s c h m a r, Die Venetianische Oper, (V. f. Mw. VIII.) a A. H e u s s, die Venetianischen Opernsinfonien *S. J. Mg.* IV. 439.

z benátské opery do Vídně a uplatňuje se v dílech Fuxových a Caldarových. Nejlepší příklad této sinfonie poskytuje opera Fuxova „Costanza e fortessa“.¹⁴³⁾ Homofonní, převahou akordický ráz první věty nutil Fuxe nahraditi nedostatek polyfonie komplikovanou orchestrací. Fux dělí pod vlivem benátským orchestr na trojsbor. Totéž rozdělení má pak 3. věta (allegro), která má převahu polyfonní. Podobné rozdělení má sinfonie Caldary opery *Mitridate*. První věta je rovněž fanfárová a akordická, instrumentace rovněž rozdělena ve 2 sbory a to sbor dechových nástrojů (hlavně clariny, tromby a nezbytné tympány) a sbor smyčcový. Klariny mají stoupající fanfárový motiv, typický pro tyto sinfonie:



474.

V dalších větách Caldara poněkud se odchyluje od Fuxovy formy. Druhá volná věta je zkrácena a je pouze akordická, tvoří přechod k větě třetí. Třetí věta jest menuet.¹⁴⁴⁾

Míča měl příležitost použití této slavnostní sinfonie ve své opeře o původu Jaroměřic. Účel opery vyžadoval téměř této slavnostní vídeňské ouvertury. Ale Míčovi byla tato sinfonie příliš komplikovaná, takže setrval i zde při svém 2větém dělení.

Ale i v tom odchýlil se od tehdejší běžné sinfonie Caldary. Jak již řečeno, užíváno v té době také sinfonie italské 3věté. Vídeňská opera liší se však od většiny současné neapolské opery tím, že první věta sinfonie jest *fugovaná*. Tedy technický princip polyfonie přenáší se ve Vídni i do sinfonie operní.¹⁴⁵⁾ Vzor této sinfonie jest introdukce Caldara *Euristea*.¹⁴⁶⁾ První věta je allegro, které je pracováno fugovaně, tříhlasně, a pracuje s tímto thematem:



475.

Po exposici následuje delší část homofonní, vyplněná sekvencemi a teprve ku konci věty následuje v těsně zpracování thematu. Druhá věta jest

¹⁴³⁾Viz vydání v D. T. Ö.

¹⁴⁴⁾Menuet v operní sinfonii není nic neobvyklého ve Vídni. Fux má menuet jakožto poslední větu v sinfonii kantáty *Orfeo ed Euridice* (1715) a kantáty *Psyche* (1720—22). — Viz themat. katalog Fuxových děl u Köchela.

¹⁴⁵⁾Fugovaná věta v sinfonii není v této době nic nového. Objevuje se již v 17. stol. v benátské opeře, a to Cavalliově *Ercole* a znamená porušení dosavadní individuální formy benátské operní sinfonie a přiblížení se k francouzské ouvertuře (A. H e u s s, *Die Venetianischen Opersinfonien S. J. Mg.* IV. 432).

¹⁴⁶⁾Caldara užívá opět názvu „introduzione“.

volné, pathetické a ušlechtilé larghetto, typický příklad středních vět sinfonii. Vedení hlasů prozrazuje plodné dědictví Corelliových triových sonát.



476.

Míča měl zde zároveň opětovný příklad jemné polyfonní práce tříhlasé, kde každý hlas má svou vlastní melodii a kde v prvních 4 taktách vedeny jsou oba horní hlasy kanonicky. Poslední věta sinfonie nemá nadpisu, je to jakési allegro moderato, homofonní.

Takováto operní sinfonie s fugovanou 1. větou nebyla výjimka; je rozšířena v Míčově době u vídeňských skladatelů i mimo Caldaru. Tak na př. Reutter ml. píše svá allegra sinfonii pravidelně fugovaně.¹⁴⁷⁾ Míča této sinfonie nepoužil. Užívá 2věté sinfonie, v níž 1. věta je homofonní, 2. tvoří menuet. Homofonní 1. věty přejímá částečně ze slavností sinfonie vídeňské, jednak z běžné sinfonie neapolské. Většina Míčových sinfonii má v 1. větě motiv fanfárového rázu, který stoupá po přirozených stupních akordicky právě tak, jako fanfáry v současné slavnostní sinfonii. Druhým Míčovým vzorem jest neapolská operní sinfonie té doby. V prvních větách těchto sinfonii převládá homofonní lehká hudba, často málo vybíravá.¹⁴⁸⁾ To pak přejímá Míča do své sinfonie. Tak na př. Brivio zahajuje sinfonii své opery Demofonte těmito typickými taktý:



477.

¹⁴⁷⁾ Stollbrock, Georg Reutter, *V. f. Mw.* VIII. 290—7.

¹⁴⁸⁾ Týká se to neapolské školy doby Pergolesiovy, Porporovy, Broschiov a j. Tak na př. operní sinfonie Pergolesiova patří do této kategorie hudby málo cenné a nevybíravé (Radiciotti G. Pergolesi str. 271). — Radiciotti správně poukazuje

Za doklad melodické nevybíravosti těchto neapolských sinfonií stačí tyto 2 příklady:

Bioni,
Issipile, sinf. ¹⁴⁹⁾ 478.

Broschi,
Merope, sinf. 479.

Míča tedy staví themata v allegrech operních sinfonií dle vzoru sinfonie neapolské a částečně pod vlivem benátsko-vídeňské sinfonie. Podobně má se to s dvouvětostí Míčovy sinfonie. Ve Vídni, jakož i v ostatní italské opeře té doby, rozšířena je obvyklá 3větá sinfonie italská.¹⁵⁰⁾ Vedle ní jest forma 2větá s menuetem daleko jednodušší a prostší.¹⁵¹⁾ Tuto formu zvolil si Míča proto, že na hudební architekturu nečiní nároků, neboť menuet nevyžaduje zde nějaké komplikovanosti hudebního myšlení.

Obliba menuetu v sinfonii není u Míči nic nového. Menuet je v této době v opeře značně rozšířen a setkáváme se s ním současně na různých stranách. U Caldary poznal jej Míča v sinfonii opery Mitridate. Fux užívá menuetu taktéž s oblibou: užil ho v kantátě Orfeo ed Euridice (1725) a v Psiche (1720–22).¹⁵²⁾ Také jinde užívá Fux rád menuetu, v opeře Costanzae fortetza (III. akt) komponuje arii v tempu menuetu.¹⁵³⁾ Kromě toho v současné instrumentální hudbě má menuet úlohu důležitou.¹⁵⁴⁾ Také vídeňská hudba ostatních skladatelů užívá často menuetu v operní sinfonii.¹⁵⁵⁾ Nutno ale při tom zdůrazniti, že menuet je jediná forma, která odpovídala skladatelské povaze Míčově. Míča zde mohl vyjádřiti plně svou prostou povahu, mohl volně komponovati písňové a po-

na zevní příčinu této povrchnosti v operních sinfoniích: obecenstvo neposlouchalo sinfonie, jež byla pouhým signálem k pozvolnému utišení obecenstva). Tatáž sinfonie se pak rozšiřuje odtud na sever od Alp (mimo Vídeň). Tak na př. Graunovy sinfonie patří rovněž do této skupiny (Mayer-Raynach *S.J.Mg.* I. str. 477—483).

¹⁴⁹⁾ Předepsán je zde smyčcový orchestr a lesní rohy.

¹⁵⁰⁾ Je to u Fuxe, Caldary a všude jinde. Z Vídne uvádím pouze Reuttera ml. a Bonna. Také mimo Vídeň je třívětá sinfonie všeobecně rozšířena.

¹⁵¹⁾ Tak na př. Broschi a Bioni mají v Merope a Issipile tuto dvouvětou sinfonii s menuetem.

¹⁵²⁾ Köchel, J. J. Fux, X. příloha, themat. katalog.

¹⁵³⁾ Edice v D. T. Ö. str. 202.

¹⁵⁴⁾ Tak ve Fuxových suitách vyskytuje se velmi často. Poukazuji jen na čís. Köchelova themat. katalogu: 319, 322, 323, 325, 327, 329, 335, 352, 353, 354, 355 atd. Že ostatní menuet v suitách této doby je nepostradatelný, je jisto.

¹⁵⁵⁾ Na př. Reutter ml. užil menuetu jakožto poslední věty sinfonie v kantátě Dialogo tra Minerva ed Apollo (1728). – S t o l l b r o c k (*V. f. Mw.* VII. 290) tvrdí přeháleně, že tento menuet je haydnovský.

pěvkové formy. Menuet Míčovi nejlépe svědčil a proto jeho menuety mají skutečnou hodnotu svým prostým rázem, který tak dobře odpovídá prosté této formě. Zde jedině Míča dosáhl souhlasu a harmonické rovnováhy mezi formou a obsahem. Jeho nekomplikované, naivní umělecké povaze menuet nejlépe svědčil; mohl zde sám sebe nejopravdověji vyjádřit.^{155a)}

Míčova sinfonie gratulačních kantát je totožná se sinfonií operní. Ve svém okolí mohl však Míča poznati poučné vzory, kterak intimní forma gratulačních kantát vyžaduje i jiné intimnější formy sinfonie. Možno to poznati na kantátách Contiových a Porsileových.

Conti zahajuje svou „Cantata Allegorica“ (1720) zcela pravidelnou „introdukcí“, jednovětou, komponovanou homofonně s tímto hlavním thematem:



Jest to jednoduchá třídlíná perioda (A B A). Bezprostředně po této introdukcii následuje ariosní zpěv „Fermate i vostri passi, o bianche agnelle“, jenž není pravidelnou arií ani recitativem; je to ariosní apostrofa, která svým celým rázem jest členem introdukce. Že tomu tak, svědčí dále

^{155a)} Jak však i zde jest Míča zcela ve sféře italské melodiky, ukazuje tento zajímavý doklad: Menuet opery „Origine di Jaromeriz“ zdá se býti ve své střední části (v triu) tak původní, že činí dojem prosté, lidové inspirace. A přece právě tato myšlenka vyskytuje se v Itálii. Je ale při tom zajímavo, že ji možno doložiti později, nežli u Míči, r. 1739 v komické opeře Leonarda Lea „Amor vuol sofferenze“ (provedena na podzim 1739. v Teatro Nuovo v Neapoli). V první arii prvního aktu jest toto thema:



jež se v dalším rozvádí ve formu:



tedy ve shodné znění, i po stránce metrické, s Míčovým triem z menuetu. Je jisto, že zde nemohl býti vliv Míčův na neapolského Lea. Je v tom nový doklad italské melodiky. (Příklad z Lea dle partitury mscr. v knihovně král. konservatoře v Neapoli.)

i to, že po tomto zpěvu následuje úvodní introdukce ve zkráceném znění a na to zase zpěv „Fermate“. Teprve potom začíná pravidelná arie, tedy začíná vlastní kantáta.

Jest z toho jasno, že Conti v této kantátě formu sinfonie dovedl přizpůsobiti intimnímu rázu celé kantáty. Vytvořil zde stručný prolog, v němž šťastně spojil instrumentální úvod se zpěvem. Zavrhl zde pravidelnou operní sinfonii, která by zde působila rušivě.

Podobným způsobem počíná si Porsile v kantátě „Il giorno felice“ (1723). Předeseílá zde „sinfonii“, která je dvouvětá (allegro a andante). Již tato úchyłka je zajímavá, neboť obvyklá 3. věta je zde vynechaná a tím operní ráz zmírněn. Zvláště cenný je na této sinfonii intimní styl těchto 2 vět. Úvodní allegro komponováno je homofonně, dvouhlasně, a drženo v mezích zcela intimních. Je to opět 3dílná perioda A-B-A, která má pouhých 28 taktů, je lehce nahozena, prosta všeho pathosu. V této intimnosti ještě více vyniká následující andante. Jest to ušlechtilá 20taktová věta, prostá ale vroucí. Není zde obvyklých průtahů. Intimita této věty je ještě zvýšena lehkou instrumentací. Loutny, flétny a průvod v unisonu houslí, bez kontrabasů, zvyšují jemný ráz této věty. Toto andante tvoří neobyčejně případný úvod k celému intimnímu dílku.

Takovéto slohové finessy měl Míča před sebou, nevytěžil však z nich. Zvláště v Jaroměřicích jej okolnosti téměř nutily k tomu, aby své kantáty založil intimně, ale Míča zvolil si formu operní sinfonie a té používal ke všem dílům scenickým, neohlížeje se na styl toho neb onoho díla.

O sonátové formě v Míčově sinfonii a jejím poměru k t. zv. předklasické a mannheimské sinfonii bude řeč dále v samostatné kapitole.

Obdobný poměr k současné hudbě ukazuje otázka dramatičnosti arie. Víme již, že Míčovi arie byla pouhou formou, kterou plnil hudbou bez ohledu na textový podklad. Míča přidržel se opět pouhého průměru, ačkoliv měl ve svém okolí hojnost příkladů arií vzácně dramatických.¹⁵⁶⁾ Z mnoha příkladů, které by bylo možno uvést, poukazují jen na dva, které jsou situačně blízké obdobným ariím Míčovým.

Roku 1716 komponoval Al. Scarlatti kantátu „4roční doby“ na oslavu narozenin arciknížete Leopolda. V této kantátě má Jaro arii „Canta dolce il Rosignuolo“. Tedy textem je tato arie blízká I. arii Míčovy opery L'origine di Jaromeritz: „Dolce canta e lieto vola l'angelletto in prima vera“. Ale jak rozdílně zacházejí oba skladatelé s tímto sobě podobným textem! Scarlatti komponuje tuto arii v houpavém rytmu sici-liány a používá textu k vytvoření kabinetní ukázky hudební drobnomalby a charakteristiky v arii. Doprovází arii flétnou, která hraje úlohu slavíka, tím ale nedal se strhnouti k upřílišněné zvukomalbě, nýbrž celou arii

¹⁵⁶⁾ O případech takových jednájí zvláště práce Kretzschmarovy, Dentovy, Abertovy, Scheringovy a Radiciottiovy.

komponuje se vzácnou prostotou a zdrženlivostí prostředků.¹⁵⁷⁾ Míča naproti tomu této příležitosti nepoužil. Komponuje text zcela dle obvyklé šablony a odvažuje-li se na jednom místě deklamační hříčky, jest to zcela výjimečně.¹⁵⁸⁾

Druhý příklad možno uvést z Pergolesia, jenž zvláště ve zdramatizování arie přinesl veliký pokrok hlavně sjednocením deklamace a zpěvu.¹⁵⁹⁾ Ve II. aktu Pergolesiovy opery *Adriano in Siria* (1737) obviňuje Adriano Osroa a jeho rod z nepřátelství. Jeho prudké výčitky shrnuje arie (4.), kterou Pergolesi zhudebnil neobyčejně přiléhavě. Orchestrem líčen je rozvášněný stav Adrianův, melodie zpěvu svým prudkým srázem vyjadřuje obsah prudkých a vášnivých slov.¹⁶⁰⁾ O podobném dramatickém prohloubení neměl Míča ani ponětí.

Také u svých přímých vzorů měl Míča doklady arie dramaticky cenné. Možno poukázat na Caldara *Euristea*. Ve II. aktu zpívá Ergine tato slova (3. arie): „Non ho pace il cor m'affretta“. Caldara používá těchto slov k hudebnímu vystižení duševního stavu Erginina. Aby více vynikl nepokoj a zpěv slov „Il cor m'affretta“, komponuje slova „Non ho pace“ v Adagiu, resignovaným tónem v pouhých 2 taktech a bezprostředně na to navazuje presto, jímž zhudebňuje slova „Il cor m'affretta“. Tímto kontrastem docílil Caldara velkého dojmu. Obdobný případ je ve III. aktu, 4. arii, jejíž text počíná slovy: „La tua virtù mi dice, che al fin sarai felice, ed io sospirerò“. Caldara komponuje tato slova na základě kontrastu slov: „La tua virtù mi dice, che al fin arai felice“ a poněkud sentimentálním přídavkem „ed io sospirerò“. Kontrastu dociluje tím, že poslední slova komponuje v adagiu, kdežto slova první v allegro. Tím dosaženo je podobného střídání nálady a také formy jako v předchozím příkladě. Míča tedy v těchto 2 případech mohl poznati, že i uvnitř ariové formy možno docílit větší tvárnosti výrazové a tím i formální. Míčovi se však nedostávalo této schopnosti, jemu forma nebyla výrazovým prostředkem, nýbrž pouhou výpomocí k uplatnění hudebních myšlenek. Dramatický výraz Míčových arií stojí tedy daleko za současnou hudbou.

Také v šablonovitém recitativu stojí Míča za svou dobou. Jeho secco-recitativ je jednotvárný, nepřináší účinnějších momentů, jako v současné hudbě bývá často. Zvláště však je u Míči nápadný nedostatek doprovázeného recitativu. V Míčově době byl doprovázený recitativ všeobecně rozšířen. Vinci přejímá tento znamenitý hudebně-dramatický prostředek a rozšiřuje jej v opeře tak, že odtud vyskytuje se v každém díle, které

¹⁵⁷⁾ Viz popis této arie v Dentově díle Ales. Scarlatti, 132.

¹⁵⁸⁾ Viz nahoře str. 131—132.

¹⁵⁹⁾ Radiciotti (Pergolesi, str. 269—270). Považuje proto Pergolesia za předchůdce Gluckova ve zdramatizování arie.

¹⁶⁰⁾ Začátek arie cituje Radiciotti, str. 98.

jen trochu dbalo dramatického rázu.¹⁶¹⁾ Platí to jak o opeře italské tak i speciálně o opeře vídeňské. Jen v tom liší se vídeňská opera, že doprovázený recitativ nevystupuje zde daleko v té síle a tak účinně, jako na př. v současných dílech Hasseových.¹⁶²⁾ Recitativ jest zde většinou akordický. Ale přes to Míča poznal ve Vídni časté příklady tohoto recitativu a to jak v opeře tak i v oratoriu. Tak na př. v Caldarově *Mitridate* ve III. aktu, 3. scéně pathetický monolog Mitridatův „Prole immortal di Giove“ je komponován jakožto *accompagnato*, ale téměř vesměs akordicky. Rovněž ve Fuxově opeře *Costanza e fortezza* vyskytuje se často *accompagnato*.¹⁶³⁾ Totéž platí o oratoriu. V Caldarově *Morte e sepoltura* užito je na konci II. dílu *accompagnata*, podobně ve Fuxově *Fonte della Salute* je častější, ale Míča přes to *accompagnato* se vyhnul úplně a dal přednost šablonovitě odříkávanému *secco-recitativu*.

Nedostatek *accompagnata* u Míči možno jednak vysvětliti nedostatkem tradice v Jaroměřicích. Opera dostala se do Jaroměřic náhle, bez předchozího vývoje, takže pro Jaroměřice byla něčím úplně novým. Tam pak, kde byl znám dosud kostelní zpěv, musil novotou působiti především recitativ, jakožto jádro, z něhož opera vyrostla. Není proto náhodou, že učení se recitativu působilo jaroměřickým zpěvákům potíže. Tím je vysvětlitelno, že Míča pro pokrok právě této formy neměl smyslu. Druhá příčina jest ve skladatelské povaze Míčově, v jeho nereflektivnosti. Komponovati řadu arií bylo celkem snadno; měl před sebou pevnou formu, jíž se držel důsledně a plnil ji svou hudbou. V *accompagnato* však pevně stanovené formy není. Zde musel skladatel tvořiti určité, konkrétní scéně a náladě přiléhající konkrétní recitativ, vyvozený z oné nálady a přesně jí odpovídající. Zde bylo zkrátka třeba formotvorné schopnosti skladatelovy a současně patřičné umělecké reflektivnosti. Toho ale Míča schopen nebyl.¹⁶⁴⁾

Vícehlasý recitativ v době Míčově na začátku 18. stol. nebylo nic mimořádného.¹⁶⁵⁾

*

¹⁶¹⁾ Bylo to hlavně při vzrušeném monologu, obyčejně na konci II. aktu, kdy *accompagnato* vystupovalo velmi typicky. Vinci má toto *accompagnato* technicky ještě primitivní; záleží většinou v držení akordech. Ale také i u něho vyskytuje pozdější umělejší forma, doprovázení určité situace příslušným motivkem různě zpracovávaným. Tento způsob pak sevšeobecněl. — O významu Vinciovu pro doprovázení recitativ viz Abertovu cennou monografii o Jomelliovi, str. 112 a 113.

¹⁶²⁾ Na tento význam Hassea upozornil H. K r e t z s c h m a r ve stati „Aus Deutschlands italienischer Zeit“. Jahrb. d. Bibl. Peters, 1901, 57.

¹⁶³⁾ Tak ve 12. scéně I. aktu je typické místo, kde jsou vzývání bohové. Taková místa byla vždy komponována ve formě *accompagnata*, jak je tomu i v tomto případě.

¹⁶⁴⁾ Přece ale *accompagnato*, ovšem nikoliv Míčovo, bylo jistě v Jaroměřicích známo. Tak v Pergolesiově *Sallustii*, kterou získával hr. z Questenberku pro Jaroměřice, jsou vynikající recitativy (R a d i c c i o t t i, Pergolesi, 60), nebo v Broschiově *Merope*, taktéž v Jaroměřicích provedené, je v 10. scéně III. aktu dlouhý a dramaticky cenný doprovázený recitativ.

¹⁶⁵⁾ C h r y s a n d e r, Händel I. 117.

Máme-li změřiti Míčovo oratorium současnou dobou, nutno stručně si uvědomiti stav současného oratoria mimo Vídeň a ve Vídni. V Míčově době získalo si neapolské oratorium všeobecného rozšíření. Na rozdíl od předchozího oratoria římského odchyluje se od původního čistého ideálu, přejímá mnoho operních prvků, čímž dostává se sem úpadek se stanoviska slohové ryzosti. V důsledku toho oratorium odpoutává se od kostela a stává se znenáhla formou koncertní. Ale i při tomto úpadku — o úpadku neapolského oratoria dlužno mluvit s rezervou — vykazuje proti opeře mnohé znaky, které je staví značně výše. Týká se to formy i techniky. Neapolské oratorium užívá daleko vydatnější měrou, nežli opera, ensemblů, instrumentálních vložek, doprovázeného recitativu, forem, jež pro operu znamenaly vždy obohacení. V technice kompoziční jeví se tento vyšší stupeň sklonem k polyfonii. I když zůstalo v neapolském oratoriu často při pouhém sklonu, který omezoval se na samostatnější vedení středních hlasů, přece i v této vymoženosti nutno spatřovati pokrok proti opeře.¹⁶⁶⁾

To pak tím více platí o oratoriu vídeňském. Podobně jako v opeře, také v oratoriu udržují se ve Vídni tradice benátské a to zaručuje tomuto oratoriu ochranu před úpadkovými znaky neapolského oratoria. Právě ve Vídni vznikají snahy o reformu oratorních textů, jimž v čelo staví se Ap. Zeno a P. Metastasio.¹⁶⁷⁾ Vídeň také v ohledu hudebním znamená pro oratorium velmi mnoho. Schering případně charakterisuje toto vídeňské oratorium jako händlovské proti současné oratorní produkci.¹⁶⁸⁾ Vídeňské oratorium staví se proti úpadkovému neapolskému oratoriu svým prohloubením hudebního výrazu. Zevní formy sice zůstávají tytéž, ale jich vnitřní náplň nesena je duchem vážným, religiosním, a v tom liší se podstatně od lehkovážnějšího oratoria neapolského.¹⁶⁹⁾ Technicky projevuje se tento přísný duch v „přísné“ faktuře, v časté polyfonii, a to nejen v partiích instrumentálních, nýbrž i ve vokálních. S touto opravdovostí pak souvisí dramatický ráz vídeňského oratoria, držený ve velikých liniích. Vídeňské oratorium je tedy proti současnému oratoriu neapolskému formou zdravější, silnější a umělecky opravdovější. Toto postavení vídeňského oratoria udržuje se až do polovice 18. stol.; Vídeň uzavírá se úzkostlivě vlivu oratoria neapolského.¹⁷⁰⁾

V zásadě totéž platí o vídeňském sepolkru. Zde udržují se tradice benátské velmi houževnatě až do roku 1700, do kteréžto doby sepolkrovou

¹⁶⁶⁾ Nejnovější charakteristiku neapolského oratoria podává A. Schering ve svém díle *Geschichte des Oratoriums*, 1911 str. 171 a násl.

¹⁶⁷⁾ O jich významu pro reformu oratoria viz Scheringa str. 162—168. Zenův význam vidí Schering v ethickém prohloubení textů, Metastasiův v tom, že reformy Zenonovy uvedl v básnický čin.

¹⁶⁸⁾ Tamtéž 195.

¹⁶⁹⁾ Tamtéž 195—6.

¹⁷⁰⁾ Tamtéž 198.

formu ovládá Ant. Draghi.¹⁷¹⁾ Míča přichází do doby, kdy benátský charakter vídeňského sepolkra zatlačen je vlivy novými, a to hudbou neapolskou, či lépe řečeno Caldarovou. Sepolkro přizpůsobuje se novým výrazovým prostředkům a novým formám, poneapolšťuje se. Nezapomínejme však při tom, že k tomuto obratu přichází ve Vídni, to znamená, že sepolkro nemůže se uzavřítí blahodárnému vlivu vídeňského oratoria. Tím se stává, že vídeňské sepolkro ve své technice přejímá ty vymoženosti, jimiž se liší vídeňské oratorium od současného oratoria neapolského. Také zde setkáváme se proti opeře i neapolskému oratoriu s technickým prohloubením a s dramatickou prokomponovaností.

Míča, ačkoliv měl tedy ve Vídni popudy velmi cenné, držel se i zde své primitivní techniky a formy. Již tato okolnost ukazuje, že Míča zdravým směrem vídeňského oratoria nebyl dotčen. Také z rozboru Míčova díla víme, že o nějakém dramatickém pojetí postav není u něho řeči. Užití čistě operních arií na místě nepatřičném je něco, co se příčí celkovému směru vídeňského sepolkra.¹⁷²⁾ Na doklad toho všeho buďtež zde položeny některé konkrétní příklady ze sepolkra Fuxova a Caldarova; Draghiovo sepolkro nutno zde vyloučiti, neboť stojí na jiné půdě.

Z Caldarových sepolker nejbliže Míčovi stojí kontemplativní *Morte e sepoltura di Gesù Christo* z roku 1724. Na něm možno pozorovati rozpolcenost, kterou historicky vysvětlíme ze zmíněného již pronikání neapolského vlivu do vídeňského sepolkra. Dualism ten možno stopovati v ariích, z nichž některé odpovídají vážnému oratornímu rázu, jiné jsou ale čistě operní. K posledním patří první arie I. dílu. Slova Marie Madd. „deh, sciogliete o mesti lumi l'alma afflitta in onde amare, or ch'estinto e il mio Signor“ tedy slova plná hlubokého smutku nekomponuje Caldara přiléhavě. Volí sice tempo *adagio*, ale to nestačí dodati arii zbožně oddaného rázu. V koloraturní části užívá Caldara koloratur neoratorních, hlavně na slovo „amare“, tedy na místě nepatřičném. II. díl má taktéž obraty operní. Tak na př. Nicodemo zpívá slova „Ah, ti tradi discepolo infedele con barbaro disegno“, touto bezstarostnou veselou melodií, hranou v *alegru*:



a přidává hned na to čistě operní koloratury.

¹⁷¹⁾ Schering, Zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrh. (Jahrb. Peters 1903, 40–41) a téhož Geschichte des Oratoriums, 133—6.

¹⁷²⁾ Zvláště poslední okolností dotkl se Míča hrubě ideálu reformy oratoria, jak jej podával Zeno. Zeno z ohledu na důstojnost oratoria a z obav, aby cit religiosity nebyl uražen, vylučoval uvádění božských osob do oratoria; je prý nepatřičné, dávají-li se Bohu do ústa slova, jimiž hovoří lidé. Míča ale dává dokonce Kristovi zpívati arie čistě buffové! — Dramatičnost arií byla rovněž rozšířena v neapolském

V takových ariích mohl Míča míti vzor pro své oratorní zpěvy. Ale vedle nich vyskytují se v Caldarově sepolkru arie ryze oratorní, citově hluboké a technicky propracované. V nich nutno spatřovati vliv vídeňského oratorního ovzduší. Je důležité, že tato druhá stránka má u Caldary převahu. Tak na př. v I. díle, 2. arii oplakává Maria di Giacobbe Krista, slovy „E morto il mio Gesù“, Caldara našel pro tato slova tóny zvláštní sklíčenosti a sevřeného bolu:

482.

Zvláště je třeba uvést arie Centurionovy. Centurio je zde totiž jediná reálnější postava, která připouštěla konkrétnější hudební charakterisování. Kdežto ostatní postavy pronášejí pouze abstraktní nářky nad smrtí Kristovou, Centurio proti tomu vystupuje jako jediná životnější postava. Caldara také nezapomněl použití toho ve své hudbě. V I. díle charakterisuje Caldara Centuriona ráznou arií pochodového charakteru. Ritornel této arie pracoval Caldara fugovaně a celá arie psána je polyfonně na výrazné thema Centurionovo:

483.

Takové oratorní arie mají zde převahu. K tomu pak přistupuje celý rámec sepolkra: symfonie a závěrečné ensembly. Tyto sbory dovršují celkový vážný dojem sepolkra. I když při tom onen dualism mezi živlem operním a oratorním trvá, přece záleželo vždy na skladateli, které složce dá přednost. Že Míča zvolil si pro své sepolkro složku první, jest novým příznačným zjevem jeho skladatelské povahy.

oratoriu. Tak R a d i c c i o t t i (Pergolesi 159) upozorňuje na dramatické vyjádření charakterů v Pergolesiově La Conversione di S. Giulielmo (1731). Zde ale to byly výjimky, kdežto ve Vídni bylo to obvyklé.

Pro objasnění rozdílu mezi sepolkrem Míčovým a Caldarovým slouží dobře Caldarovo sepolkro *La Passione di Gesù Christo* z r. 1730, které sice chronologicky je pozdější nežli Míčovo, ale pro stav současného caldarovského sepolkra je typické. Oratorní ráz v hlubokém religiozním výrazu i v kompoziční technice převládá zde jak kvalitativně tak i kvantitativně. Arie pouze operní jsou zde nečetné. Možno uvést pouze dvě, a to ve II. dílu 4. a 5. arie. První z nich doprovázena je sólovým trombonem. Ve druhé thema arie nemá nic, co by odpovídalo vážné chvíli Kristova utrpení.¹⁷³⁾ Ale vedle nich jsou zde arie zdánlivě neoratorní, jichž oprávněnost dlužno hledati ve snaze charakterisovati text. Tak v 1. arii I. dílu slova „tremi“ líčí Caldara tremolem. Jiný podobný zvukomalebný efekt a snaha zhudebniti co nejvěrněji text je ve 3. arii, kde slova „torbido mar che treme“ svedla Caldaru k hudební ilustraci rozbouřených vln, čímž sice arie vybočila z celkové stylu, ale nicméně jest svědectvím Caldarovy snahy co nejvíce hudebně vytěžiti z textu. Ostatní arie vynikají ušlechtilým rázem a přísnou technikou. Připočteme-li k tomu závěrečné polyfonní sbory, jest výslední dojem ryze oratorní ve smyslu oratoria vídeňského.

Ještě lépe možno poznati úroveň sepolkra v Míčově době na Fuxově *Il Fonte della Salute* z r. 1721. Také zde vyskytuje se známý již dualism, ale operní partie jsou zde ještě více zdůvodněny snahou hudebně charakterisovati text, nežli u Caldary.¹⁷⁴⁾ V tomto sepolkru vystupuje dramatický výraz arií daleko silněji do popředí, neboť připouštěl to především text. Kdežto v předchozích dílech vystupovaly postavy abstraktní, zde jednotlivé postavy jsou daleko konkrétnější a svou povahou navzájem kontrastují, takže byla tím dána větší možnost hudební charakteristiky. Ve Fonte totiž proti sobě postaven je dvojitý svět, věřících a nevěřících. K prvním patří Grazia, Misericordia a Giustizia. Jich úkol je dvojitý: jednak pronášejí sentence nad milostí Boží, jednak zasahují do děje, t. j. hledí na svou stranu získati protivný svět nevěřících. Tento je pak vlastním nositelem děje a dramatičnosti. Patří sem Peccatore Contrito, Peccatore Ostinato, Demonio. Hlavním mluvčím je zde Demonio, zlý našeptavač, jenž se snaží oba hříšníky udržeti na své straně. Hříšník kající stojí uprostřed dvou táborů, ale brzy staví se proti Demoniovi mírnými domluvami. Celý děj vyvíjí se kolem Hříšníka zatvrzelého. Tábor spravedlivých chce jej dostati na svou stranu, Demonio přemlouvá jej k opaku. Dochází zde tedy k jakémusi ideovému konfliktu, který končí porážkou Demonio-

¹⁷³⁾ Thema citováno bylo v předchozí kapitole, kde byla řeč o synkopách (viz str. 174., příkl.).

¹⁷⁴⁾ S c h e r i n g (Oratorium 205) soudí, že Fuxova oratoria mají mnohé dramatické vady. To ale není možno tak prostě tvrditi. Je nutno souditi nikoliv s našeho stanoviska, nýbrž se stanoviska doby. Pak poznáme, že oratoria jiných vídeňských skladatelů mají rovněž dramatické vady, jako na př. u Caldary. Fuxovo sepolkro naopak vyniká nadprůměrným zřením k dramatickému výrazu hudby.

ovou. Zde tedy Demonio a Peccatore Ostinato představují postavy konkrétní s konkrétním cílem, a byla tudíž dána možnost patřičně hudebně je charakterisovat. Fux pak této možnosti použil vydatně a to tak, že v ariích zdůrazňuje jejich světský ráz. Tím ovšem veden byl k ariím operním, ale jich operní ráz slouží zde za dramatický prostředek.

Dokladů toho je několik. Tak v I. díle po předchozích zbožných úvahách Milosrdenství a Lásky, které jsou komponovány tónem veskrze vážným, domlouvá Grazia zatvrzelému hříšníkovi, aby se obrátil. Hříšník odpovídá rouhavou arií, která svým světským, operním rázem ostře se odráží od předchozích arií vážných a dobře charakterisuje Hříšníka. Arie, jež provázena je pouhým cembalem, má toto alegrové thema:

484.

485.

Ke konci I. dílu přemlouvá Demonio Hříšníka na svou stranu. Zde opět zhudebňuje Fux jeho slova podobně jako v předchozím příkladě. Aby ale ještě více podškrtnul světský a lehkomyšlný charakter Demonioův, přidává do průvodu dva koncertující fagoty, které provádějí rychlé imitací figurace. Thema arie svým lehkým, houpavým rytmem lehkovážnost Demoniovu dobře zachycuje:

Představme si tuto houpavou, barcarollovou melodii uprostřed zbožných úvah v náladě Velkého pátku u Božího hrobu — svým kontrastem jistě působila dojmem rouhání a provokace.

Na konci oratoria, když je Demonio domluvami protivné strany překonán, mizí jeho sebevědomí a vyzývá bezstarostnost. Odchází přemožen a zkrušen. Fux podle toho zhudebnil poslední arii Demoniovu. Jeho slova „Un destin' per me tremendo“ komponuje Fux zvukomalebně, dává se svěsti slovem „tremendo“. To vyjadřuje ritornel arie:

486.



Chromatické klesání basu a úzkostlivé tremollo vyjadřují zde případně zkrušenou postavu Demoniovu.

Také v ariích Spravedlivých setkáváme se s příklady zdařilého hudebního zdramatisování, jak ukazuje arie Spravedlnosti v I. díle. Misericordia, Giustizia a Grazia domlouvají zatvrzelému hříšníkovi, aby se obrátil. Z nich zvláště Giustizia doráží na něho, a jak již leží v povaze její, chápe se i hrozeb. Z toho pak vyplývá její arie, jež rozpadá se ve dvě části. Nejdříve mírně domlouvá slovy „Dio pietoso, Dio clemente il contritto e'l penitente con quel sangue assolvera“, ale pak přechází k hrozbám, „E' l'indegno e l'ostinato Dio possente e Dio sdegnato si con quel condannera“. Tento dvojitý kontrast milosti a hněvu vyjádřil Fux neobyčejně zdařile. Přivedlo jej to k úchylce od tradiční formy ariové tím, že oběma dílům dal jiné tempo a jinou metodu kompoziční. Část první naplněna je hlubokou a vřelou náladou, jak vysvítá z ritornelu, který obsahuje zároveň i hudební materiál této části:

A musical score snippet in G major, 2/4 time, marked 'Andante'. It consists of two systems of staves. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass.

487.

Ale naproti tomu druhá část je odchylná tak, jak to vyžaduje myšlenkový obrat textu. Obrat proveden je v arii neobyčejně směle. Po závěru I. dílu do c-moll Fux přechází náhle do a-moll. Nastoupivší tempo alegra ještě více tento kontrast zdůrazňuje. Také instrumentální mezihry mají

zde zcela jiný charakter, jsou daleko vášnivější, jak ukazuje začátek tohoto dílu:

488.

(Díl tento končí v G- dur, načež následuje Da Capo.)

Vedle těchto dramatických arií jsou zde některé arie operní, u nichž není možno mluvit o snaze charakterisační. Pro Fuxe je ale pří-

značno, že tyto arie jsou pouze dvě. Zvláště virtuosní koloratury porušují zde oratorní ráz.

Ostatní arie jsou ale ve shodě s vážnou situací, i když o mnohých z nich nemůžeme říci, že by nějak hlouběji vycházely z textu. K tomu pak přistupuje technika, jež je zde polyfoničtější nežli v Caldarově *Passione*. Kromě toho ve *Fonte della Salute* setkáváme se i s doprovázeným recitativem ke konci I. dílu, kde kající hříšník napomíná *Demonia*, a ke konci dílu II., kde *Misericordia* velebí Boha. K tomu přidejme závěrečný sbor, ryze polyfonní a oratorní. Máme tedy ve Fuxově *Fonte della Salute* vzor vídeňského sepolkra, kde vníkaní operních žvlů je minimální, a kde hudební výraz obrácen je stále k vystižení základní vážné náboženské nálady i k dramatickému vytěžení z textu tam, kde toho připouštěl. Tedy také u Fuxe setkáváme se s dualismem složek operních a oratorních, ale pro hudební povahu Fuxovu druhá má rozhodnou převahu.

Tento stav oratoria ve Vídni byl všeobecný. I v dílech jiných skladatelů doby Míčovy setkáváme se s oním dualismem složek operních a oratorních, z nichž jedna nebo druhá je více zdůrazněna podle povahy skladatelovy, ale nikdy tak, aby z oratoria stalo se dílo neapolského typu. To vidíme na příklad dobře u mladšího Reuttera, jenž v oratoriu následuje Caldaru i Fuxe jak v technice, tak i ve vnitřní hodnotě. Také u něho symfonie je polyfonní, ensembly převahou polyfonní; lze u něho konstatovati sice již větší vníkaní operních žvlů, což je vysvětlitelno, uvážíme-li, že jeho oratoria pocházejí z doby poměrně pozdní (z let 1724—1739), ale nikdy neděje se to tak, že by tím byl porušen styl oratoria. Rozdíl oratoria a opery Reutter drží ještě důsledně. Vysoký stav vídeňského oratoria jeví se v dílech Reutterových také v tom, že hledí pilně k hudební charakteristice, čímž dociluje mnohých výsledků dramatických.¹⁷⁵⁾

Míča tedy měl před sebou právě ve vídeňském oratoriu díla vynikající ceny umělecké, která pro tuto dobu znamenají výjimečnou výši svého druhu. Vídeňské oratorium doby Míčovy jest jedinou formou, kde hudební dramatičnost a formální solidnost našly své útočiště; jest své doby nejstylovější hudebně-dramatickou formou, ovšem necháme-li stranou operu francouzskou, která pro Vídeň tenkrát neměla významu.

Je pravda, že Míča, poznávaje sepolkra Fuxova a Caldarova, stál před dualismem žvlů operních a oratorních. Ale při tom nutno pamatovati, že živel oratorní měl rozhodnou převahu. Pro Míču je však charakteristické, že přes to vybral si ze svých vzorů pro sepolkro právě méně cenné prvky, že to, v čem mohl naléztí podnět k uměleckému prohloubení svého díla, zanechal zcela stranou. Je to patrné již z celkové formy. Vídeňské sepolkro je dvoudílné, Míča ale píše své sepolkro pouze v jediném díle.

¹⁷⁵⁾ O Reutterových oratoriích viz Stollbrockovu monografii o Reutterovi ml. ve *V. f. Mw.* VIII. 298–304.

Hudební technika Caldarova a Fuxova sepolkra stojí na vysokém stupni jak v symfonii, tak v enemblech i v četných ariích. Míča ani toho si nevšiml. Píše své sepolkro právě tak jako operu a kantátu. Mezi oratorní formou, operní a kantátovou není u něho rozdílu, kdežto u svých vzorů viděl, jak styl oratoria lišil se od stylu operního. Rovněž zvýšené zření k hudební výraznosti arií a oratorní ráz hudby, vážný a náboženský, nechal Míča stranou; a nejen to, nýbrž hrubě proti tomu se prohřešil. Dovedl-li slova Kristova komponovati arií buffovou, porušil tím smysl oratoria velmi citelně a ukázal tím, že současnému vídeňskému sepolkru neporozuměl.¹⁷⁶⁾ Takovou arií ocitá se Míča na protilehlém pólu, nežli byly jeho vzory. Jeho některé citově hluboké a opravdové arie nestačí k vyvážení ostatních arií komponovaných čistě operní methodou. Míča ze svých vzorů vybíral si pro sebe jen vložky méně cenné. Je to důsledek umělecké povahy Míčovy, která způsobila, že oratorních složek svých vzorů, které byly výsledkem technické komplikovanosti a umělecké reflexe, nemohl ani chápati. Míča při své povaze vybral si ze vzorů to, co mu odpovídalo. A je proto přirozeno, zaslechl-li u Fuxe nebo u Caldary občas místo operní, to jest nekomplikované, šablonovité a lehce přístupné, že s díky akceptoval takovéto tóny neohlížeje se na to, že to jsou tóny v takových dílech výjimečně slabé a že vlastní váha jeho vzorů leží jinde. Tím se stalo, že Míča, který vyšel z vídeňského sepolkra Caldarova a Fuxova, ocitá se na půdě úpadkového oratoria neapolského, tedy toho, jemuž vídeňské oratorium tak úspěšně čelilo. V tomto stylovém důsledku je nejlépe znatelné historické nedopatření Míčova sepolkra. Jinak řečeno, Míča vídeňské sepolkro z vulgarisoval, zdůraznil jen primitivní složky a došel v důsledku toho k jakémusi, můžeme-li tak říci, zlidovění sepolkra, jež stylově není nic jiného, nežli úpadkové sepolkro neapolské. Toto z vulgarisované „neapolské“ sepolkro dlužno považovati za typ sepolkra, které bylo rozšířeno na našem venkově všude tam, kde byly podobné poměry a předpoklady hudební jako v Jaroměřicích. Možno tak souditi z toho, že Míča k této formě nedospěl napodobením konkrétní nějaké formy „úpadkové“, nýbrž že k ní došel v důsledku své primitivní, prosté povahy muzikantské. Týž subjektivní předpoklad možno ale považovati za jistý i u ostatních skladatelů rázu Míčova, kteří vyrostli z podobných poměrů a jež nám historie vynese teprve na povrch.

*

To, co jsme poznali o poměru Míčova oratoria k oratoriu současnému, platí i o Míčově opeře. Poznali jsme již, kterak Míčova opera je primitivní, formálně i dramaticky. Víme, že formálně omezuje se na zcela

¹⁷⁶⁾ V neapolském oratoriu setkáváme se taktéž místy s ariemi buffovými. Tak v Pergolesiově *La Conversione di S. Guilielmo* (1731) je vložena buffová partie. Má to zde úmysl dramatický a charakterisační (Radiciotti, Pergolesi, 158).

mechanické střídání recitativu a arie, že nezná vůbec doprovázeného recitativu. Dramaticky jeho arie jsou zcela šablonovité ve svém hudebním výrazu a proto i nedramatické.

Tato primitivní vnější i vnitřní forma operní není pro tuto dobu a zvláště vzhledem k Míčovu okolí nic samozřejmého. Průměr italské opery úpadkové školy neapolské jest ovšem v zevní formě zásadně týž, jak jsme poznali u Míči. Ale je to pouhý průměr. Vedle toho již před Míčou vytvořeno bylo v italské opeře tolik hudebně-dramatických i formálních hodnot, že jich nemůžeme nechat jen tak stranou těchto úvah. Třeba si uvědomiti, co v době, v níž Míča žil, dokázal v tomto ohledu Ales. Scarlatti, kam dospěl v uvolnění forem a v jich obohacení dramatickým. Třeba jen poukázati na vrcholnou jeho operu *Griselda*, která pochází z r. 1721, tedy z doby Míčovy dospělosti; kterak Scarlatti prolamuje zde ariovou formu a z důvodu dramatického přechází z této formy v recitativ doprovázený, vytváří tedy jednotně koncipovanou scenu. Forma sloužila zde jeho dramatické myšlence, nikoliv naopak.¹⁷⁷⁾ Rovněž v komposici finále přinesl Scarlatti mnoho nového. V některých jeho dílech, jako v opeře *Il trionfo dell' Onore* z r. 1718 setkáváme se s ensemblovými závěry značné formální i výrazové dokonalosti.¹⁷⁸⁾ I když pak následovníci jeho, Leo, Vinci, Pergolesi a j. v této věci nenásledovali mistra v tak vynikající míře, i když další rozvoj finále spadá do 40tých let, kdy se o ně zasloužil znamenitou měrou Nic. Logroscino,¹⁷⁹⁾ přece naprostý nedostatek u Míči nutno opět považovati za formální defekt, který opět dokumentuje Míčovu opožděnost za současnou operou, tím více, že ensemblové závěry operní poznal Míča také ve Vídni.

Pokud se týče vnitřních dramatických hodnot Míčovy opery, bylo již ukázáno, že i v této věci stojí Míča hluboko pod úrovní současné opery. Dramatický výraz v jeho ariích je minimální, třebaže v této věci měl před sebou mnoho povzbuzujících vzorů.

Úroveň Míčovy opery vysvitne nejlépe, uvědomíme-li si, co znamenala v této době vídeňská opera, která Míču obklopovala. Vídeň v opeře, podobně jako v oratoriu, zaujímá výjimečné postavení v této době. Ve Vídni je silný odpor proti úpadkové neapolské opeře. Odpor ten jeví se dvojím směrem: jednak užívá vídeňská opera vydatně sborů, jednak zavádí do opery solidnější hudbu. Prvním čelí nadvládě solistické opery nea-

¹⁷⁷⁾ Týká se to *Griseldiny* arie „Figlio“. Její rozbor podává E. J. D e n t ve své monografii o Al. Scarlattiovi (str. 164—5).

¹⁷⁸⁾ O Scarlattiově finále pojednává Dent, *Ensembles and Finales in 18. th Century Italian Opera* (*S. J. Mg.* XI. 543 a násl.).

¹⁷⁹⁾ Historický význam Logroscinových operních finále vyzdvihl poprvé H. K r e t z s c h m a r ve své studii „Zwei Opern Nic. Logroscinos“ (*Jahrb. Peters*, 1908, str. 51 a násl.). Zde také zmiňuje se o finále u předchůdců Logroscinových, u Scarlattia, Lea, Vincia a Pergolesia. Uvedená stat' Dentova o ensemblech v 18. stol. je pak opravným doplňkem této Kretzscharovy studie.

polské. Užití sborů je důležitá okolnost, která dodává opeře formálního zpestření a znamená zatlačení formálního mechanismu. Vídeňská opera sborová stojí tak proti neapolské opeře solistické. Ale při tom ve Vídni za Karla VI. není jednoty: stojí zde vedle sebe dva směry, mezi nimiž dochází k jakémusi kompromisu. Vídeňskou operu reprezentuje zde Fux, neapolskou solistickou Caldara. Při tom ale umění Fuxovo působí na Caldaru a naopak Fux neušel vlivu Caldarovu. Na Caldaru Fuxovy opery působí tím, že přejímá užívání sborů a svou hudební techniku podle Fuxova vzoru zdokonaluje. Ovšem ráz neapolské solistické opery má při tom převahu. Ale naopak Fux při sborovém a polyfonním rázu své opery nemohl nedati na sebe působiti neapolské opeře Caldarově. Tak se stalo, že také u Fuxe setkáváme se se složkami neapolské virtuosní opery.¹⁸⁰⁾

Poznati možno dobře poměr Míčův k vídeňské opeře na několika příkladech. Z Fuxe možno užítí na př. jeho slavnostní korunovační opery, která způsobila mnoho rozruchu v celé Evropě a již byl přítomen i hr. z Questenberku, takže ji Míča jistě znal. Je to *Costanza e fortezza* z r. 1723.¹⁸¹⁾

Míča zde měl vzor opery, kde formální mechanism je paralysován novou formou, vytrysklou z potřeby textu. Fux svými sbory dociluje zde proti neapolské opeře něco formálně odlišného. Sborovost jeho opery nespočívá v tom, že užívá sborů, ale hlavně v tom, jak jich užívá. V této věci poučné jsou první tři scény I. aktu. Fux pojal je jakožto prolog a dal jim v důsledku toho zcela odchylný formální ráz od vlastní opery. První scenu tvoří střídání sborů „ceda Roma“ s menšími útvary formálními. Je zajímavé, že zde není pravidelné arie ani pravidelného dueta. Tato odchylná forma má zde i své dobré dramatické zdůvodnění. Scena jest zde pouhou expositivou, pouhým úvodem k prologu, je vlastní opeře nejvzdálenější, tudíž vyloučení všech operních forem počítával Fux za stylový příkaz. Po této scéně následují dvě scény vlastního prologu. Komponovány jsou opět jednotně. Také zde pracuje Fux s ensemblovým refrainem, který zde tvořen je velmi lehce; je to tercet tří

¹⁸⁰⁾ Na historický význam sborové opery vídeňské, hlavně Fuxovy a Badiovy, poukázal H. K r e t z s c h m a r ve stati „Zum Verständnis Glucks“ (Jahrb. Perters, 1903, 68 — 69), kde ukazuje, že tato opera je předchůdcem Gluckovým. Po něm totéž rozvádí A b e r t ve své knize o Jomelliovi (str. 52, 220 a násl.). Při tom ale oba jdou příliš daleko, tvrdí-li, že Fux ovládal v prvních desetiletích 18. stol. vídeňskou operu a že proto Gluck nutně vyšel z této opery. Stačí pohled na operní repertoár vídeňský za Karla VI., abychom se přesvědčili, že Fuxovy opery hrány byly velice málo, a že repertoár ovládal Caldara, jenž Fuxe úplně zatlačil. Tak relace Fuxovy, o nichž byla řeč v I. díle této práce, jsou dostatečným svědectvím toho, na čí straně byly sympatie císařovy i dvorských kruhů, které v takovýchto případech měly hlavní slovo. Caldara pak ve svých operách dával vždy hlavní důraz na solistický virtuosní ráz opery. Zde Gluck pro svou reformu mnoho nenašel.

¹⁸¹⁾ Vydal Eg. W e l l e s z v D. T. Ö.

Nymf, velmi vzdušný, jehož průvod přeložen je do vyšších poloh. Vedle něho položen sbor bohu říčních, který jest opět komponován s jemným uměním charakterisačním poněkud masivněji nežli sbor předchozí. Oba tyto sbory střídají se neobyčejně jednotně a vytvářejí stmelenu scenu, která patří k formálně nejdokonalejším místům opery. Sem také vkládá Fux první operní arii. Až sem, do 3. sceny, vystačil Fux s formami, jež v současné neapolské opeře byly téměř neznámy. Zároveň toto první objevení se formy ariové má i své dobré dramatické odůvodnění. Dotud rozmluvy mythologických postav týkaly se věcí abstraktních. Ale v této arii Tiber převádí svými slovy přímo k vlastnímu ději (k pádu Říma). Tento přechod formálně naznačil Fux prvním užitím ariové formy operní. Odtud pak nastupuje střídání recitativu s ariemi, ale i zde mechanism jest často oživen vložem sboru, zvláště ke konci tohoto aktu. V prvních třech scénách vytvořil tedy Fux větší celek formálně naprosto odchylný a jednotný proti neapolské opeře, při čemž hlavním prostředkem byl mu sbor. Podobně jednotně a odchylně od mechanismu neapolské opery založena je poslední scena III. aktu. Fux vytvořil zde skutečné finále; po secco-recitativu a arii následuje smírný sbor, na to sbor válečný a pak první sbor se opakuje. Po krátkém recitativu dochází na sbor oslavný. Po této poslední sceně následuje pak obvyklá licenza a gratulační sbor. Formální semknutí poslední sceny je opět neobyčejně jednotné, což je způsobeno zase střídáním jednotlivých sborů. Jest to skutečné finále jednotně koncipované, formálně odchylné od ostatní opery.¹⁸²⁾

Využil Míča této celé složky Fuxovy opery k obohacení svého umění? Víme již z rozboru jeho opery, že Míča ve své opeře sboru neužil a že zde stojí na půdě úpadkové opery neapolské. Zde ale bylo by možno na vysvětlenou uvést, že Míča z Fuxe bral málo a že hlavním jeho vzorem byl Caldara.

V čem vzal si tedy Míča ve své opeře za vzor Caldara?

Je nepochybné, že formálně stojí Caldara opera za operou Fuxovou. Caldara sice přejal užívání sborů z Fuxe, ale nedovedl vytvářeti takových celků jako Fux. V ohledu hudebním Fux předstihuje Caldara v technice, užívaje často polyfonie ve svých ariích, kdežto naproti tomu Caldara v opeře je nepoměrně homofonnější. Ale za to hudba Caldara je proti Fuxově v homofonních ariích nepoměrně účinnější, vášnivější a dramaticky výraznější. V operách Caldarových možno postavit dva typy: v jednom z nich neapolská opera převládá, v druhém jsou přimíseny vlivy vídeňské. První typ představuje opera Euristeo z r. 1724.

Je to typická příležitostná oslavná opera. Většina díla vyplněna je hudbou po stránce melodické, technické a dramatické zcela běžnou. Na dramatický výraz arií kladen je zde důraz zcela nepatrný. Možno to vy-

¹⁸²⁾ Není tím ovšem řečeno, že forma sborové opery je u Fuxe něco absolutně nového. Princip udržuje se ve Vídni z benátské opery. Na to poukázal Kretzschmar, Abert i Wellesz. Ovšem pokud konkrétní rozřešení formy prologu i finále je majetkem Fuxovým, to rozhodnouti jest ještě úkolem historie.

světlení tím, že byl Caldara nucen k rychlé práci. Ale i při celkové nízké úrovni této opery setkáváme se zde se zdařilými formovými úchylkami. Tak na př. poukazuji na tento ušlechtilý výraz bolestného roztoužení:

G l a u d i a 489.

Amoroso.



Non lo cre- dea Tu bella ne mica ancor mi sei

Jinde používá koloraturních částí ve II. díle ariovém k této kano- nické hříčce mezi zpěvem a houslemi:

490.



re-no-te stan-

Recitativ je zde všední, *accompagnato* schází úplně.

Euristeo je tedy vzorem běžné neapolské opery Caldarovy, jakou měl Míča na očích, komponuje své dílo. Srovnáváme-li však obě opery, stojí Euristeo i při svém mechanismu vysoko nad operou Míčovou. Melodika Caldarova je sice rutinovaná a málo kriticky prosévaná, ale není zde takových dramatických rozporů, jako jsme poznali u Míči. Caldara píše zde spíše indiferentně, jeho divadelní temperament mu zabrání, aby psal dramaticky chybně.

Míča však měl u Caldary také vzor druhého typu. Byl to Mitridate z r. 1728, který tedy časově stojí Míčově opeře blíže. Již jeho technika

ukazuje rysy daleko poctivější. Proti dvojhlasu v orchestru Euristea panuje zde trojhlas, při čemž střední hlas veden je značně samostatně. Setkáváme se zde často s polyfonií v ritornelech i ve vlastních ariích. Také harmonicky je Mitridate bohatší. Pokrok jeví se současně i ve formě; není zdaleka tak formálně šablonovitý jako Euristeo. V tom právě uplatňují se blahodárné vlivy vídeňské. Je to znáti již na sinfonii, o níž již byla řeč, ukazují to recitativy, z nichž jeden je *accompagnato*, a konečně jeví se to ve finále, s nímž se setkáváme zde, zajisté pod vlivem Fuxovým. Na konci V. aktu napsal Caldara závěrečnou sborovou scenu, která sice svým formálním rozpětím nevyrovná se finále opery Fuxovy, ale je v tom přece porušení neapolského operního mechanismu.

Míča pro tyto komplikované složky formální neměl smyslu a nechal je pro sebe nezužitkovány. Tak Míčova opera stojí zcela na stanovisku úpadkové opery neapolské.

V intermezzech nejvíce se přiblížil své době. Našel zde kus své vlastní hudební a umělecké povahy; odtud pramení svěží a nehledaný jejich ráz.

Celková forma Míčova intermezza je běžná a svým střídáním arie s recitativem neliší se podstatně od opery. V tom přiklání se Míča ke svým vzorům, ačkoliv měl zde před sebou i výjimky. Hlavní cena Míčových intermezz spočívá v deklamačním rázu některých partií, které byly uvedeny nahoře. Viděli jsme, že Míča dociluje znamenitých efektů a míst velice zdařilých svou nehledanou komikou.

Deklamační ráz, hlavně deklamace jednoslabičná, založená na hbitých a svěžích pasážích, deklamační hříčky nejrůznějšího rázu byly od počátku hlavním prostředkem v dosažení komiky v intermezzech. Tato deklamace vyhovovala plně účelu a smyslu staré buffy. Jednak tím získán hudební prostředek k docílení karikatury vážné opery,¹⁸³⁾ jednak tím byla dána možnost zhudebnění realistických postav, jimiž se buffa lišila od opery. Tak možno poukázati na Al. Scarlattia, v jehož intermezzech setkáváme se často s realistickou deklamací komickou,¹⁸⁴⁾ setkáváme se s tím u všech současníků i nástupců Scarlattiových, a to nejen v Itálii, nýbrž všude tam, kam proniká italská opera.¹⁸⁵⁾ Tímto deklamačním rázem byl

¹⁸³⁾ O karikujícím významu intermezz viz A b e r t, Nic. Jomelli, str. 404 a E. J. D e n t v *S. J. Mg.* VIII, 558.

¹⁸⁴⁾ D e n t, Al. Scarlatti, 51—52, kde cituje též příklady.

¹⁸⁵⁾ Srvn. d' A r i e n z o v u studii *Die Entstehung der komischen Oper*, kde možno najíti četné doklady. Vrcholu dosahuje tento deklamační ráz u Pergolesia. Pergolesiova intermezza nemají ovšem pro Míču přímého významu, neboť pocházejí z doby po Míčově opeře. Přece ale mohou sloužiti za doklad, na jak vysokém stupni v době Míčově byla intermezza. Srovnávaní Servu Padronu s Míčou není ovšem možno; pochází až z r. 1733 a stojí na jiné půdě, nežli Míčova intermezza (viz nejnovější vydání Abertovo). U Pergolesia setkáváme se i jinde s pravou virtuositou komické deklamace. Tak na př. v intermezzu *Livietta e Tracollo* z r. 1734 (srvn. R a d i c c i o t t i 110—112). Toho ovšem Míča dostihnouti nemohl. Z mimoitalských skladatelů dobrý příklad poskytuje na př. Telemann. Ve své komické opeře *Sokrates*

Míča odevšud obklopen a nemohl se mu přirozeně vyhnouti. Také ovšem ve Vídni poznal intermezza, ačkoliv právě zde vídeňská opera stojí za italskou značně pozadu. Stav vídeňského intermezza možno dobře poznati na dvou příkladech. Je to Orlandinovo intermezzo „Bacocco e Serpilla“ a Caldarovo bezejmenné intermezzo, jež podle osob možno nazvati „Madama e Cuoco“.¹⁸⁶⁾ Z nich Bacocco e Serpilla bylo nejslavnější a nejhranější intermezzo v první polovici 18. stol. po celé Evropě, kam pronikla italská opera. V těchto dvou intermezzech máme zároveň dva odlišné vzory. Orlandinova tři intermezza jsou zcela běžná, nijak vynikající.¹⁸⁷⁾ Jsou příkladem průměrného intermezza. Hudebně jsou chudá, jich komika spočívá na deklamaci, která však neposkytuje mnoho poutavého a užívá ráda obrátů zcela obvyklých. Důležitou úlohu hrají zde deklamační hříčky jednotlivých slov, které poskytovaly zpěvákovi příležitost k četným extempore. Látka intermezz je obvyklá: hádka mezi mužem a ženou a na konec usmíření. Tedy látka táž jako u Míči. V I. intermezzu stěžuje si Bacocco na svou ženu frází hudebně chudou:



491.

Z deklamačních hříček uvádím: v nářku Bacoccově na jeho ženu vyskytuje se toto obvinění: „moglie scropulosa, fantasia, molesta e bacchetona che brontola“; poslední slovo zavdalo Orlandiniově příležitost k ilustračnímu místu:



492.

zhudebnil hádku, která po stránce deklamační podána je neobyčejně zdařile (viz vybrané příklady z Telemannových oper ve vydání Otzennově).

¹⁸⁶⁾ Obě intermezza nejsou datována, ale spadají dle všech vnitřních znaků do doby Míčovy, takže na nich možno poznati úroveň současného intermezza ve Vídni. Chovány jsou ve Víd. Dv. Bibl. Part. Mscr. (Orlandiniově pod sign. 17740, Caldarovo pod sign. 17634).

¹⁸⁷⁾ Jakýsi současník podrobil také toto Orlandiniově intermezzo zdrcující kritice. Při horním okraji připsal „Pessimo tuto l'intermezzo“. O autorství intermezz Bacocco e Serpilla rozvinula se diskuse v době, kdy tato stať byla již napsána a proto zde je prostě registrována. Svědčí jen o tom, jak o intermezzech dosud nevíme téměř nic pozitivního, a jaký důležitý úkol zde čeká hudební historiografii. G. Calmusová vystoupila na 114 str. *Z. J. Mg.* XIV. s přenáhleným a nejasně formulovaným tvrzením, že intermezzo Baccoco e Serpilla pochází od Vincia. Proti tomu vystoupil O. G. S o n e c k (tamtéž str. 170 a násl.) dokazuje autorství Orlandiniově, s jehož hudbou bylo intermezzo provedeno také v Londýně r. 1737 pod názvem „The gamester“. Calmusová pak dodatečně své tvrzení oprava VII. a v ten smysl, že Vinci byl původním skladatelem slavného intermezza, jež mělo původní název „Il marito giocatore e la moglie bacchetona“, kdežto Orlandini toto intermezzo zpracoval pod titulem Bacocco e Serpilla. Toto opravené tvrzení je jistě v zásadě správné. Celá otázka poměru obou intermezz je značně komplikovaná, ale sem již nepatří.

Tento efekt je značně vnějškový. Nejcennější stránkou těchto intermezz je dueto ke konci II. intermezza, které je komponováno deklamačně, ve stylu čistě buffovém a zpestřeno četnými zdařilými hříčkami deklamačními. Také formální stránka dueta je pozoruhodná tím, jak je roz-předeno do šířky, takže přibližuje se formě finále.

Caldarovo *Madama e Cuoco* stojí nad předchozími intermezzy značně výše. Hudební stránka je cennější a také komika je přirozenější a svěžejší. Caldara dovedl zde spojit deklamaci s přirozeným hudebním proudem, takže tím překlenut je dualism mezi deklamací a formální uceleností, jenž právě u *Orlandina* často rušivě působí. Tak na př. v arii *Madamy* je toto zdařilé místo:

188)

493.

II. díl téže arie má podobný svěží komický ráz:

494.

Ke konci II. (a posledního) intermezza je obvyklý duet, opět deklamačně založený. Ze zdařilých deklamačních hříček zajímavá je tato pro všechna současně intermezza typická:

495.

¹⁸⁸⁾ Jak víme, tato vysloveně buffová melodie přešla do Míčova oratoria.

Z tohoto příkladu nejlépe patrně, že deklamace zde působí zcela přirozeně a ve shodě s hudebním proudem.

Caldarovo *Madama e Cuoco* je také zajímavé po stránce formální. Ve II. intermezzu přinutil děj Caldara k některým vložkám, jež formu intermezza osvěžily. Děj intermezz je ten, že kuchař dostane se do hádky se svou paní, nechce se dát titulovat slovem „lokaj“ a pomstí se jí tím, že jí předstírá vznešenou návštěvu. Sám se pak přestrojí za vznešeného „Colonello Bellofonte“ a ztropí si ze své paní smích tím, že jí dokáže její povrchní vzdělání a vkus. Ptá se jí na její zájem na literaturu a žádá ji o úsudek o písničky, kterou jí zpívá jakožto svůj výplod. Píseň je zvláště textově nesmyslná. Kuchař úmyslně plete slova bez ladu a skladu. Když se pak ptá své paní „che ti pare di questa improvisante maniera di comportare?“, vzdává madama domnělému kavalíru dík, takže tento přidává ještě „kadenzu“ na pouhé „lalala“. Touto scénou měla být zparodována povrchní vzdělanost tehdejší společnosti a pouhé koketování se vkusem. Scenu tu vytvořil Caldara zdařile hudebně tím, že oné písničky dal úmyslně primitivní melodii, kterou stále opakuje a tím sesměšňuje. Také „kadenza“ má veselý, skoro triviální ráz, což opět je úmyslné, aby tím komika obdivu Madamina nad takovou „literaturou“ byla tím větší.

Postavíme-li vedle těchto dvou intermezz Míčovo, obtojí toto dobře. Míčova intermezza jsou značně lepší nežli Orlandiniová a vedle Caldarových uplatňují dobře své světlé stránky. Ovšem celková forma ani zde nedostala se nad mechanism a také zde Míča nenapodobil formovou uvolněnost, jak jsme ji poznali u Caldary. Ale v deklamační hudební svěžesti a nehledanosti skutečných buffových partií je Míča Caldarovi značně blízko. Míča tedy na půdě prosté lidové reality pohyboval se nejnepříjemněji a tím i s největším zdarem.

*

Gratulační kantáty Míčovy trpí opět formální utkvělostí, což je nejvíce patrné při srovnání se současnými kantátami. Za jich vzor poslouží dobře *Frant. Contiova Cantata Allegorica*, jež byla zpívána r. 1720 na jmeniny arcikn. Marie Terezie, a *Porsileova Il Giorno Felice*, provozovaná r. 1723 na oslavu narozenin císařovny Alžběty Kristiny.¹⁸⁹⁾ Již nahoře byla řeč o tom, kterak introdukce Contiovy kantáty je přizpůsobena intimnímu rázu kantáty a kterak spojením instrumentální věty s ariosním proslovem docíluje se neoperního, komornějšího rázu. Arie mají sice zevní formu operní, ale jejich vnitřní hodnota přizpůsobena je celkovému rázu. Mají lehkou melodiku, jež je prostá všeho operního pathosu, koloratura je zde tak omezena, že nepůsobí rušivě. Ještě dokonalejší formu měl Míča před sebou v kantátě Porsileově. Intimnější formy mají zde převahu. S oblibou prokládá svou kantátu malými formami písňovými,

¹⁸⁹⁾ Obě jsou chovány v Part. Mscr. ve Víd. Dv. Bibl. (17630.).

čímž dodává celku rázu ztlumenosti a intimity, jak na př. ukazuje tato píseň, jež následuje po úvodním sboru:

496.

Poiche ser- visti a lei, chiaro tu sei co si
C — | C As — | B — | B — As | G — | As —

chiaro tu sei co si tu sei co si
As — G | F — | G — | G — | — |

(následuje 8 taktů závětí).

Podobně IV. arie komponována je rovněž zcela neoperně, takřka písňově:

497.

Non del Tempo ma del fa - to ma del fa - to

Pokud zde pak vystupují arie operní, jsou všechny velmi prosté. Také instrumentace, přizpůsobena je celkovému slohu kantáty, o čemž byla již řeč nahoře. Vyniká mimořádnou vzdušností a lehkostí. Zvláště s oblibou užívá Porsile skupiny fléten a houslí, jíž doprovází celé arie. Máme zde zkrátka vzor slohové gratulační kantáty, kde vše, forma, výraz i instrumentace je pečlivě odváženo vzhledem k intimnímu rodinnému rázu kantáty. Mezi touto formou a formou opery je podstatný rozdíl, který tkví právě v oné účelnosti obou forem.

O něčem podobném Míča neměl tušení. Pokud se týče celkové formy, víme, že Míča mezi formou opery a kantáty nečinil rozdílu. Pouze v poslední kantátě Operosa terni Colossi odhodlal se k malým formálním úchylkám, ale ty jsou zcela nepatrné. Také vnitřního výrazu nepřizpůsobil slohu kantáty, jako jsme poznali u Contia a Porsilea, nehledě ani k instrumentaci, která nijak se neliší od instrumentace oratoria nebo opery. Míča tedy nepochopil intimní formy gratulační kantáty. Je v tom nový doklad Míčovy formální stereotypnosti. Míča zde stojí v současném umění na témže stanovisku jako v opeře a oratoriu; také zde nechal nezužitkovány své vídeňské vzory, které mu podávaly mnoho cenných podnětů.

*

Hudebně-historická kritika Míčových zachovaných skladeb ukázala vedle jeho nepůvodnosti i jeho poměr k současné hudbě. Protože však metoda vyžadovala postup od díla k dílu, byl tím nutně poměr Míčova díla k celým proudům hudebním současné doby ponechán stranou, takže

je nutno k závěru tohoto poměru přehledně se dotknouti. Máme-li na mysli celou současnou hudbu v době Míčově, nutno zmíniti se o mistrech, s nimiž Míča nepřišel ve styk. Je to především Bach a Händel. Tyto nutno předem eliminovati a to proto, že v této době (do r. 1735) pro Vídeň nemají významu. Bach pro Míču již proto nikoliv, že Míča stojí zcela na půdě italské opery, na půdě Bachovi protilehlé. Víme, že ani z Fuxe, tedy ze skladatele, který rázem svého umění stojí Bachovi nejbližší, nepřijal Míča nic, v čem spočíval specifický význam Fuxův. Händela rovněž Míča neznal; vyplývá to jednak ze svědectví zpráv (ex silentio), jednak z charakteru Míčovy hudby. Není třeba ani dále rozváděti, že s gigantismem Händelovy hudby nemá společné ani noty. Vedle Bacha a Händela nutno zmíniti se i o hudbě francouzské, která pro Vídeň má v této době značný význam. Od konce 17. stol. proniká totiž francouzská hudba do Německa, a to hlavně v ouverturách, baletch a operních ariích.¹⁹⁰⁾ Do Vídně dostává se francouzská hudba Jiř. Muffatem a má zde značný vliv na hudbu Fuxovu a jeho školy.¹⁹¹⁾ Je přirozené, neboť „přísný“ styl Fuxův uvítal jistě francouzskou hudbu jako protiváhu proti hudbě italské. Francouzský vliv uplatnil se však jen v instrumentální hudbě (suity, ouvertury), kdežto v opeře podmaňuje si Fuxe opera italská. V tom pak je zevní příčina, že Míča francouzskému vlivu úplně se vyhnul; stál na půdě italské opery, neměl tedy ani příčiny, proč by se přiklonil k hudbě francouzské. Kromě toho celý italský směr Jaroměřic hrál zde svou úlohu. Míčovu primitivismu přirozeně lépe vyhovovala hudba italská, technicky povrchnější nežli hudba francouzská. Tím zároveň určen je poměr Míčův k Jiř. Muffatovi. Jiří Muffat ve svých instrumentálních dílech stojí zcela na jiné půdě nežli Míča; na něho zušlechťující vliv měla hudba francouzská.¹⁹²⁾

Ze současné hudby stojí Míča ve svých zachovaných skladbách skoro výhradně pod vlivem Vídně. Vliv Itálie možno sice doložiti z pramenů, ale týká se doby po r. 1735, z něhož je zachována poslední skladba Míčova. Z hudebně-historické kritiky vyplývá však hudební vliv Vídně téměř výlučně. Ale pojem „hudební Vídně“ nutno zde zúžiti na 2 representanty, na Fuxe a Caldaru. Pak vliv na Míču vztahuje se skoro výlučně ke jménu Caldarovu, neboť z Fuxe nepřebírá Míča nic, co bylo specifickým znakem jeho umění. Jak v opeře tak i v oratoriu nechal výrazové, formální i technické přednosti Fuxovy zcela nezužitkovány. Vliv Fuxův na Míču v melodice týkal se většinou povšechných melodických míst, tedy nikoliv speciálně

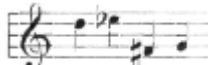
¹⁹⁰⁾ H. K r e t z s c h m a r, Geschichte des neuen deutschen Liedes, I. 192.

¹⁹¹⁾ O francouzském rázu Muffatovu srvn. S t o l l b r o c k o v u studii Die Komponisten Georg u. Gottlieb Muffat, 1888. Vlivu francouzské hudby na Fuxe dotýká se jednak K ö c h e l (v biogr. o Fuxovi) jednak Eg. W e l l e s z v předmluvě vydání Fuxovy opery Costanza e Fortezza (D. T. Ö. XVII.).

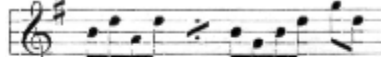
¹⁹²⁾ Srvn. Muffatova obě Florilegia a téhož instrumentální Concerti grossi z r. 1701, vydaná v D. T. Ö. I², II² a XI².


fuxovských. Naproti tomu s Caldarovým vlivem setkali jsme se za každým krokem v melodice i ve formách.

Pouhé konstatování vlivu Caldara však nestačí; nutno sestoupiti hlouběji a odpověděti na otázku, jaký byl tento poměr mezi Míčou a Caldarem. I to bylo ukázáno již v hudebně-historickém rozboru. Míča neměl schopnosti poznati, co cenného a silného skrývá v sobě umění Caldara a nedovedl se těmito pozitivními stránkami obohatiti. Vybíral si z Caldary jen běžné a méněcenné složky, a to v melodice, faktuře i ve formě. V melodice přejímá pouze obraty běžné a namnoze i triviální, které pak v podání Míčově jsou ještě více ztrivialisovány. Pokud pak přejímá fráze ušlechtilejší, nedovede s nimi pracovati, takže v jeho podání zplošťují. Možno to názorně doložiti. Tak na př. poznali jsme u Míči

v sinfonii oratoria toto thema:  zajisté velmi výrazné,

kterého by každý trochu jen dovednější skladatel dovedl patřičně využití. Víme také, že u Fuxe i u Caldary hraje toto thema významnou úlohu. Ale jak jinak s tímto thematem pracují Fux a Caldara a jak jinak Míča! Fuxovi slouží za výrazné thema k polyfonní větě, Caldara pak rozprádá je v ušlechtilou melodii. Naproti tomu však Míča spokojuje se tím, že thema prostě uvede a přivěsí na ně obvyklé běžné sekvence; jemu thema je mrtvé, nedává mu popudu k vytváření melodie z tohoto thematu a vypomáhá si tím, že vyplňuje další takty běžnými frázemi. Tedy proti melodické tvořivosti stojí zde melodická stereotypnost a neplodnost. To pak je východiskem neumělé metody, podle níž Míča přejímané melodie kompiluje. Dobrý příklad toho je ritornel X. arie v Míčově opeře. Melodický materiál je všecek přejet z Caldary. Míča se však nepokusil tento materiál zpracovati si v myšlenku aspoň relativně novou. Lepí zde v pravém slova smyslu k sobě jednotlivé Caldarovy manýry melodické,

aby tak dostal větší celek. Začáteční motivek 

je manýra u Caldary častá; podobně druhá figurka , která

zde vystupuje sekvencovitě. Stálý návrat ke kvintovému stupni (4. a 5. takt) je rovněž něco běžného. Celý ritornel je doslova zkompilován mechanicky z melodických úryvků vzatých z Caldary. Poměr Míčovy melodiky ke Caldarově vyznačuje se tedy vnějškovostí a prostým přejímáním, které řadí mechanicky motiv k motivu beze snahy přizpůsobiti jej vlastní hudební povaze. Pokud se týče poměru Míčova k technice a formám Caldarovým, poznali jsme primitivnost tohoto poměru. Míča napodobil jen běžnou fakturu, polyfonii nechal stranou, harmonicky přejímá z Caldary obraty zcela všední, a ve formách přidržuje se běžných schémat, kdežto pro formální novoty Caldary, jež jsou u něho zdůvodněny uměleckou logikou, nemá smyslu. Poměr Míčův ke Caldarevi je tedy

nejen vnějškový, nýbrž i primitivní. Míča mohl jeho uměním i při své nepůvodnosti nepoměrně více obohatit vlastní hudbu a mohl, kdyby byl měl smysl pro hudební bohatství, vytvořit díla sice Caldarovská, ale za to méně povrchní, méně vnějšková a méně triviální. Takto jeho skladby jsou sice hudebně vzaty z Caldary, ale protože převzaly právě nejslabší stránky Caldarovy hudby a protože tyto stránky ještě více zevšednily, vznikla díla materiálem sice caldarovská, uměleckou úroveň však hluboko stojící pod úrovní Caldarovou. Míča Caldaru ztrivialisoval. Tento poměr Míči ke Caldarovi osvětluje nejpronikavěji hudební povahu Míčovu.

V kapitole o melodice poznali jsme několikrát překvapující blízkost k Reinh. Keiserovi a Schürmannovi. Blízkost ta byla tak nápadná, že této otázce nutno se zde dotknouti. V pramenech nemáme zpráv o tom, že by díla Keiserova nebo Schürmannova byla známa v Jaroměřicích. Také ve Vídni oba jsou neznámí v této době, pokud můžeme soudit dle dnešního stavu literatury. Ale přece jedno pojítko mohlo by býti mezi Vídní a severoněmeckou operou. Císařovna Alžběta Kristina, choť císaře Karla VI., pocházela z Brunšvicka. Proto udržovány přirozeně i styky obou dvorů, při nichž hrála úlohu i opera. Tak v únoru r. 1723 byl císař Karel VI. se svou choť poprvé na brunšvickém dvoře a na počest toho provedena byla Schürmannova opera *Rudolphus Habsburgicus*.¹⁹³⁾ Tím dvůr Karla VI. seznamuje se se Schürmannem. Navzájem pak vlivem těchto styků objevuje se zde i hudba Caldara a Contiova.¹⁹⁴⁾ Není tedy vyloučeno, že touto cestou dostala se znalost Schürmanna a také Keisera hr. z Questenberku. Je to ovšem pouhá domněnka, jejíž pravděpodobnost však je značně podepřena kritikou díla Míčova.

Předklasická Vídeň a Mannheim

Několikrát již učiněna zmínka o Míčových thematech, která jsou zřejmou předzvěstí hudebního výrazu Mozartova a na nichž je nápadným ráz instrumentální. Tato fakta, jakož i formální struktura Míčových symfonií vede k problému, do jaké míry možno onen „mozartism“ považovati za osobní majetek Míčův, a s tím podle dnešního stavu hudební historiografie organicky souvisí problém o poměru Míčových symfonií k instrumentální hudbě t. zv. předklasické a mannheimské.

¹⁹³⁾ C h r y s a n d e r, Gesch. d. Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelleu. Oper (Jahrb. d. Mwiss. I., 274).

¹⁹⁴⁾ Tak r. 1727 provedena Caldarova opera „I due Dittatori“, r. 1734 téhož „Demetrio“, 1728 jeho „Spipione nella Spagna“, 1727. Contiův „Archelao“ at d. (viz tamtéž, str. 277, 282).

Otázka Míčova „mozartismu“ jest dle toho, co je známo o hudbě v 18. stol., v základě jasná. Dnes je zřejmo, že hudební výraz, který se obecně a nedosti přesně přisuzuje Mozartovi a do jisté míry i Haydnovi, byl rozšířen dlouho před Mozartem. Již od Al. Scarlattia můžeme stopovati „mozartovské“ melodie v tehdejší době, a totéž platí o Leovi, Duranteovi, Pergolesiovi, Vinciovi a Logroscinovi.¹⁹⁵⁾ Zvláště komická opera přináší mnoho těchto „mozartovských“ prvků a to jak po stránce formální, tak i po stránce čistě hudební. Formálně zvláště finále Logroscinova jsou již značně blízká Mozartovi.¹⁹⁸⁾ V hudebním ohledu téměř každá stránka buffy přináší svou podivuhodnou melodickou pohyblivostí tóny Mozartovi neobyčejně blízké.¹⁹⁷⁾ Také tóny vážné v italské opeře té doby obsahují mnoho „mozartovského“, jako na př. sceny pohnutí Francesca di Majos.¹⁹⁸⁾

Z Itálie šíří se tento hudební „mozartovský“ výraz do ostatní Evropy. Nejzajímavějším zástupcem jest zde Reinhard Keiser, jehož díla možno považovati za nejbližší Mozartovi po stránce hudebního výrazu. Ve svých operách Croesus (1710), La forza della virtù (1700) a Octavia (1705) je blízkým předchůdcem Mozartovým.¹⁹⁹⁾ Tím pak možno vysvětliti i poměr Míčův ke Keiserovi, na nějž bylo několikrát již upozorněno. V „mozartismu“ doby Míčovy, a to v hudbě italské i poitalštěné, možno spatřovati povšechný rys hudebního výrazu, který tvoří jakousi neuvědomělou a organicky ještě neučleněnou opozici proti nepřirozenému baroknímu pathosu vážné opery italské. Takováto povšechná výrazová atmosféra jest umělecko-historický fakt, jenž v tomto případě není nijak ojedinělý. Tak na př. tak zv. rokokový výraz v malířství a v architektuře rovněž připravuje se roztroušeně dlouho před tím, než dosáhl organického stmelení v ucelený vlastní sloh. Podobně na druhé straně metoda racionalistického myšlení osvěcenského má své porůzné kořeny dávno před tím, nežli vlastní osvěcenský stalo se uvědomělým programem v evropském myšlení.²⁰⁰⁾

¹⁹⁵⁾ J. E. D e n t (Al. Scarlatti, 201 a 202) upozorňuje na „mozartovské“ složky u Scarlattia a praví, že Mozart shrnul tyto stránky s obdobnými složkami hudby nástupců Scarlattiových.

¹⁹⁶⁾ Srvn. H. K r e t z s c h m a r, Zwei Opern Nic. Logroscino's (Jahrbuch Peters 1908, str. 51 a násl.).

¹⁹⁷⁾ Jako typ možno vzíti Servu Padronu, abychom poznali, jak „mozartovská“ hudba byla rozšířená před Mozartem v italské buffě. Také jiná díla Pergolesiova vykazují tyto „mozartovské“ rysy. R a d i c c i o t t i (G. B. Pergolesi, str. 89)

poukazuje na př. na Andantino sinfonie Pergolesiovy buffy Il geloso schernito jako na „mozartovské“. Také četné jiné arie prohlašuje za „mozartovské“ (str. 101). Před Radicciovým poukázal na „mozartism“ italské buffy K r e t z s c h m a r v e článku „Mozart in der Geschichte der Oper“ (Jahrbuch Peters XII, str. 62—64).

¹⁹⁸⁾ Srvn. Kretzschmar, Mozart in der Geschichte der Oper, str. 54.

¹⁹⁹⁾ Poukazuje na to K r e t z s c h m a r v e studii „Das erste Jahrhundert der deutschen Oper“, S. I. Mg. III, 285 a 286.

²⁰⁰⁾ Tato fakta dnes jsou patrna i na moderním umění. Tak na př. hudební romantism Wagnerův a Lisztův má při všech individuálních znacích také rysy spo-

Tento s počátku neuvědomělý opoziční charakter „mozartovský“ dán je zvláštní lehkostí rytmickou, melodickou pohyblivostí a svěžestí, takže na mnoze činí dojem ohlasu lidových písní. Proto také buffa stala se nejhledanějším útočištěm těchto „mozartovských“ tónů. Tvoří se tak „předmozartovská“ obec, ovšem volná, neuvědomělá a také ještě nikoliv důsledná ve svém „mozartismu“, jejímž význačným členem je R. Keiser. Mozart sám pak znamená v této věci souhrn a kvalitativní stupňování těchto znaků.

Míča neuzavřel se tomuto povšechnému rázu současné hudby v posledních svých zachovaných dílech. Zde pak, v této společné hudební atmosféře „mozartovské“, jest styčný bod mezi Míčou a Keiserem. Zbývá pak vysvětliti genesi tohoto Míčova „mozartismu“. Určena je dvěma základními momenty, vnitřním a vnějším.

Je nesporno, že Míčova skladatelská povaha byla blízká onomu „mozartismu“. Víme, že Míča byl umělecky povaha nekomplikovaná, primitivní, které nejlépe vyhovovaly projevy prosté, zdánlivě lidové. Je proto pochopitelné, že oproštěný, přirozený výraz „mozartovský“, který nad to hraničí namnoze na zdánlivou lidovost, byl Míčově povaze blízký. Tím tedy vysvětlili bychom si Míčovu dispozici pro tóny „mozartovské“. Zbývá ještě otázka historická, proč nový charakter objevuje se u Míči až r. 1732 a zvláště r. 1735 (Operosa terni Colossi).

Že ve Vídni měl Míča příležitost poznati tóny „mozartovské“ jest nesporno. Tak na př. díla Reuttera ml. obsahují četné takové rysy.²⁰¹⁾ Kolik „mozartismu“ jest v melodice Caldarově, Contiově a Porsileově, viděli jsme v předchozím, ale tím dán je pouze základ k našemu faktu. Proč však nevyskytly se nové výrazové rysy u Míči již před rokem 1735?

Tato otázka vede problém Míčova „mozartismu“ dále k otázkám konkrétnějším. Nutno ovšem předem říci, že zde vstupujeme částečně na pudu hypotheses, jak jinak není možno při dnešním stavu hudební historiografie právě o době mezi r. 1700—40, o níž dosud víme velmi málo konkrétního.

Předně významný je fakt vídeňské operety, dosud blíže neznámé. Překvapující fakt vídeňské operety od r. 1730, nezávislé na severoněmeckém singspielu, má úzký vztah k Míčovi.²⁰²⁾ Hr. z Questenberku dával si zasílati do Jaroměřic jak texty, tak i hudbu této operety, takže není

lečné. Nebo impresionism, ať v hudbě nebo v malířství, má společnou atmosféru výrazovou, i když díla jednotlivých umělců zachovávají při tom své individuality. Nutno tedy s tímto úkazem počítati jako s faktem historickým, třebaš zde při zjišťování jsme mnoho odkázáni na subjektivní cítění umělecké.

²⁰¹⁾ S t o l l b r o c k (v biografii J. Reuttera ml., V. f. Mw. 302) ukazuje na Reutterovo dílo Bersabea z r. 1729, kde prý úvodní sbor je „mozartovský“. Dílo to provedeno bylo 1730 v Brně.

²⁰²⁾ Na vídeňskou operetu tuto upozornil jsem v knize „Hudební barok na českých zámcích“, str. 230–250.

pochyby o tom, že Míčovi tato opereta byla známa.²⁰³⁾ Pro naši otázku důležitá jest okolnost, že s vídeňskou operetou vchází hr. z Questenberku ve styk od r. 1730, tedy v době, kdy u Míči začínají se projevovati nové rysy „mozartovské“. Jest tedy na snadě domněnka, že nový výrazový charakter Míčův stojí v souvislosti s těmito styky s vídeňskou operetou. Domněnku tuto lze podepřít tím, že vídeňská opereta, která byla blízka italské buffě, byla jistě přístupná daleko více, nežli opera italská, nové výrazové atmosféře „mozartovské“. Domněnku tuto nelze zatím přesně dokázati proto, že z hudby vídeňské operety není dosud nic známo; vždyť sám vnější fakt této operety dosud byl neznámý; ale přece je značně pravděpodobná. Již okolnost, že na tuto vídeňskou operetu navazuje Jos. Haydn svým singspielem *Der neue krumme Teufel* z r. 1751—52, není pro otázku „mozartismu“ vídeňské operety bez významu.²⁰⁴⁾ Bohužel ani tento singspiel Haydnův není zachován, takže nelze učiniti úsudku o hudební povaze předcházejících operet. Byla by ještě jiná možnost, pokusiti se o pravděpodobnou konstrukci hudby vídeňské operety a to na základě singspielu Michaela Haydna, jenž prožil od r. 1745 mládí se svým bratrem Josefem ve Vídni. Možno považovati za jisté, že podobně jako Josef, také Michael vešel v užší styk s tamnější operetou. Od Michaela pak zachovány jsou některé singspiely z doby pozdější, když již žil v Solnohradě (od r. 1762). Jest to *Rebecca als Braut* z r. 1766 a *Der Bassgeiger zu Wörgel* bez bližšího určení data, ale nepochybně rovněž z doby přibližně stejné nebo něco málo pozdější.²⁰⁵⁾ Hudba těchto skladeb pohybuje se již zcela ve výrazové atmosféře „mozartovské“. Ale ovšem souditi z těchto singspielů zpět na operetu vídeňskou není možno, neboť léta, která leží mezi nimi, znamenala pro hudební vývoj velmi mnoho. Jednak vídeňská hudba předklasická, sinfonie mannheimská, práce mladého Josefa Haydna a celá doba prostoupená již zcela novým duchem a takměř čekající na mladého Mozarta, aby geniální rukou shrnul v individuální syntesu roztroušené a stále hlasitěji se hlásící znaky melodické — to vše znemožňuje činiti ze singspielů Michaela Haydna konkluse zpět na vídeňskou operetu. Nutno tedy spokojiti se zatím hypotézou, že ve vídeňské operetě „mozartovský“ výraz hudební našel úrodnou půdu, a že tato opereta byla jedním z pramenů, který osvěžil melodickou invenci Míčovu po r. 1732 a hlavně r. 1736.²⁰⁶⁾

*

²⁰³⁾ Viz o tom tamtéž str. 250 a násl.

²⁰⁴⁾ Tamtéž 241.

²⁰⁵⁾ Oba Singspiely chovány jsou v knihovně kláštera v Kremsmünsteru (signatura 5 cr. 9 Fasc. 28, Nr. 56), jehož laskavostí bylo mi umožněno oba singspiely poznati.

²⁰⁶⁾ Ještě jedna okolnost tuto hypotézu podpírá. Mezi operetami vídeňskými provedena byla 21. září 1738 hra „*Baron Godolett*“, která pravděpodobně stojí

Otázkou Míčova „mozartovského“ výrazu nelze se však spokojiti. Nutno jíti k problému konkrétnějšímu, který s onou otázkou organicky souvisí: k poměru Míčovy hudby t. zv. instrumentální hudbě předklasické.

Dosavadní stav hudebně-historické literatury o tak zv. předklasické sinfonii vyžaduje, aby zde vymezeno bylo nejdříve stanovisko k výsledkům, k nimž dosud dospěla.²⁰⁷⁾ Zajímavý fakt této tak zv. předklasické sinfonie vídeňské zatemňován je methodou, s níž vydavatelé k němu přistupují. Na problém tento nepohlíží se historicky nepředpojatě, nýbrž stále vnáší se sem předem zřetel ke klasické sinfonii Haydnově a Mozartově. Vydavatelé kladou hlavní váhu na to, do jaké míry v této předklasické sinfonii možno spatřovati kořeny sinfonie klasické, ale toto stanovisko působí dvojí povážlivou chybu, která dalšímu bádání stojí v cestě: předně vyvinula se polemika Vídeň–Mannheim. Riemann, jenž vydal sinfonie mannheimských skladatelů,²⁰⁸⁾ neznaje ještě vídeňské sinfonie předklasické, prohlásil mannheimskou sinfonii za přímého předchůdce sinfonie klasické. Škola vídeňská, seskupená kolem *D. T. Ö.* chce však tuto čest zachrániti pro t. zv. vídeňskou sinfonii předklasickou. Z toho pak vyvinula se polemika, která v obojím případě klidnému a nepředpojatému řešení problému není na prospěch. Hledati souvislost předklasické sinfonie s klasickou nemůže býti prvním problémem tohoto faktu. Dříve nutno je poznati se všech stran fakt sám a pak teprve to ostatní. A právě tohoto poznání faktu dosud se vídeňské škole nedostává. Určitě řečeno, je třeba odpovědi na otázku, jak souvisí t. zv. předklasická sinfonie s hudbou současnou a předchozí. Tuto otázku vídeňská škola dosud nechává stranou až na nepatrné a více náhodné zmínky. Ale tím se stalo, že tato škola pohlíží na t. zv. předklasickou sinfonii jako na něco individuálního, autochthonního. Tak G. Adler shrnuje svůj úsudek: „Co zvláštního utvořilo se ve vídeňské klasické škole, vzniklo na domácí půdě.“²⁰⁹⁾ Ale to vše jsou historické omyly. Otázka o kořenech t. zv. předklasické sinfonie vede přímo k hudbě italské, a bude zde podán příspěvek k tomu, do jaké míry italská hudba ve Vídni je zdrojem této sinfonie. Zdá se, že tato vídeňská škola trpí tím, že nezná podrobně italské hudby z doby 1700 — 40, t. j. hudbu Caldarovu a jeho družiny. A přece bez znalosti této hudby nepochopíme žádného faktu v hudbě této doby, tím méně této předklasické sinfonie. K jakým důsledkům vede toto stanovisko

v jakési souvislosti s Keiserovou operou „Der lächerliche Prinz Jodelet z r. 1726 (viz o tom „Hudební barok“, 243). Víme ale, že právě Keiser patřil k nejvýznačnějším členům předmozartovské obce.

²⁰⁷⁾ V „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich“ vydány byly dosud dva svazky t. zv. předklasické hudby instrumentální: Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750, I. sv. vyšel v XV. ročn.² (1908), II. sv. v XIX. ročn.² (1912) I. sv. vydali K. Horwitz a K. Riedel, II. W. Fischer.

²⁰⁸⁾ *D. T. Ö.* druhá řada, III. roč. 1902.

²⁰⁹⁾ Předmluva k edici předklasické sinfonii *D. T. Ö.* XV².

vídeňské školy, ukazuje nejlépe spor o menuet v sinfonii, o němž bude ještě zmínka. Při zběžné znalosti hudby ve Vídni za Karla VI., ba při pouhém pohledu do thematického katalogu děl Fuxových,²¹⁰⁾ jest jasno, jak menuet byl v tehdejší hudbě instrumentální zcela běžný a jak zde tak zv. předklasická sinfonie přímo navazuje na hudbu italskou a poitalštěnou ve Vídni. Apriorní zřetel ke klasické sinfonii způsobil dále, že analysa předklasické sinfonie podána je dosud vídeňskou školou neúplně. Stále přihlíží se jen k formální stránce. Ale podrobná analysa melodie, která dosud chybí, poučila by názorně, do jaké míry zdrojem inspirace této sinfonie byla italská hudba ve Vídni.²¹¹⁾

Další methodickou chybou, vyplývající z oné kontraposice Vídeň – Mannheim je, že uniká souvislost mezi Vídni a Mannheimem. Obě otázky nelze stavěti proti sobě, nutno je zde klidně a bez předsudků pátrati po souvislosti. Že tato souvislost byla dána i vztahy vnějšími, na to poukázal G. Adler, aniž této okolnosti historicky využil.²¹²⁾ V této kapitole dán bude příspěvek i k tomuto zvláště pro nás zajímavému problému.²¹³⁾

Pro účel naší práce spadá v úvahu otázka, možno-li najíti nějakou vnitřní souvislost mezi hudbou Míčovou a t. zv. hudbou předklasickou. Za tím cílem třeba nejprve ujasniti si některé otázky, týkající se této sinfonie, abychom na jich podkladu mohli hledati onu souvislost. Chronologicky pak nutno si uvědomiti, že Míčovy zachovalé skladby jsou všechny dřívější, nežli t. zv. předklasická sinfonie; první zachovaná sinfonie Mat. Jiř. Monna z D dur jest z r. 1740, tedy o 5 let pozdější, nežli poslední zachované dílo Míčovo.

²¹⁰⁾ Vydal L. Köchel v knize „J. J. Fux“.

²¹¹⁾ V předmluvě k I. sv. edice předklas. sinfonie upozorňuje Horwitz, že u Wagenseila je tematika pod vlivem trojzvuku (str. XVIII.) a připisuje to vlivu nedokonalých foukacích nástrojů. Kdo zná ale italskou hudbu z doby kol. 1700, ví, že takováto themata jsou běžná v italské hudbě operní a že je to vliv fanfárových themat benátské opery. Při té příležitosti nutno učiniti zde poznámku, že vídeňská hudební historiografie měla by dříve, nežli bude řešiti otázky hudby předklasické, podrobiti zpracování hudbu italskou a poitalštěnou ve Vídni, zastoupenou jmény Draghi, Porsile, Fux, Conti a hlavně Caldara. Bez znalosti této hudby všechny úsudky o hudbě po roce 1740 jsou nespolehlivé. Pak ale se ukáže, jakým zdrojem byla tato italská hudba pro dlouhá léta ve Vídni. Monografie o Caldarovi jest svrchovaně potřebná.

²¹²⁾ V uvedené předmluvě dotýká se Adler pouze okolnosti, že J. Stamic byl z „Rakouska“. Činí tak ale polemicky, aby oslabil Riemannovo tvrzení o významu manheimské školy. Vedle toho ale lokální určení „rakouský“ je u Adlera velmi nepřesné. Adler snad nechtěl říci přímo z Čech, ačkoliv právě tato okolnost je pro otázku svrchovaně důležitá, jak uvidíme v dalším.

²¹³⁾ Z vnějších vztahů předklasické Vídně k Čechám upozorňují též na to, že bratr M. J. Monna, Jan Mat. Monn (1726—1782), skladatel sinfonií, byl „musices instructor“ u hr. Kinského v Praze kol r. 1750. Později žil ve Vídni. Vnější styky zde byly tedy čilé, jak ostatně je přirozeno při životě tehdejší šlechty z Čech, jejímž druhým domovem byla Vídeň.

Především důležitá jest otázka melodiky, jež dosud vídeňskou školou nechávána stranou. K ní podán jest zde příspěvek, který ovšem celé otázky nemůže vyčerpati, neboť to nespadá do rámce této práce. Ale alespoň na nejvýznačnější znaky melodické zde budiž upozorněno, při čemž přidržíme se methodického postupu celé této práce

Na základě toho, co víme o melodice Míčově a o italské melodice ve Vídni v době Míčově, nebude nesnadno poznati, jaká je melodická provenience řady themat tak zv. předklasických sinfoniků vídeňských. Týká se to hlavně M. J. Monna, jenž platí u vídeňské školy hudebně historické za nejvýznamnější zjev předklasické sinfonie. Z themat tohoto skladatele vybírám následující ukázky, na nichž paralely s thematy Míčovými a starších vídeňských skladatelů italských jsou zvláště nápadny, při čemž podotýkám, že pro účel této kapitoly mohl jsem se omeziti na případy pouze zvláště význačné, takže mnoho jiných paralel nechávám zde stranou.

M. J. M o n n : Divertimento G-dur (Themat katal. 20).²¹⁴⁾



M. J. M o n n : Klav. konc. D-dur 1746 (Themat katal 41).



Melodická souvislost s druhou skupinou Míčovy melodiky je zde jasná. Zvláště čís. 50—63 jsou těmto thematům blízká. Tím ale současně je i prokázán pramen těchto themat, neboť jak Míčovi tak i Monnovi pramenem zde byla melodika caldarovská.²¹⁵⁾

M. J. M o n n : Sinfonie H-dur, I. věta, hl. thema:²¹⁶⁾



Thema toto vychází z III. skupiny Míčovy a tím i z obdobných melodických typů vídeňsko-italských. Tak na př. themata Caldara čí. 362 a 364 jsou Monnovu thematu vzorem.²¹⁷⁾

²¹⁴⁾ Thematický katalog předklasických sinfoniků sestavil K. Fischer ve vydání II. sv. instr. skladeb vídeňských, D. T. Ö. XIX².

²¹⁵⁾ Viz čís. 346 a násl.

²¹⁶⁾ D. T. Ö. XIX².

²¹⁷⁾ Abychom předešli nedorozumění: je-li řeč o tom, že na př. Caldaraovo určité thema bylo vzorem tomu neb onomu skladateli, není tím řečeno, že onen skladatel právě toto určité thema napodobuje. Thema to jest zde typem reprezentantem mnoha jiných blízkých variantů i citací, jakých v současné hudbě italské ve Vídni bylo nadbytek. Tyto určité paralely jsou zde dokladem italismu, stejně jako paralely s Míčovými thematy, jimiž rovněž není řečeno, že by je byl Monn znal.

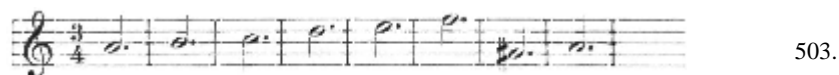
M. J. M o n n : Concertino G-dur (Themat. katal. 37):



W a g e n s e i l : Sinfonie D-dur 1746, I. věta hl. thema:²¹⁸⁾



M. J. M o n n : Sonata A-dur. Menuet. Trio:²¹⁹⁾



Tato themata, z nichž druhá a třetí obdoba sváděly by snadno k úsudku o samostatnosti invence, vyrůstají zřejmě ze IV. skupiny Míčovy melodiky, a stojí zvláště v úzkém vztahu k thematu čís. 108. Z vídeňské hudby vzorem jim jsou melodické typy Fuxovy a Caldarovy čís. 372, 373, 374.

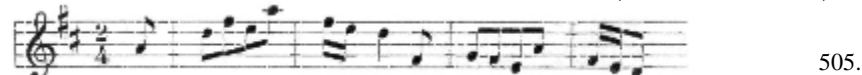
Zajímavé je, že na melodice Monnově zanechala zřejmé stopy themata II. ariových dílů, která jsou pro italskou hudbu ve Vídni (a rovněž pro Míčů) tak charakteristická. Tak na př. thema:

M. J. M o n n : Klav. konc. g-moll (Themat. katal. 40)



jest přímým pokračováním melodického typu čís. 160. Periodická symetrie a melodická úsečnost jsou zde zcela zřejmě vzaty z themat II. dílů ariových. Také příbuznost s II. skupinou Míčovou je zde zřejmá (čís. 65, 66, 69). Ještě výmluvnější příklad podávají tato themata:

M. J. M o n n : Sinfonie D-dur, 1740, Finále (Themat. katal. 1).



M. J. M o n n : Klav. konc. Es-dur (Themat. katal. 44):



Zde na první pohled poznáváme typická themata II. dílu ariového, jenž u Míči vyskytuje se téměř ve slovném znění (viz čís. 154) a jemuž

²¹⁸⁾ D. T. Ö. XV².

²¹⁹⁾ Tamtéž str. 65.

z italské hudby stojí stejně blízko thema Caldarovo čís. 413 a zvláště Bioniovo čís. 414, z něhož první thema Monново vychází téměř doslovně.²²⁰⁾ Rovněž známé obraty sekvencí melodických, jak jsme je poznali v minulém, přejal Monn mezi svá themata. Tak na př. thema z jeho kvartetta a-moll (Themat. katal. 14):



je zřejmý ohlas sekvencí, jichž typem je na př. Míčovo čís. 242 nebo Caldarova čís. 447 a 448. Rovněž jiné thema ze sinfonie Monnovy:

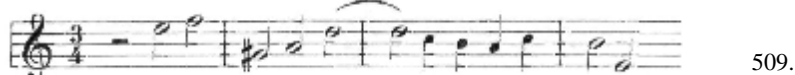
M. J. M o n n : Sinfonie B-dur čís. 9 finále



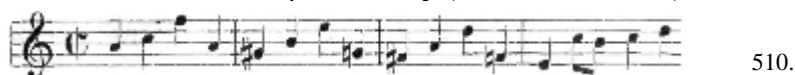
jest obrat známý z italské melodiky operní, ze sekvencí a koloratur, jak ukazuje na př. Míčovo čís. 277.

Stejně výmluvný doklad provenience Monnovy melodiky dávají tato jeho themata:

M. J. M o n n : Partita a 3 do C-dur (Themat. katal. 18):



M. J. M o n n : Preludium pro varhany (Themat. katal. 74):



Tato themata známe jednak z Míčova materiálu melodického (čís. 249), jednak z tematiky Fuxovy a Caldarovy. První z nich má vzor v Caldarově thematu čís. 461, druhý ve Fuxově čís. 459 a 460.

Velmi zajímavý případ poskytuje konečně thema, které v Monnově melodice jest vzácné:

M. J. M o n n : Sinfonie D-dur 1740, I. věta, vedl. thema:



²²⁰⁾ Při tomto thematu Monnově se ukázalo, jakou je chybou, že vídeňská škola nebere zřetelu k historické analýsě melodiky vídeňských sinfoniků, a že nezná dobře italské hudby doby Karla VI. Horwitz a Riedel (D. T. Ö. XV², str. XXI.) vidí právě v tomto thematu „pozdější vídeňskou tematiku“, chtějíce tak posílit své stanovisko vídeňského autochthonismu.



Tatáž myšlenka, založená na stoupání o zmenšenou kvintu a náhlý pokles o sextu, jež je ozdobena půltónovým průtahem, vyskytuje se dříve již u Míči, třeba ve znění málo změněném (viz čís. 193) a dokonce zde rovněž v sinfonii a rovněž ve funkci vedlejšího thematu, jež je právě jako zde přednášeno sólovým nástrojem. Tato nápadná shoda, která ale přece ještě neopravňuje k úsudku, že by Monn Míčovu skladbu přímo znal, ukazuje jen, do jaké míry vychází M. J. Monn z hudby italské a poitalštěné, k níž patřil i Míča. Společný pramen oba skladatele nápadně sblíží.²²¹⁾

Poměr M. J. Monna jakožto hlavního reprezentanta t. zv. předklasické sinfonie k Míčovi v melodice ukazuje tedy jistou blízkost obou skladatelů, která se jeví tak, že oba mají pro svůj melodický materiál stejný pramen v italské a poitalštěné hudbě vídeňské, jejímž reprezentantem je Caldara. V zásadě, po stránce melodického materiálu, má M. J. Monn též význam jako Míča; u obou poznali jsme poitalštěnou melodickou invenci a u obou jsou též zřejmé stopy tónů „mozartovských“.²²²⁾ Monn sice má také tóny nové, které jsou vysvětlitelné tím, že je skladatelem daleko mladším nežli Míča, ale i při tom zásadní jich poměr trvá. Tím ale problém t. zv. předklasické sinfonie se posunuje: do jaké míry možno v zámeckých skladatelích typu Míčova spatřovati předchůdce t. zv. předklasické sinfonie? Melodika ukazuje, že souvislost jakási zde byla.

O tomtéž pak přesvědčuje otázka formy sinfonie. Zde pak nutno dotknouti se základní otázky methodické. Vídeňská škola, pohlízejíc na t. zv. předklasickou sinfonii jako na fakt autochthonní, zapomíná při tom na jednu okolnost, která právě pro počátky koncertní sinfonie je velmi důležitá: že koncertní sinfonie roste přímo ze sinfonie operní, a to do té míry, že mezi nimi s počátku není podstatného rozdílu; koncertní sinfonie do slova se odštěpuje z opery. Již název „sinfonie“, jenž původně byl dáván předebrám operním, jest zde výmluvný. Máme-li na mysli tento fakt, jsme přímo vedeni k tomu, že nespokojíme se t. zv. předklasickou sinfonií jako s něčím samostatným, nýbrž, že budeme hledati právě onu vnitřní souvislost koncertní a operní sinfonie. Pak ale také poznáme, že operní sinfonie italská a poitalštěná byla přímým předchůdcem sinfonie koncertní i t. zv. předklasické. Důsledek toho pak je ten, že t. zv. předklasická sinfonie vídeňská není zdaleka tak indivi-

²²¹⁾ U Jana Monna (ml.) vliv italské operní melodiky není již tak nápadný; momentů „mozartovských“ zde přibývá. To již ale nespadá do rámce této kapitoly.

²²²⁾ Na „mozartovské“ tony u Monna ukazuje Horwitz v D. T. Ö. XV², str. XXII. Upozornili jsme ovšem, že bez znalosti italské melodiky caldarovské mluvíti o „mozartismu“ je nebezpečno.

duelním faktem, jak se dosud za to má, neboť hlavní znaky její byly běžné v operních symfoniích v době již před prvním zachovaným dílem t. zv. předklasické symfonie.²²³⁾ A zde právě porovnání s Míčou dává této otázce odpověď tak významnou, že tím celé otázce t. zv. předklasické symfonie dostává se nového osvětlení i nové perspektivy. Je tedy tato kapitola současně i samostatným příspěvkem k dosud temným dějinám symfonie a sonátové formy.

Koncertní symfonie odnáší si ze symfonií italských oper ve Vídni dvojí typický znak: 1. cykličnost, 2. zárodek sonátové formy v první větě.

Nejstarší cyklická forma t. zv. předklasické symfonie je třívětá dle principu kontrastu: rychlá — volná — rychlá. Tato forma je zcela běžná v operní symfonii italské a jest věru podivné, že tohoto známého historického faktu vídeňská škola dosud nezužitkovala. Tato škola pak ve svém autochthonním stanovisku tvrdí, že předklasická symfonie první zavádí do cyklické formy menuet.²²⁴⁾ V operní symfonii italských a poitalštěných skladatelů ve Vídni a částečně i mimo Vídeň je menuet daleko již před r. 1740 větou zcela běžnou, jak ukazují díla Caldara, Fuxova, Reutterova a jiná. Po jich vzoru přejímá tuto přístupnou a prostou formu Míča do své symfonie, a je zajímavé, že ve všech symfoniích jeho zachovaných světských skladeb užívá menuetu způsobem často velmi typickým.²²⁵⁾ Menuet tedy není individuálním úkazem t. zv. předklasické symfonie, nýbrž tato přejímá jej z operní symfonie italské. Do jaké míry byl zde běžným, toho dokumentem jsou právě díla Míčova. Jest tedy v této otázce poměr t. zv. předklasické symfonie k Míčovi týž, jako v otázce melodiky.

V jedné věci nelze nalézt vzoru pro t. zv. předklasickou symfonii v operní symfonii italské: ve čtyřvětosti, která se vyskytuje, pokud dnes víme, poprvé v symfonii předklasické. Proto tato otázka vymyká se již dosahu této kapitoly.

Pro vlastní formu sonátovou znamená doba t. zv. předklasické symfonie dobu krise, z níž znenáhla rodí se vytříbená, dnes běžná

²²³⁾ Zde nesmíme se dáti mýlití pouhými slovy „operní“ a „koncertní“ symfonie. Vnitřních rozdílů s počátku nebylo. Skladatelé z toho také činili důsledky. Tak na př. Wagenseil symfonii k opeře La Clemensa di Tito z r. 1746 vydal později samostatně jako „koncertní“ symfonii D-dur, (D. T. Ö. XV², str. XIX.).

²²⁴⁾ K. Horwitz (tamtéž str. XXV.—XXVI.) vyvrací Riemannovo tvrzení, že mannheimští zavedli do symfonie menuet a souhlasí s H. Kretzschmarem, že prý „menuet je zvláštností starší vídeňské školy“. Touto starší víd. školou myslí t. zv. předklas. symfonii, neboť tvrdí (str. XVIII.), že menuet do symfonie trvale uvedl J. K. Wagenseil kol 1745. Rovněž V. Fischer (D. T. Ö. XIX², str. XVIII.) s důrazem tvrdí, že M. J. Monn poprvé vůbec přejímá menuet r. 1740. Jest věru nepochopitelná tato pře o menuet a vysvětlitelná jedině neznalostí hudby vídeňské za Karla VI.

²²⁵⁾ Z italských skladatelů mimovídeňských, kteří byli prováděni v Jaroměřicích, užívají menuetu v operní symfonii Bioni (Issipile) a Broschi (Merope).

forma sonátová. Jaké jsou hlavní symptomy, charakterisující tuto přechodnou dobu?

Především jest to třídílnost formy dle vzoru A—B—A —, tedy forma charakteristická reprisou dílu A. Zde pak třeba upozorniti na to, že zásada této třídílnosti vzata je z operní arie, kde byla vytříbena způsobem velmi umělým. Touto třídílností liší se sonátová forma od dvoudílné formy sonáty, jak typicky se vyskytuje u Domen. Scarlatia, dle modulační formule |:I-V:|:V-I:|.

Vnitřní konstrukce této třídílnosti liší ale, jak známo, formu sonátovou od formy ariové. Hlavním momentem jest zde jednak tak zv. provedení, jímž vyplněn je díl B, jednak t. zv. vedlejší thema, jež přináší do celé formy živelný kontrastující a tím i nový život a nový ideový smysl formy. Jsou tedy pro formu sonátovou tyto dva momenty nejdůležitější.

Oba tyto znaky vyskytují se v t. zv. předklasické sinfonii, třebaš namnoze ještě ve formách nevytříbených a nejasných, a to dalo vídeňské škole důvod k tomu, že v této sinfonii spatřuje prvního předchůdce sinfonické formy klasické. S touto otázkou ale je to právě tak, jako s otázkami předchozími; také zde nacházíme v hudbě doby Karla VI. blízké vzory a zde více ještě, nežli v předchozích případech Míčova díla přinášejí poučné doklady.

Jest totiž pro dějiny sinfonie a sonátové formy významný a dosud neznámý fakt, že Míčovy sinfonie světských děl mají vyvinuté tytéž znaky sonátové formy, jako se později vyskytují u t. zv. předklasické sinfonie. Samy sebou jsou tyto sinfonie zajímavým dokladem toho, jak forma sonátová tenkrát byla ještě nevyjasněná, jakou krizi prožívala a jak zápasila za vlastní své ustálení. Kdežto sinfonie kantáty Bellezza e Decoro má formu zcela nepravidelnou a pracuje celkem s pěti odlišnými tematy a postrádá tedy třídílnosti A —B —A a dala by se nanejvýše jakž takž vpraviti do scarlatiovské formy ||I—V | V—I||, vykazují ostatní sinfonie zcela zřejmé znaky formy sonátové.²²⁶⁾

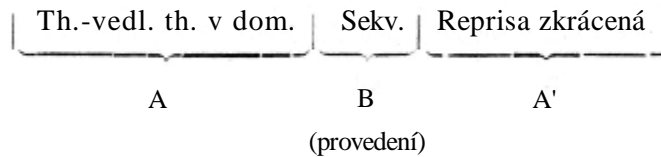
Předně všechny mají vedlejší themata, jež jsou od thematu hlavního odlišena jednak svým rázem melodickým, jednak tóninou. V sinfonii kantáty Giorno (1732) vedlejší thema není sice melodicky pregnantní, ale odlišení harmonické (na dominantě) je zachováno. Za to ale sinfonie opery L'origine di Jaromeriz (1730) a kantáty Operosa (1735) poskytují v této věci příklady přímo vzorné. V prvním případě vedlejší thema nastupuje na čtvero-zvuku gis-h-d-f a melodicky přináší zcela nový element (20. takt), ve druhém případě vedlejší thema je v obvyklé tónině dominanty a melodicky tak se odráží od thematu hlavního, že přibližuje se vedlejším thematem „mozartovskému“ výrazu melodickému (21. takt).

²²⁶⁾ Viz rozbor sinfonií nahoře str. 107—112. O významu Míčových sinfonií pro vývoj sonátové formy viz též mou studii: „Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform“ v Archiv für Musikwissenschaft, 1925. 1. seš.

Za druhé i zárodek provedení jest u Míči zřejmý. V této věci však dlužno předem říci, že t. zv. provedení ve smyslu klasické sinfonie — zpracování hlavního nebo vedlejšího thematického, jak se typicky objevuje u Jos. Haydna — v Míčových sinfoniích dosud není. Ale je zde již princip thematické práce, třebaš při tom není užito vlastních thematických sinfonie. Tento princip thematické práce přináší sem sekvence, které se sem dostávají z formy ariové. Jest to nový, dosud nepovšimnutý moment, jenž měl vliv na utváření formy sonátové. Tyto sekvence záležejí v tom, že kratší melodická myšlenka obměňuje se buď na základě sledů harmonických nebo polyfonně prací imitační, obyčejně ve dvojhlase. Zde tedy skutečně jsou určité myšlenky zpracovány. Toto zpracování vyplňuje díl B. Zbývalo pak, aby skladatelé při tomto zpracování uchýlili se k zásadě ekonomie umělecké, k mono-, po příp. duothematismu, aby tedy sekvencovitě zpracování nahradili zpracováním jednoho z obou thematických. U Míči ve všech sinfoniích (s vyloučením nepravidelné sinfonie Bellezza) po uvedení vedlejšího thematického nastupuje zřetelně oddělený díl sekvencí, tedy zpracování.

Reprisa je u Míči vyjádřena vždy velmi zřetelně po ukončení sekvencí. Nastupuje vždy v základní tónině, má tu vlastnost, že přináší pouze hlavní thema, kdežto thema vedlejší chybí. Jest to tedy reprisa zkrácená. Pouze v sinfonii opery *L'origine* ke konci reprisy kmitne se názvuk na vedlejší thema (72. a 73. takt).

Míčova sonátová forma jest tedy vyjádřena touto formulí:



Nejnázornější příklad poskytuje sinfonie kantáty *Operosa*, která celým svým rázem melodickým (hlavní thema je melodické, nikoliv akordické) a svou strukturou formální ukazuje na budoucí vývoj sinfonie a přesvědčuje, do jaké míry dlužno počátky sinfonie hledati u skladatelů typu Míčova. Stojí dosud v dějinách sinfonie ojedinele. Až bude známá podrobněji hudba této doby, najdou se jistě prameny tohoto překvapujícího zjevu v dějinách sinfonie.

Jaký je poměr t. zv. předklasické sinfonie k této sinfonii Míčově?

Co jsme poznali u Míčových sinfonií, to v zásadě objevuje se v t. zv. sinfonii předklasické. Také zde zřetelný je onen stav krise, kdy forma sonátová není dosud ustálena. Tak na př. Monnova sinfonie *Es-dur*²²⁷⁾ má formu nejasnou, jež odpovídá neujasněné formě Míčovy sinfonie *Bellezza*. Ostatní sinfonie, které mají sonátovou formu, vykazují v podstatě tytéž znaky, jako sinfonie Míčovy. Vedlejší thematické jsou v tónině

²²⁷⁾ D. T. Ö. XV², str. 68 a násl. Podobně v první zachované sinfonii M. J. Monna z D-dur (1740) schází reprisa (tamtéž 37 a násl.).

dominanty a jest zajímavo, že s oblibou odlišeny bývají také dynamicky tím, že nastupují v pianu. I tento zajímavý detail vyskytl se již u Míči, jenž vedlejší thema rád exponuje v nástroji solisticky vedeném, jako na př. v symfonii *Bellezza*. Rovněž reprisa jest zde, podobně jako u Míči, vždy změněna a ve většině případů zkrácena. Ba i ten detail objevuje se v této předklasické symfonii, že nastupuje reprisa s posunutím o 1/2 taktu, jak jsme poznali v Míčově symfonii *Operosa*.²²⁸⁾ Tedy všechny tyto význačné znaky nejsou v t. zv. předklasické symfonii nic zvláštního a nic nového.

Pouze v díle *B* přináší tato symfonie nový moment v tom, že sekvence jsou zde nahražovány skutečným provedením hlavního nebo vedlejšího thematicu. Provedení to jest ještě nesmělé, spíše naznačené, a pohlížíme-li na tento díl se stanoviska haydnovské symfonie, nelze vlastně mluvit o skutečném „zpracování“ thematicu. Je to spíše exponování jednoho z obou thematiců na různých stupních harmonických. Se stanoviska vývojového však nutno v tom spatřovati zárodek provedení. Vedle toho však v tomto díle vyskytují se sekvence zcela ve smyslu Míčovy symfonie, takže tato předklasická symfonie je zajímavým dokladem toho, jak pomalu vytváří se nové pojetí dílu *B*: do původních sekvencí vniká jakýsi ohlas obou thematiců z exposice a obě složky udržují se současně vedle sebe. Tak na př. Reutterovo *Servizio di Tavola* (1757) po ukončení exposice uvádí hlavní thema na dominantě a na to navazuje řadu sekvencí, které tvoří modulující přechod k reprise. Podobně je tomu v Monnově symfonii *D-dur* (1740). V těchto případech tedy provedení naznačeno je pouze jednoduchým uvedením hlavního thematicu na dominantě. Pro nás je zajímavo, že i tento přechodný tvar vyskytuje se již u Míči, a to v symfonii *Giorno* (1732), v níž po exposici uvedeno je hlavní thema na dominantě a k tomu připojen řetěz sekvencí, jenž vede zpět k reprise.

Další stupeň tvoří symfonie, v nichž thematicata jsou exponována častěji, takže možno mluvit již o jakémsi, třeba nesmělém zpracování. Tak na př. Wagenseil v symfonii *D-dur* uvádí hlavní thema na dominantě, pak na tonice a vedlejší thema na dominantě.²²⁹⁾ Podobně pracuje v symfonii *D-dur* z r. 1746, kde hlavní thema exponuje na dominantě, vedlejší thema na VI. stupni.²³⁰⁾ Je příznačné, že M. J. Monn, jenž vídeňskou školou prohlášován je za nejvýznamnější zjev v dějinách symfonie, užívá ve zpracování způsobu, který jsme konstatovali již u Míči.²³¹⁾ Zdá se tedy,

²²⁸⁾ Je to ve Wagenseilově symfonii *D-dur* (1746) (tamtéž 16 a násl.). Horwitz (str. XIX.) poukazuje na tuto okolnost a myslí, že je to zvláštnost Wagenseilova. Je to nový důkaz toho, jak nezná italské hudby doby Karla VI. Vždyť tento způsob nebyl v reprise operní arie caldarovské nic zvláštního a setkali jsme se s tím také u Míči. Manýra ta pak přechází do symfonie, a je v tom nový důkaz souvislosti symfonie s arií.

²²⁹⁾ D. T. Ö. XV², 28 a násl.

²³⁰⁾ Tamtéž, 16 a násl.

²³¹⁾ Mimo uvedený případ rovněž v symfonii *H-dur* (tamtéž 51 a násl.).

že skutečné zpracování, t. j. třetí vývojový stupeň dílu *B*, kdy původní sekvence nahražovány jsou exponováním obou themat na různých stupních harmonických, jest pozdějšího data a tvoří také chronologicky další stupeň. Není snad náhodou, že vyskytuje se u skladatelů mladších.²³²⁾

Tabelárně vyjádřeno, vykazuje díl *B* tato vývojová stadia:

1. Sekvence.
2. Hlavní thema (V. stupeň) + Sekvence.
3. Exponování hlav. a vedl. thematu.

Další stadium tvoří již vlastní zpracování obou themat.

V Míčových sinfoniích konstatovali jsme prvá dvě stadia. V sinfonii t. zv. předklasické užíváno jest rovněž těchto dvou způsobů, kdežto v dílech mladších skladatelů vyskytuje se stadium třetí.

Shrňme-li poměr předklasické Vídně k Míčovi, přicházíme k závěru, že t. zv. předklasická sinfonie není zdaleka tak individuálním zjevem, jak se dosud za to mělo, neboť hlavní znaky její vyskytují se již u Míči. Melodický výraz „mozartovský“ a melodický materiál prvních předklasických sinfoniků má s Míčou stejný pramen v italské hudbě caldarovské. Totéž platí o formě sinfonie, jež u Míči vykazuje tytéž základní znaky, jako v pozdějších sinfoniích předklasických, s výjimkou třetího stadia dílu *B*. Protože však po analýze Míčova díla není možno Míčův zjev považovati za individuální, protože na jeho zjev nutno pohlížeti jako na jeden z mnoha jiných, kteří patří k typu zámeckých skladatelů, dosud neznámých, otvírá se pak problém, jakou úlohu hráli ve vývoji sinfonie naši zámeční skladatelé typu Míčova, do jaké míry byli závislí na hudbě italské a do jaké míry sami něčím přispěli. Tuto otázku, jistě nemálo důležitou pro dějiny naší hudby, není možno zatím zodpověděti, neboť schází zde základní předpoklad: dostatek srovnávacího materiálu domácího i cizího. Naše zámecká hudba dosud není vůbec známa a cizí hudba orchestrální málo. Upozorňuji jen, že v této věci podrobná znalost italských sinfonii, dnes ještě neznámých, mnoho bude korigovati dosud běžné názory o předklasické i mannheimské sinfonii. V každém případě ale Míčovy sinfonie ukazují, že jeden s kořenů předklasické a tím i klasické sinfonie dlužno hledati na naší půdě, v zámecké hudbě, která ovšem roste z půdy barokní hudby italské.

*

Zastaviti se u poměru M í č a – M a n n h e i m vynucuje si několik okolností. Je to jednak původ zakladatele mannheimské školy Jana Stamice. Okolí Nēm. Brodu není od okolí Jaroměřic příliš vzdáleno a má podobné zeměpisné předpoklady. Kromě toho v 18. stol. právě tyto kraje

²³²⁾ M. J. Monn 1717–1750. - J. K. Wagenseil 1715–1772.

byly v přímém spojení císařských silnicí, která spojovala v pravidelném poštovním styku Prahu s Vídní. Silnice ta, která vedla přes Znojmo, sice u Jaroměřic odbočovala, ale to ovšem pro hudebníky nebylo překážkou.

Jan Stamic vyrůstá tedy v podobném prostředí hudebním i kulturním, v jakém působil Míča. Také poměr stáří je zde důležitý. Stamic, jenž narodil se r. 1717 v Něm. Brodě a žil zde okrouhle do r. 1740, prožil své mládí v době, kdy Jaroměřická kapela stojí na vrcholu své činnosti. Není tím řečeno — zdůrazňuji to pro předejití možnému nedorozumění — že by Jan Stamic vešel s Jaroměřicemi a s Míčou ve faktický styk; pro to nemáme důkazu. Ale přece dán je tím jakýsi podklad pro další vývody, které ukáží, že skutečně existovaly styčné body mezi uměním Stamicovým a hudbou Míčovou. Nutno však při tom pohlížení na Míčovo umění jako na typ našich domácích hudebníků zámeckých, kteří vyrostli v podobných poměrech hudebních jako Míča. A právě tyto poměry hudební určeny jsou jak pro okolí Jaroměřic tak i pro okolí Něm. Brodu zmíněným spojením s Vídní. Proto bylo by lépe poměr Míča–Mannheim formulovati přesně na poměr hudby Míčova typu k Mannheimu. Druhá pak okolnost, která přímo nutí zabývat se tímto poměrem, jsou poznání některé znaky hudby Míčovy, u nichž jsme konstatovali vztah k Mannheimu. Že na tento poměr nutno methodicky pohlížení jinak, nežli na poměr k předklasické Vídni, jest při pokročilosti mannheimské sinfonie samozřejmo.

Poměr týká se především tak zv. Mannheimských manýr. Nutno však především formulovati stanovisko k této stále ještě nerozřešené a sporné otázce. Riemann ve svém vydání Mannheimských sinfonií poukázal na jednu stránku tak zv. „Mannheimského vkusu“ (Mannheimer Gout), t. j. na četné, charakteristicky vystupující melodické manýry.²³³⁾ Ale proti tomu vystoupili K. Horwitz, Alf. Heuss a L. Kamienski, ukazující, zajisté správně, že tyto mannheimské manýry, jako mordent a hlavně průtah mannheimský, zvaný též „Mannheimer Seufzer“, vyskytují se hojně před Mannheimskými sinfoniemi, a to v italské opeře, v německé hudbě (Händel, J. S. Bach, Friedem. a Fil. Eman. Bach, Gottlieb Muffat a j.), a v tak zv. předklasické vídeňské sinfonii.²³⁴⁾ Tyto hlasy sice zdůraznily správná fakta, ale proti Riemannovu tvrzení nic nepřinášejí. Riemann totiž Mannheimské manýry nepovažuje za jediné charakteristikon tak zv. Mannheimského vkusu. Sám ke konci svého rozboru naznačuje další stránku, synthetickou, proti analytické stránce tak zv. manýr.²³⁵⁾ Nebylo tedy rozhodně třeba vyvracet ze základů Riemannova tvrzení.²³⁶⁾ Ale

²³³⁾ Viz D. D. T. druhá řada, ročn. VII. v předmluvě (Riemann).

²³⁴⁾ Viz Horwitzovu kritiku Riemannovy edice *Z. J. Mg.* IX. 292 — 3a. Heussův článek „Zum Thema Mannheimer Vorhalt“ *Z. J. Mg.* IX. 273 a násl. a Kamienského studii tamtéž.



²³⁵⁾ R i e m a n n l. c. str. XXV.

²³⁶⁾ Zvláště nešťastné a násilné jest tvrzení Heussovo, že „Mannheimský vkus“ záležel v manýrové dynamice.

i fakta proti Riemannovi snesená nic neříkají. Riemann totiž tvrdí, že zmíněné manýry, hlavně tak zv. průtahový „Seufzer“ vyskytuje se u Mannheimských sinfoniků obzvláště důrazně a charakteristicky, a to jak kvantitativně tak i kvalitativně. Nemluví nikde o tom, že Mannheimští tuto manýru vynalezli. Záleží zde na tom, že tuto manýru osvojili si však v důrazném způsobu, že tím dodali své hudbě určité tvářnosti. A to podařilo se Riemannovi dokázat v tabelárním přehledu těchto manýr jistě směřodálně.²³⁷⁾ Zmínění odpůrcové Riemannovi podávají sice příspěvky k poznání pramenů Mannheimských manýr, ale jádra tvrzení Riemannových se nedotýkají. Vždyť žádný nový útvar, ať jakýkoliv, není absolutně nový. To pak platí v umění a v hudbě především. Každý nový útvar vyrůstá ze složek, jež před ním existovaly a je novým v tom, jak tyto složky zpracovává v nový celek. Systém a metoda synthese určuje novost uměleckého zjevu.

Tak také nutno pohlížeti na „Mannheimské manýry“. Že Mannheimští vzali tyto manýry ze současného i předchozího umění, je přece samozřejmo pro toho, kdo zvykl pohlížeti na historii umění se stanoviska vývojového a nikoliv mechanicky statistického. Ale způsob, jakým si tyto manýry osvojili a jak jimi dodali své hudbě určité tvářnosti, byl rozhodně „mannheimský“; ten důkaz Riemannův nutno považovati stále za platný.²³⁸⁾


Potom poměr Míča-Mannheim v otázce tak zv. manýr má zcela určitý smysl. Jest to otázka, nepřinesl-li si Jan Stamic oblibu pro své manýry již z Čech. Neboť to byla by eventualita daleko pravděpodobnější nežli hledati prameny těchto manýr v celé hudbě předchozí i současné. Znovu však zdůrazňuji, že pohlížím v tomto případě na Míču jako na typ a že zde nutno souditi per analogiam z případu Míčova na případy obdobné, které vyrůstají v podobné sféře jako Míča. Pohlízíme-li s tohoto stanoviska na Míčovy skladby, setkáváme se zde s četnými doklady manýr, které později v Mannheimu se uplatňují. Necháváme při tom úmyslně stranou některé melodické figurky, které jsou v současné hudbě časté


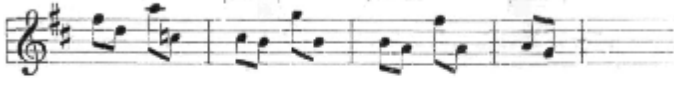



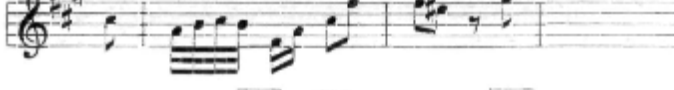



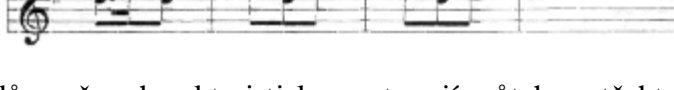
a také u Míči vystupují zhusta, jako na př.:  nebo tak
zv. „Schleifer“:  První je u Míči velice časté, s druhým
setkáváme se poprvé v sinfonii kantáty Operosa z r. 1735. Blíže všimneme

²³⁷⁾ R i e m a n n 1. c. str. XXIII. a násl.

²³⁸⁾ Je to něco podobného jako s Mozartem. Mozart má určité melodické linie a formální znaky, které považujeme za mozartovské. A přece nejnovější badání o hudbě z první polovice 18. stol. ukazuje stále více, jak tyto znaky vyskytují se dávno před Mozartem, a to na všech stranách. Bylo by ale nesprávné proto tvrditi, že ony znaky nejsou „mozartovské“. Je to totéž, jako u Mannheimských; Mozart znaky ony přejal z umění předchozího i současného, ale vpravil je do takové synthese ostře vyhraněné, že určuje pojem mozartismu. Tak je tomu u všech vynikajících zjevů v hudbě i v ostatním umění.

si zde nejpříznačnější mannheimské manýry, tak zv. mannheimského průtahu („Seufzer“), jenž vyskytuje se v Míčově díle velice často, jak ukazuje tato tabulka vybraných případů:

<i>Orat.</i> II. ar.		512.
<i>Orat.</i> III. ar.		513.
<i>Bell.</i> I. ar.		514.
<i>Bell.</i> IV. ar.		515.
<i>Jarom.</i> IV. ar.		516.
<i>Jarom.</i> VII. ar.		517.
<i>Jarom.</i> X. ar.		518.
<i>Jarom.</i> IX. ar.		519.
<i>Operosa</i> II. ar.		520.
<i>Operosa</i> IV. ar.		521.
<i>Operosa</i> VI. ar.		522.
<i>Bell.</i> III. ar.		523.
<i>Bell.</i> IV. ar.		524.

- Jarom.* V. ar.  525.
- Jarom.*
Interm. II. 3. ar.  526.
- Giorno,* sinf.  527.
- Giorno,*
Menuet.  528.
- Operosa,* Sinf.  529.
- Operosa,* I. ar.  530.
- Operosa,*
VIII. ar.  531.
- Operosa,*
VIII. ar.  532.
- Operosa,* X. ar.  533.
- Operosa,*
Duett 2.  534.

Zvláště důrazně a charakteristicky vystupují průtahy v těchto dvou příkladech:

- Bell.* Sinf.  535.
- Jarom.*
VIII. ar.  536.

První působí svým vtíravým opakováním, druhý případ jest čistě „mannheimský“. Z těchto dokladů jest tedy zřejmo, že průtahová manýra byla známa a rozšířena také ve skladbách Míčových. Nutno ovšem zdůraznit, že Míča není zde primárním pramenem. Poznal tuto manýru u Caldary a ve všech italských dílech, z nichž čerpal; osvojil si ji a s oblibou jí užívá. O této obzvláštní zálibě svědčí řada dokladů z jeho děl. Připustíme-li pak na chvíli soud dle analogie, pak není vyloučena možnost, že tatáž záliba pro průtahovou manýru vyskytovala se i u jiných našich skladatelů typu Míčova. Ale pak nutno připustiti, že Jan Stamic, jenž tomuto typu byl značně blízký, odnesl si nejen znalost, nýbrž — což nejvíce spadá na váhu — onu obzvláštní oblibu průtahové manýry s sebou již z Čech, ze svého rodného kraje. Tím bychom přišli k poznání, že kořen Stamicova „mannheimského vkusu“ tkví v naší půdě. Ovšem, přesných dokladů prozatím přinésti nelze; nutno zatím spokojiti se touto pravděpodobností.

Druhý styčný bod mezi hudbou Míčova typu a mezi Mannheimem je obliba pro menuet. Riemann poukazuje k tomu, že Jan Stamic, Richter a ostatní první mannheimští sinfonikové zavádějí po prvé do sinfonie menuet, jenž před tím nebyl zde nic pravidelného.²³⁹⁾

Menuet právě ve vídeňské hudbě není nic vzácného. V operních sinfoniích i v instrumentálních suitách Fuxových i Caldarových a Reutterových vyskytuje se dosti často.²⁴⁰⁾ Odtud také přejal tuto přístupnou a symetrickou formu Míča, jehož primitivní povaze obzvláště odpovídala. Míča pak užívá menuetu v sinfoniích světských děl scenických důsledně. Menuet těší se obzvláštní oblibě Míčově, jenž také v menuetu cítí se nejvolnějším, takže menuety jsou nejosobnějším projevem Míčovým. Z kvantity i kvality Míčových menuetů nutno pak souditi na *obzvláštní jich oblibu* u Míči. Forma menuetu nejvíce odpovídá přirozenému, samorostlému muzikanství, tanečnímu charakterem a prostou periodicitou, která umožňuje rozvinouti prostou melodii beze všeho umělejšího rozprádání. V menuetu byla dána jediné možnost, aby hudebník z lidu, pouhý muzikant, vyzpíval cele to, co měl na srdci. Odtud obliba menuetu u Míči, který dovedl zde vytvořiti tony sice prosté a nekomplikované, ale za to vnitřně procítěné. Z Míčova případu možno souditi, že menuet ze všech umělých forem byl přirozené povaze našeho muzikantství nejvhodnějším a tudíž i nejoblíbenějším. Ale pak je nejvýše pravděpodobné, že také tuto oblibu pro menuet přinesl si Jan Stamic do Mannheimu již z Čech. Tento povšechný styčný bod možno připustiti dle dneš-

²³⁹⁾ R i e m a n n v I. svaz. své edice mannheimské, str. XIII.

²⁴⁰⁾ Caldara má menuet v sinfonii opery Mitridate. Četné doklady u Fuxe viz v themat. katalogu jeho děl u Köchela. Fux ostatně komponoval ve formě menuetu i arie. Tak na př. v Costanza e Fortezza ve III. aktu (viz edice v *D. T. Ů.* str. 202 a násl.). Také Reutter ml. užívá menuetu ve svých operních sinfoniích (srvn. Stollbrockovu monografii ve *V. f. Mw.* VIII. 290). Viz o tom též nahoře str. 243.

ního stavu historie naší hudby v 18. stol.²⁴¹⁾ A opět pro uvarování možného nedorozumění budiž zde konstatováno, že menuety s prostým, naivním rázem nebylo nic specificky českého.²⁴²⁾ Ale ovšem bylo by násilné hledati pramen Stamicovy obliby pro menuet mimo Čechy, když právě zde, v jeho okolí, tuto oblibu možno předpokládati.

Že to byla pouhá obliba a sotva přímé hudební názvuky, poznáme ze stručného srovnání menuetů mannheimských (prvních mistrů Stamice, Richtera a Filtze) a Míčových. I když abstrahujeme od časové diference, poznáme podstatný rozdíl. Pokrok formální mohli bychom u Mannheimských vysvětliti jich pozdějším vznikem. Ale hlavně hudební výraz mannheimských menuetů nemá nic společného s prostou, naivní samorostlostí menuetů Míčových. Jich hudba je nepoměrně zjemnělejší, a je patrné, kterak prošla vyšší hudební kulturou, hlavně světovou hudbou italskou i francouzskou, které se v Mannheimu stýkaly. Přinesl-li si Stamic z Čech s sebou samorostlé, primitivní tóny svého okolí, pak v novém prostředí mannheimském ustoupily nutně tónům umělejší, a zbyla pouze ona obliba, která ale nyní se vyvíjela výrazem zcela jiným.²⁴³⁾ V tom je i kus rozdílu mezi hudbou Míčova typu a Mannheimem.

Třetí styčný bod možno spatřovati v tak zv. „samorostlosti“ mannheimské. Riemann poukazuje na tuto „Urwüchsigkeit“ prvních mannheimských sinfoniků a našich rodáků, a dává ji v přímý vztah jich českému původu.²⁴⁴⁾ Tato samorostlost, nebo, jak bychom také mohli nazvati, muzikantská spontánnost hudebního výrazu, jest skutečně u prvních mannheimských sinfoniků nápadná u srovnání se současnou instrumentální hudbou italskou i francouzskou. A v této spontánnosti možno spatřovati nový společný rys Stamicův s hudbou Míčova typu. Ale zase zde, jako v předchozích případech, možno připustiti pouze náklonnost ke spontánnosti. Neboť hudba Stamicova při své spontánnosti a samorostlosti jest proti Míčově samorostlosti nepoměrně jemnější a kulturnější. U Míči poznali jsme četné složky samorostlé hudby, která u něho jeví se v naivním až primitivním tonu. Konstatovali jsme to vždy jen ve

²⁴¹⁾ Jsem přesvědčen, že časem podrobné probádání hudby těch krajů, z nichž vyšli zakladatelé mannheimské sinfonie, ukáže konkrétní vztahy k mannheimským sinfonikům. Ale to právě nutno ponechatí času a vyvarovati se předčasných soudů přenáhlených. Proto omezují se zde úmyslně na tyto povšechné společné rysy, jakési styčné body, ačkoliv možno by bylo přinést paralely i konkrétnější.

²⁴²⁾ Typický příklad tvoří menuet sinfonie v Schürmannově opeře Ludovicus Pius, který po stránce výrazové stojí Míčovým menuetům neobyčejně blízko (viz edici v Eitnerových Publikacích).

²⁴³⁾ Je to viděti na mannheimských menuetech. Mají zcela jinou metodu thematické práce, harmonisace, daleko rozvinutější periodisaci a umělejší formální stavbu.

²⁴⁴⁾ V I. sv. své edice na str. XXIV. praví o Stamicovi: „Wir wollen uns nicht darum grämen, dass es ein Böhme war und nicht ein Deutscher — — —. Es bedurfte eines solchen urwüchsigen Elements, um dem trockenen Formalismus zu begegnen — — — „Jinde (ve II. sv. str. XXV.) vidí pozitivní vliv Mannheimských na vídeňské klasiky v tom, že osvobodili hudební výraz od dogmatických pout.

formách úzce omezených, buď v ariích písňových, nebo v instrumentálních formách zcela prostých. Míčova samorostlost je tak organicky spojena s primitivností jeho hudební povahy. Možno pak připustiti, že i Jan Stamic vyrostl v podobné muzikantské, ale primitivistické samorostlosti. Odtud pak odnesl si Stamic obzvláštní dispoici k této samorostlosti. V této povšechné atmosféře možno tedy spatřovati společnou půdu mezi Stamicem a hudbou Míčova typu.

Při této společné dispoici jsou zde ale zároveň hluboké rozdíly. Jan Stamic přinesl si svou samorostlost s sebou z Čech. Ale co mu byla platna v té formě, jak ji zde poznal, když přišel ve styk s hudbou světovou? Z jeho samorostlosti stává se pouhý prvek, jímž sice osvěžil své umění, který ale přece stál značně v pozadí. Jakmile vešel ve styk s hudební kulturou světovou, musel si přinesenou samorostlost přizpůsobiti této kultuře, neboť zde by s primitivistickou spontánností nic nesvedl. Tak z jeho samorostlosti stává se pouhý prvek, který nad to musel býti přizpůsoben novému, mimočeskému ovzduší hudebnímu. Že onu českou samorostlost nesmíme přeceňovati, o tom poučuje výmluvně srovnání Míčova případu s mannheimskými sinfoniky. Kam dospěl Míča se svou primitivistickou samorostlostí, ale bez hudební individuálnosti? K několika ojedinělým omezeným a stručným projevům, proti nimž stojí ostatní dílo neumělecké. Na druhé straně, co dokázal Stamic se svou samorostlostí přizpůsobenou hudební kultuře!

Že jakási spojitost mezi mannheimskými sinfoniky a mezi hudbou typu Míčova na Moravě skutečně existovala, ukazuje překvapující shoda, která by snadno mohla lákati k tomu, činiti z ní závažnější konkluse, nežli při dnešním stavu badání je možno.

Probíráme-li se mannheimskými sinfoniemi, jest nápadná podoba thematu prvních vět s tematy prvních vět Míčových operních sinfonií. Podoba spočívá ve stejném, převážně akkordickém rázu těchto temat, jak jsme to poznali u Míči.²⁴⁵⁾ Tato okolnost by ovšem na váhu nespádala, neboť tento ráz dlužno uvést na společný pramen, na italskou sinfonii. Neobyčejně však překvapuje okolnost, že Míčovo výjimečné thema sinfonie v kantátě *Operosa*, které liší se od ostatních svým melodickým charakterem, vyskytuje se ve zcela shodném znění a v téže tónině v sinfonii *Holzbauerově* z D-dur, tedy v díle rozhodně pozdějším. U Míči toto thema zazní v unisonu smyčců v této formě:



537.

²⁴⁵⁾ Srvn. mimo vydané sinfonie také thematický katalog mannheimských symfonií v obou svazcích Riemannovy edice v D. D. T.

Zmíněná sinfonie Holzbauerova, která je nedatována, ale pochází dle své proveniencie (chována je v Řezně) až z doby Holzbauerova pobytu v Německu, tedy z doby po roce 1750, začíná *Larghetto*, jehož thema jest toto: ²⁴⁶⁾

Larghetto. 247)

538.

Do druhé polovice 3. taktu je shoda obou themat dokonalejší, ponecháme-li stranou tečkování not u Holzbauera, jež bylo nutné pro volnější tempo. Dokonce i předrážkové pasáže, jež Riemann nazývá „Schleifer“, jsou shodné. Teprve v druhé polovici 3. taktu themata se rozcházejí.

Po úvodním *Larghetto* následuje *Allegro molto*, kde objeví se totéž thema v base:

248)

539.

Jak vysvětliti tuto překvapující shodu? Sváděla by k tomu, hledati mezi Míčou a Holzbauerem faktickou spojitost. Domněnka ta dala by se podepřítí i vnějšími fakty Holzbauerova života. Holzbauer totiž prožil své mládí na Moravě, a to ve službách hrab. Rottala v Holešově. Zde byl členem hraběcí kapely až k r. 1745 (nar. se r. 1711 ve Vídni),

²⁴⁶⁾ Tato sinfonie nese název: Sinfonia in D# | a | Due Violini | Due Oboe & Corni | Viola | e | Basso | | Del Sig. Holzbauer. — Chována je v rodinném Thurn-Taxisském archivu v Řezně. Laskavostí tohoto archivu bylo mi umožněno poznati ji.

²⁴⁷⁾ Thema je přednášeno celým orchestrem a to tak, že smyčce mají v unisonu thema, oboe a corni pouze melodickou kostru.

²⁴⁸⁾ Thema hrají v orchestru basy. Oboe a corni drží příslušný akord. Mimochodem upozorňuji na tento zajímavý případ užití thematicu v hlavní části sinfonie z věty úvodní.

kdy odešel do Vídně.²⁴⁹⁾ O jeho pobytu v Holešově nevíme bohužel nic bližšího, takže není možno s určitostí dále usuzovati. Není však vyloučeno, že za tohoto svého pobytu přišel ve styk s Jaroměřicemi²⁵⁰⁾ a že poznal některé Míčovy skladby. Tedy přímá spojitost Holzbauerova s Jaroměřicemi a Míčou není vyloučena. Ale pak dán by byl podklad k přímé souvislosti Mannheimu s hudbou na západní Moravě a tím i nepřímo s t. zv. předklasickou sinfonií. Přímé spojení Jaroměřic s Holešovem netýká se pouze Holzbauera, nýbrž i F. X. Richtera. Richter totiž byl rodák holešovský a narodil se téměř současně s Holzbauerem (1709).²⁵¹⁾ Na tuto dodnes nepovšimnutou okolnost důrazně upozorňuji. Je totiž nejvyšší pravděpodobno, že oba, jak Holzbauer tak i Richter působili v Rottalově kapele společně. Jich společný životní běh v této době vyplývá i z toho, že v témže roce 1745 máme u obou zprávu, že žijí mimo Moravu, Holzbauer ve Vídni, Richter v Kemptenu.²⁵²⁾ Ale pak i u Richtera musili bychom předpokládati spojení s Jaroměřicemi na podkladu oné nápadné shody Míčova a Holzbauerova thematu. Tím pak byly by dány vztahy prvních mannheimských sinfoniků k hudbě na moravských zámcích. O přímém vlivu holešovského pobytu Holzbauerova a Richtera na mannheimskou sinfonii měli bychom právo mluvit jen tehdy, kdyby v Holešově za jejich tamějšího pobytu pěstovala se taková hudba instrumentální, kterou bychom mohli považovati za první stupeň k sinfonii mannheimské. To ale zůstává zatím otevřeným problémem.

S Míčovým thematem setkáváme se ještě jinde, a sice v německém singspielu. Hiller totiž počíná sinfonii svého Singspielu „Lisuart und Dariolette“ z r. 1766 tímto thematem přednášeným v unisonu:

²⁴⁹⁾ O Holzbauerovi vyšla stručná a málo obsažná autobiografie v Bosslerově „Musikalische Correspondenz“ z r. 1790, tedy po smrti Holzbauerově († 1783 v Mannheimě). Autobiografie byla pak několikrát otisknuta. Část týkající se Holzbauerova pobytu ve Vídni otiskl K ö c h e l, J. J. Fux, str. 263. V úplném znění otisknuta je ve W a l t e r o v ě *Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe* (1898) na str. 356 a násl. Dále z velké části otiskl ji též H. K r e t z s c h m a r v úvodě ke své edici Holzbauerovy opery Günther von Schwarzburg *D.T.Ö.*, v první řadě sv. VIII. Zde také podává Kretzschmar dosud nejúplnější životopis Holzbauerův. O pobytu v Holešově zmiňuje se pouze mimochodem.

²⁵⁰⁾ O stycích mezi Jaroměřicemi a Holešovem máme zprávy ze zámeckých pramenů jaroměřických. Koncem července r. 1736 dlel hr. z Questenberku v Holešově (Hoffmann dostal od něho 20. července dopis z Holešova). Když pak dostavováno bylo jaroměřické zámecké divadlo, bylo stavěno v lednu r. 1739 podle vzoru divadla holešovského.

²⁵¹⁾ R i e m a n n v úvodu k I. sv. edici mannheimských sinfonii v *D. T. Ö.* II. řada, ročn. III., str. XVI.

²⁵²⁾ Kretzschmar a Riemann, 1. c. D' E l v e r t (*Geschichte der Musik in Mähren*) zmiňuje se na str. 148 a 180 o Rottalově zámecké kapele v Holešově, ale přestává na pouhé zmínce. Zde čeká naši hudební historii rozřešení důležitého problému, na nějž prozatím upozorňuji.



Thema je na první pohled obdobou thematu Míčova: má týž melodický materiál, jenž je ve smyslu doby Hillerovy okrášlen půltónovými průtahy. Také shoda tóniny je zajímavá. Ale zde nemožno mluvíti o vědomém názvuku na Míčovo thema. Nanejvýš mohli bychom připustiti spojitost nepřímou, prostřednictvím Holzbauerovým. Ale ani to nezdá se pravděpodobným. Máme zde co činiti s thematem, jež v singspielové literatuře stalo se oblíbeným pro svou ohebnou formu a plynň, veselý ráz. Tedy jakýsi „locus communis“ v Singspielu. Nicméně je však zajímavo, že u Míči tento motiv vyskytuje se o 30 let dříve nežli u Hillera.²⁵⁴⁾

Také v Mozartově melodice varianta tohoto thematu jednou se vyskytuje, a dostává se sem nepochybně přes Singspiel. Tak na př. v sonátě pro varhany a dvě housle z r. 1772—1775 ve znění:



nebo v písni „Ich möchte wohl der Keiser sein“ z r. 1788:



²⁵³⁾ Začátek symfonie otisknut je Eitnerem pod titulem: „Die deutsche komische Oper“ (*Monatshefte f. Musikgesch.* XXIV., r. 1892. str. 39).

²⁵⁴⁾ Že toto thema bylo velice oblíbené právě u našich muzikantů a že v tomto prostředí mělo tuhou život, ukazuje zajímavá okolnost: Někdy kolem r. 1800 provedena byla na počest hr. Rudolfa Kinského v Krásné Lípě holdovací kantáta, již složil učitel Tadeáš Palma. Overture kantáty má toto thema:



A přece nelze míti za to, že by od Míči šel přímý vliv k muzikantovi Palmoví. Běží zde o zajímavý „locus communis“, jenž je současně svědkem společné atmosféry, která obklopovala typ našich muzikantů v 18. stol. i přes dobu značně vzdálenou (Part. Mscr. Palmovy kantáty zachována je v knihovně paláce Kinských v Praze I. bez sign., pod titulem: „Huldigung Sr. Durchlaucht dem - - - Herrn H. Rudolph Fürsten Kinsky - - - dargebracht von der Schönlander Kirchengemeinde - - -“. In Musik gesetzt vom Thaddäo Palme, Musterlehrer. — Zachováno neúplně, v hlasech a nedatováno. Je zajímavo, že Monn ml. byl rovněž ve službách domu Kinských v Praze.

²⁵⁵⁾ Köchel, Themat. Katal. č. 144 a 539.

Poměr hudby Míčova typu k Mannheimu možno tedy formulovati v ten smysl, že vztah tento možno je připustiti zatím v povšechných hudebních rysech. První mannheimští mistři přinesli si z Čech a z Moravy povšechné dispozice, znalost sonátové formy v prvním stadiu, zálibu pro menuet a pro cyklickou formu sinfonie, již vyjadřovali skladatelé Míčova typu svou samorostlou, muzikantskou povahu. Také v oblibě pro melodické manýry je styčný bod. Podle dnešního stavu otázky, pokud se podává na základě toho, co víme o Míčově díle, možno kořeny Mannheimských mistrů v naznačeném smyslu hledati na naší půdě, v zámecké barokní hudbě Míčova typu. Že ovšem z těchto kořenu vyrostl kmen nové, netušené síly, jest nutným důsledkem dalšího vývoje. A že kořeny ty sály sílu ze společné půdy barokního umění italského, vyplývá z každé stránky této práce. V tomto poměru Mannheimu k hudbě na našich zámcích otvírá se důležitý konkrétní problém naší hudební emigrace: jaké přirozené dispozice a jaké podněty odnášeli si naši emigranti za hranice a co na těchto základech v cizině vyrostlo a co z těch základů se uchovalo?

Míča a lidová hudba

Že jakési styky mezi Míčou a lidovou hudbou byly, o tom učiněna byla zmínka nejednou na předchozích stránkách. Tímto konstatováním nelze se spokojiti a nutno je tázati se, jak se jeví tento poměr. Ale pak tato otázka důsledně rozšiřuje se na otázku o poměru hudby Míčova typu, a hlavně o poměru hudby italské (caldarovské) k lidové hudbě. Protože pak v naší hudebně-historické literatuře této otázce nebyla dosud věnována pozornost, jest nutno případ Míčův v této věci řešiti v souvislosti s celou touto otázkou a neoddělovati ho od ní. Tím sice kapitola vzroste, ale omluveno to budiž jednak důležitostí problému, jednak zmíněnou novostí otázky.

Kapitola tato jest příspěvkem k poznání t. zv. původnosti a hudebních pramenů písně lidové. Hostinský dal badání v této věci směr, upozorniv na hlavní kategorie hudby umělé, z níž vyrůstá hudba lidová.²⁵⁶⁾ Je to zpěv chrámový, hudba taneční, umělá, a vojenské pochody a písně. Jeho metoda podepřena byla Zd. Nejedlým, jenž podal nové příspěvky toho, jak lidová hudba čerpala z písně chrámové v době husitské.²⁵⁷⁾ Pokud umělé hudby světské se týče, má Hostinský za to, že v ní byl poměrně nejslabší pramen lidové písně, ač i zde připouští možnost účinnějších vlivů, nežli v zemích jiných.²⁵⁸⁾

²⁵⁶⁾ Česká světská píseň lidová, 1906, str. 27.

²⁵⁷⁾ Zd. Nejedlý, Počátky husitského zpěvu (1907), str. 317 a násl.

²⁵⁸⁾ „Umělá hudba světská“ mimo taneční zdá se býti nejslabším pramenem celých nápěvů pro naše písně lidové, ačkoliv snad u nás v Čechách dojmy skladatelů

Stanovisko toto vysvětlitelné je tím, že v době Hostinského nebyla známa italská hudba caldarovská, která, jak tato kapitola ukáže, byla pro naši lidovou píseň pramenem nad jiné vydatným. Hostinský sám hudbou umělou myslí, jak z dole uvedeného citátu patrně, hudbu klasičtější, Haydnem počínaje. Ale tato hudba nešla zdaleka tak mezi lid, jako italská hudba caldarovská. Doba vídeňských klasiků byla doba salonu, intimní hry komorní, z níž vlastní lid byl vyloučen. Je proto zajímavé, že tam, kde možno mluvit o přejímání umělé hudby klasické lidovou písní, běží o hudbu divadelní, tedy o hudbu, která byla obrácena k širokému fóru auditoria, byla tedy po této stránce „lidovější“.²⁵⁹⁾ A právě tímto rázem vyznamenávala se italská hudba zámecká v době baroka.

Kapitola tato ukazuje, že z italské hudby zámecké v době baroka za Karla VI. naše píseň lidová čerpala takovou měrou, že se tím otvírá pro otázku provenience lidové hudby problém velmi významný, který na t. zv. původnost naší lidové písně vrhá nové světlo.²⁶⁰⁾

Význam doby našeho zámeckého baroka pro lidový život není možno dosti zdůraznit. Nikdy před tím ani nikdy po tom náš lid nebyl zasažen tak intenzivně vyspělou, stylově ostře vyhraněnou kulturou, jako v této době. Nikdy také neudálo se to tak bezprostředně, t. j. tak, že by lid byl na této kultuře přímo a činně účasten. V této věci případ jaroměřický jest nad jiné výmluvný. Lid jaroměřický zpívá v italských operách a oratoriích, navštěvuje zámecké divadlo, hraje v kapele hrabčích.²⁶¹⁾ Máme-li pak na mysli celý hudební život na jaroměřickém zámku, onen podivuhodně čilý styk se světovou hudební kulturou, především italskou, dále tu okolnost, jak celý tento hudební život i s maestrem Míčou byl dokonale zitalisován ve smyslu italské opery caldarovské, nevyhneme se naléhavé otázce, jaký vliv zanechal tento čilý bezprostřední styk a tato vyspělá kultura na jaroměřický lid. Dále pak nutno si uvědomiti, že případ jaroměřický nebyl ojedinělý; že k takovému styku dochází i v jiných centrech tehdejší barokní kultury zámecké. Zde tedy již tyto všeobecné historické předpoklady, jež ozřejměny jsou případem jaroměřickým, vedou k tomu, že

komorních na př., které, jak známo, v minulém století i na venkově našem, zejména mezi učitelstvem bývaly hrány, také v lidu více stop zanechaly, nežli v zemích jiných.“ (Str. 28.)

²⁵⁹⁾ Hostinský (str. 37) upozorňuje, že píseň „Pane bratříčku dobrej den“ vznikla pod vlivem Mozartovy kavatiny z Figarovy svatby „Se vuol ballare signor contino“.

²⁶⁰⁾ Není snad ani třeba podotknouti, že tato kapitola v té souvislosti, jak je psána, nemůže tohoto problému vyčerpat. Vždyť italské hudby barokní stále ještě neznáme zdaleka tak, abychom mohli přistoupiti ke konečnému řešení. Je to práce na léta a doufám, že časem budu moci samostatnou prací podati plnější řešení. Zde běží jen o to, na základě hudebních pramenů jaroměřických a srovnávacích dáti příspěvek k této otázce a současně vytknouti hlavní methodické cesty, abychom tím dostali podklad ke konkrétní otázce o poměru Míčově k lidové hudbě.




²⁶¹⁾ Viz o tom Hudební barok, str. 94—167 a str. 168.

lid byl nucen tuto kulturu barokní absorbovati co nejúčinněji. Zde tedy otvírá se přirozený, velmi vydatný pramen lidového umění; pramen, jemuž lid nemohl uniknouti, a z něhož byl nucen čerpati.

Tento všeobecně historický předpoklad je plně potvrzen, přistoupíme-li k otázce se stanoviska hudebně-historického, a to na základě znalosti této zámecké hudby v případě jaroměřickém. Analýsa Míčova díla a hudebně historická kritika jeho skladeb, jsou této kapitole podkladem.

Ve způsobu přejímání melodického materiálu hudby umělé lidovou písni možno vedle sebe položit dvojí způsob: 1. buď běží o přejímání celých, hotových útvarů písňových, které žijí dále v ústech lidu jakožto varianty, nebo 2. absorbovány jsou menší, ale typicky se vyskytující fráze melodické, které dávají melodické řeči umělé hudby té neb oné doby určitý charakter. Tyto melodické typy zcela obdobné, jak jsme poznali v Míčově melodice, nemusí pak vyplňovati celou píseň lidovou, nýbrž mohou tvořiti kratší úryvek, ale s tou podmínkou, že je to úsek tak charakteristický, že vtiskuje celé písni melodický ráz. V mnohých případech celá píseň vystavena je na kratším typu melodickém, jenž jest vedlejšími notami rozšířen; tedy případ známý již z Míčovy melodiky. Že mezi oběma způsoby je mnoho mezistupňů, není ani třeba podotýkati. Ostatně další doklady to podrobněji ozřejmí.

Melodické typy, jež byly „loci communes“ italské hudby caldarovské a hudby Míčovy,²⁶²⁾ zanechaly v lidové písni velmi zajímavé a zřetelné stopy. Na prvním melodickém typu založena je řada písni českých, z nichž zvláště typické jsou tyto:

R. 37 (tanec).		263) 543.
R. 70 (viz též R. 29, var. En. 1705).		264) 544.
R. 7 (tanec).		265) 545.

Rovněž další formy tohoto skupinového motivu, jež utvořeny jsou vynecháním II. nebo IV. stupně (viz Míčova čís. 17—24), jsou v české lidové písni často zastoupeny. (R. 22, 102, 193, 285, 200; En. 47, 88, 109,


²⁶²⁾ Je-li zde řeč o hudbě Míčově, není tím přirozeně myšlen Míčův případ jakožto individuální, nýbrž Míča je zde příkladem skladatele zcela poitalštěného, jenž absorboval úplně italskou melodiku. Byl tedy prostředníkem této italské melodiky mezi hudbou italskou a lidem.

²⁶³⁾ Srvn. Míčovo čís. 1—10 a hlavně 3.

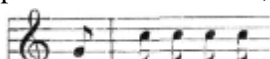
²⁶⁴⁾ Srvn. Caldarovo čís. 315 a Míčovo čís. 1—10.

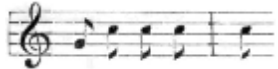
²⁶⁵⁾ Srvn. Míčovo čís. 12 a 43.

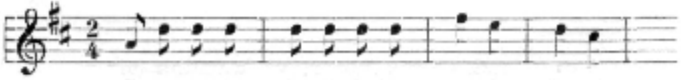
113, 128, 156, 176, 416, 431, 485, 622, 705, 787).²⁶⁶⁾ Zvláště zajímavý jsou formy, které vynechávají II. i IV. stupeň, takže tvoří pouze rozložený trojzvuk z kvintové polohy. Z toho vzniká typ písně „Měla jsem holoubka“ (En. 376), jenž opět v italské melodice byl velmi častý, jak ukazuje Míčovo čís. 28 a 29. Dokonce ale charakteristický skok z I. do VI. stupně, jenž je přímo navázán na tento útvar, a jež v tak význačné míře jsme konstatovali u Míči (čís. 33 a násl.) i v současné hudbě italské (333, 334), přešel do lidové hudby, na př. v tomto znění:

R. 201.  546.

Variátem tohoto typu je pak píseň „O Velvary“ (En. 494, 524), jež je založena na téže melodické myšlence (srovn. hl. Míčovo čís. 37). Také rozšíření skupinového motivu, jak jsme poznali u Míči i v současné hudbě, vyskytuje se v lidové písni, jak ukazuje píseň „Kdybys měla má panenko sto ovec“ (En. 261), R. 24, Holas V. 256).

Druhý skupinový motiv jest v lidové hudbě české i moravské ještě častější. Máme-li na mysli to, že právě tento motiv v italské hudbě barokní byl tak neobyčejně běžný, takže se ozýval z každého díla způsobem vždy pregnantním, jest jeho časté vyskytnutí se v lidové písni tím výmluvnější. Zde však udála se s tímto motivem malá změna metrická. Kdežto v italské hudbě nástup I. stupně bývá zdůrazněn charakteristickou kvartou v předtaktí, jest sice tento pregnantní interval v lidové písni zachován, ale na základě trochejského rytmu české deklamace jest předtaktí odstraněno, takže kvarta nastupuje na těžkou dobu. Tím typ: 

mění se v typ:  V této formě vyskytuje se pak tento motiv v lidové písni velice často. Typické znění vykazují melodie, kde prodlévání na I. stupni má v melodické linii převahu, jako na př.:

Bartoš 946.
(Bar. 1039.)  547.
Za tu na - ší sto - do - lenkou ro - ste ku - nek

Bartoš 1010.  548.
Dybych já vě - děl, že br - zo u - míu

En. 349.  549.

²⁶⁶⁾ Kromě toho tento skupinový motivek, ať již ve formě původní, nebo změněné, udává melodický ráz zvláště význačně těmto písním: Holas I. 103, 128, 162, III. 161, 182 224, 283, 394a, 405; IV. 126, V moravské lidové písni vyskytuje se poměrně méně (Bartoš 597a, 678, 767, 1108, 1206a, 1546, 1774).

Z toho pak vyrůstá celá bohatá větev písní, jichž typem je „Ančička konopě močila“ (*En.* 45.), „Čtyry koně jsou tamhle za vodou“ (*En.* 97.), „Pane bratříčku, dobrý den“ (*En.* 556., 171.).²⁶⁷⁾ Tento melodický typ patří k naší lidové písni nejrozšířenější a to v Čechách i na Moravě.²⁶⁸⁾

Rovněž další forma tohoto skupinového motivu, kde vynechán je nástup kvartový a melodie spočívá pouze na I. stupni, jenž jest figurován vedlejšími notami, vyskytuje se často v lidové písni.²⁶⁹⁾ Tak velmi častý je tento typ:

En. 142.  550.

Vyrůstá z něho opět celá větev písní, jichž reprezentantem je „Bejvávalo“ (*En.* 276.).²⁷⁰⁾ Taktéž rozšíření tohoto motivu tím, že melodie stoupá z I. stupně až ke III. a zase se vrací, našlo v lidové písni oblibu, na př.:

R. 44.  551.

(Var. *En.* 445, 517. Bartoš 495. 1106.)

Míčova čís. 72—76, Caldarovo 352 a 359 a Fuxovo 348, jakožto reprezentanti tohoto častého motivu jsou uvedenému variantu velmi blízká.

Zajímavý příklad poskytuje Míčovo čís. 72 a jeho vzor Zianiův 357. Tato myšlenka totiž, zřejmě italská, doložená r. 1711 u italského skladatele, vyskytuje se v doslovném znění v lidové písni na Hor. Lužnici (u Lomnice) a na Milevsku:

Holas III. 401.  552.

(Totéž v F-dur Holas IV. 93 z Jetetic u Milevska.)

Motiv ten tvoří hlavní melodický smysl písně, neboť jest předvětím, jež se po dílu B opakuje.

²⁶⁷⁾ Jest to doklad, kterak Mozartova kavatina (viz pozn. 260) a lidová píseň „Pane bratříčku“ mají společný pramen v barokní italské melodice.

²⁶⁸⁾ Srvn. *H o l a s* I. 38, 56a, 81, 106, 110, 115, 112, 118, 126, 151, 152, 168, 181, 201, 222, 237, 248, 276. Zvláště čís. 101, 214, 217 a 327 jsou typická. Tamtéž II. 12, 49, 81a, 107, 111, 198, 200, 238, 327; III. 4a, 82, 108a, 209, 234, 247b, 250, 251, 284, 285, 300, 370; IV. 220, 221, 307, 336; V. 11, 73, 161a, 162, 190, 224, 250, 288; VI. 1. - Bartoš 25a, 1107, 1118, 1129, 1131, 1306, 1482, 1548, 1557, 1592, 1610, 1611, 1626. — Kvartový nástup na předtaktí vyskytuje se ve zcela výjimečných případech, na př. *En.* 296 a *H o l a s* IV. 262. Jsou to vždy zřejmé zrůdy, obyčejně jarmarečnického původu.

²⁶⁹⁾ Srvn. Míčova čís. 58 a další, kde figurován je I. stupeň.

²⁷⁰⁾ Srvn. *En.* 80, 231, 366, 735. *H o l a s* III. 69, 87, 92, 115, 139b, 201, 226 239a, 253, 287a.

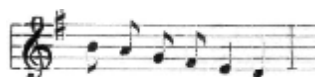
O III. skupinovém motivu (stupnice z VIII. do I. stupně) bylo řečeno, že byl nejčastější a téměř stereotypní melodickou pasáží v italské hudbě barokní. Tento motiv a jeho varianty slyšel náš lid denně a není ani jinak možno, než že se mu vryl v paměť a že přešel do lidové písně. Skutečně také se stopami tohoto motivu setkáváme se často v lidové písni a to způsobem velmi charakteristickým. Předně jsou to závěry lidových písní, které s oblibou jsou zakládány na tomto motivu. Víme, že totéž bylo u Míči a v jeho době, takže závěry tehdy nabyly tím stereotypní formulky. V lidové písni často potkáváme se se závěrem tohoto typu:

Bart. 115.		553.
Bart. 1276.		554.
Bart. 883 ^a .		555.
Bart. 1268 ^a .		556.

Těmto závěrům dostává se zvláštního rázu, je-li vynechán VII. stupeň. Je to zajímavá obměna, jež opět má svůj vzor v hudbě Míčova typu, neboť v jeho melodice byl konstatován týž způsob (viz čís. 94 a 95). Z této obměny vyrůstá pak celá rodina typických závěrů, za jichž representanty možno uvést tyto:

Čes. Lid, roč. 1902 str. 99. Holas:		557.
Bart. 681.		558.
Bart. 1212 ^b .		559.
Bart. 1296.		560.
En. 115.		561.

Typ tento vyskytuje se s tou další změnou, že vynechává VIII. stupeň, takže melodická linie dána je spádem tonů :



Jsou to závěry velmi časté, jež přímo vyrůstají z uvedené závěrové formule.²⁷¹⁾

Vedle závěrů má naše lidová píseň řadu hotových typů melodických, jichž podkladem je tento skupinový motiv. Nejznámější „Sil jsem proso“ vynechává rovněž VII. stupeň. Z jiných aspoň význačné buďtež zde citovány:

En. 569.  562.
Pu - čala má mila, pača- la

Bart. 947b.  563.
Za - ku - ka - la lu - ku - lonka v hustém há - ji
 563.
v hustém há - ji, v hustém há - ji, v hustém ka - ji

Bart. 395.  564.
Oj so já šu - ha - ji - ček z ozeť dě - di - ne

Zvláště zajímavé jsou písně, jež melodicky jsou založeny na rozšířeném skupinovém motivu a jež svou methodou kombinace melodické tvoří výmluvnou obdobu k Míčovým čís. 98 a 101.

R. 30 (tanec):  565.

En. 491.  566.
Ot-če, ot-če, ot-če, ot-če náš

En. 259.  567.
Kdybys byl Je - ni - čku po-slouchal ma - ti - čku


Bart. 293.  568.
Dybych já vě - dě - la, de - ja bu - du bý - vat,

²⁷¹⁾ Srvn. B a r t o š 151, 181, 213, 220, 235, 287, 330b, 335, 339, 415, 470, 483b, 516, 525b, 555, 1138, 1400 a j.

²⁷²⁾ Opakování slov „v hustém háji“ je dokladem, kterak melodický zestup z VIII. do I. stupně byl předem dán, takže lidový zpěvák jej vyplňoval pouhým opakováním oněch slov. Takové příspěvky jsou v lidové písni časté.



Methoda, jak melodie posledních dvou případů vzniká rozšířením skupinového motivu, má velmi blízkou obdobu v Míčově čís. 101. Je to doklad toho, že takové melodie byly v době našeho zámeckého baroka běžné a tedy lidu známé.²⁷³⁾

IV. skupinový motiv — vzestup z I. do V. stupně —, jenž v italské hudbě barokní byl rovněž všeobecně rozšířen, zanechal v lidové písni české i moravské rovněž trvalé a poučné stopy. Melodie typu



má v české lidové písni četné příbuzenstvo.²⁷⁴⁾ Z toho pak vyrůstá bohatá větev písní, jichž typickými vzory jsou tyto:



Píseň „Žezuličko, kde jsi byla“ (En. 798) vyrůstá přímo odtud, jakož i celá řada jiných písní, jež zde uváděti a tříditi nemůže býti úkolem.²⁷⁵⁾ Také v moravské písni lidové je tento melodický typ velmi častý. Tak na př.



²⁷³⁾ Tento rozšířený typ jest v lidové písni české i moravské častý. Viz R. 78 Holas II. 5, 54, 78, 282; III. 30a; V. 200. Bartoš 339, 473, 629, 660, 897, 931a, 1425, 1492, 1511b, 1637 a j. Zde ovšem, podobně jako v předchozích případech není možno ani účelno všechny citované případy tříditi dle systému melodického alfabetu. Běží zde pouze o poukaz na hlavní případy.

²⁷⁴⁾ R. 39. En. 767, 29, 138, 462, 687, 767. R. 35.

²⁷⁵⁾ Srvn. Holas I. 89, 93, 97; II. 94, 108, 164b, 237, 271; III. 156, 194, 198a, 227, 228, 249, 308, 310, 359; IV. 121a, 197; V. 58, 219.

²⁷⁶⁾ Viz dále Bartoš 187, 605, 506, 607a, 661, 664, 682, 683, 687, 757, 787, 837, 875, 984, 995, 1020, 1024, 1035, 1047, 1050, 1135, 1399, 1412, 1417, 1438, 1439, 1446, 1621, 1882, 1895, 1898, 1902, 1904. Také v tancích je tento typ častý, tak na př. Bartoš 1590, 1595, 1598, 1601, 1603, 1705, 1740, 1743, 1751, 1759, 1780, 1872.

Právě ale tato skupina písní dává konkrétní doklad o poměru hudby zámeckého baroka k české písni lidové. V Míčově melodice potkali jsme se s thematem z r. 1735:

574.

jež jest totožný v prvních dvou nejzávažnějších taktech s českou písní:

En. 165.

575.

Je třeba rozhodnouti, kterému z obou znění sluší přisouditi prioritu, nebyla-li snad lidová píseň pramenem Míčovým.

V této věci předně spadá na váhu to, že celý tento skupinový typ melodický roste přímo z melodického typu, jak byl rozšířen v italské hudbě barokní. Víme, jakou úlohu hraje tento motiv v melodice Míčově (viz čís. 102—110) a jak Míča zde stojí v proudu tehdejšího umění italského (viz čís. 368—373). Míčovo thema tedy roste organicky ze skupinového motivu a viděli jsme, jak logicky z jednotlivých členů této skupiny se vyvíjí.²⁷⁷⁾ Kromě toho však možno pro Míčovo thema doložit vzory v současné hudbě italské. Tak čís. 372 a 373 jsou stejně logickými předchůdci Míčova thematu, jako Míčova čís. 106—109. Ale ne dosti na tom, Míčovo thema jest přímým citátem thematu Fuxova z opery *Costanza e fortezza* z r. 1723, a to thematu, jenž Fuxem jest exponován fugovaně, tedy obzvlášť důrazně, takže tím spíše uvízl v hudební paměti Míčově:

576.

Jest tedy toto thema původu umělého, neboť vyskytuje se ve znění příbuzném v italské opeře vídeňské a v doslovném znění v opeře poitalštěné. Proto u Míči nelze v tomto thematu spatřovati ohlasu lidové písně, neboť vyrůstá přímo a organicky z melodického materiálu současné umělé hudby, cizí i vlastní.

Byla by tedy otázka, zdali píseň „Já jsem z Kutné Hory koudelníkův syn“ nevznikla organickým samostatným vývojem z melodií tohoto skupinového typu, jenž se vyvinul pod vlivem umělé hudby barokní, takže by pak shoda s thematem Míčovým byla náhodná, aneb zdali v oné

²⁷⁷⁾ Viz čís. 106 až 110.

písni možno spatřovati vliv Míčova thematu, ať již přímý nebo zprostředkovaný. V této věci pravděpodobnou odpověď dává text písně. Jest nápadný opakováním slov „z Kutné Hory“, jež nemá zdůvodnění. Taková okolnost je v lidové písni vždy závažná, neboť je známo, že melodie lidem kombinované vyrůstají v těsném spojení s textem. Máme-li na mysli tuto základní psychologii lidové tvořivosti v písni, pak takové opakování, jež nemá smyslu, svědčí o tom, že text byl přivěšen k melodii hotové, a upraven tak, aby v deklamaci vystačil na melodii, což v tomto příkladě stalo se opakováním slov „z Kutné Hory“.²⁷⁸⁾ Melodie, jež by vznikla organicky s textem, zněla by v ústech lidu asi takto:

577.

Naproti tomu u Míči opakování druhého taktu není nic nepřirozeného, neboť nese s sebou neodůvodněné opakování týchž slov. Protože pak neznáme dosud jiného vzoru této písně, nutno mít za to, že Míčova melodie byla předlohou lidové písni, ať již přímou nebo nepřímou a že byla přejata celá i s opakováním druhého taktu, takže neznámý lidový zpěvák byl nucen text k ní upravit opakováním slov „z Kutné Hory“.

Zvláštní skupinu tohoto motivu tvoří variant, jež po dosažení V. stupně vystupuje na VIII. stupeň buď přímo nebo prostřednictvím VI. a VII. stupně, jako na př. v těchto písních:

Bart. 110b
(Bartoš 435).

578.

Bart. 501.

579.

Bart. 217.

580.

Bart. 984.

581.

Bart. 1047
(Bartoš 279^a).

582.

²⁷⁸⁾ Dle téhož principu vznikají známé případy, kde v lidové písni zpívají se slova beze smyslu, jež pouze vyplňují melodickou linii, jako na př. „Hej župy, župy, okolo chalupy“ a pod. Obdobné případy poskytují písně, jinde citované (viz str. 264 a 268). Není náhodou, že právě u těchto písní běží o přejímání melodického typu, jež v době baroka byl velmi běžným.

Tato větev opět má svůj vzor v melodických typech umělé hudby barokní, jež u Míči obrazy se v melodiích, jež s uvedenými jsou úzce příbuzny (čís. 111–113).²⁷⁹⁾

V. skupinový motiv má rovněž časté zastoupení v lidové písni. Zde ovšem možné je i vysvětlení jiné, že totiž pokles melodické linie do spodní kvarty leží v přirozené povaze lidského hlasu i některých nástrojů, takže je to interval z nejrozšířenějších. Záleží tedy na tom, zdali pro varianty méně běžné možno je postavit vzor v umělé hudbě barokní. I v této věci podává toto srovnání zajímavé doklady, jako na př. v těchto konkrétních případech:

V. Pavlovice.


Bart. 194.  583.
Pěkná, hez - ká, na la - vi - ci spa - la
Nov. Hříše.

Bart. 1270.  584.
Dva ko-hou - ti v domu, pes a koč - ka k tomu,

Přímým vzorem těchto písní jsou melodie, jichž typickým reprezentantem je Míčovo čís. 120, jež jest v těchto písních téměř do slova přejímáno.

Konečně VI. skupinový motiv — rozložený trojzvuk — jest taktéž v lidové písni zastoupen často.²⁸⁰⁾ Zde ale zase je možnost, že působily i přirozené fanfáry trumpetové, takže tato skupina vyžadovala by jiných kritérií. Ale to nemůže býti úlohou této kapitoly.

Na závěr těchto úvah upozorňuji ještě, že i mnohé detaily lidové písně chovají zřejmé stopy barokní hudby zámecké. Poukazují aspoň na dva případy:

Bart. 212.  585.
U sá - se - dā na ko - pe - čku hu - sy se pe - rú,
Od Val. Meziříč
rú, husy se pe - rú.

Píseň tato jest zajímavým ohlasem italských arií caldarovského typu a to do té míry, že přímo cituje charakteristické melodické její složky. Předvětí A jest obvyklý melodický typ IV., poněkud rozšířený, ve formě, jak v italské opeře barokní velmi často se vyskytoval. Závětí B jest pak známý nám závěr, jenž často zazníval v závěrech ariových ritornelů a jenž jím zajisté se vryl v hudební paměť lidu.²⁸¹⁾ Jest zajímavavo, že po

²⁷⁹⁾ Srvn. též Míčovu arii v oper. intermezzech čís. 303.

²⁸⁰⁾ R. 3. En. 68 („Co pak ti naši dělají“), En. 458, R. 36, En. 19 („A já pořád co to je?“), En. 150 (Já do lesa nepojedu“), En. 23, 334, 469, 632 a j.


²⁸¹⁾ Příklad za mnohé jiné čís. 246. 409.

textové stránce je zde týž případ, jako v písni „Já jsem z Kutné Hory“: textově neodůvodněné opakování slov „husy se perú“, jež vysvětlíme si hotovým převzetím hudby umělé a přizpůsobením textu této melodii. Celá píseň činí dojem doslovné citace jakéhosi ariového ritornelu.

Z Líšně.

Bart. 941.  586.

Do téže kategorie patří píseň „Dobru noc, má milá“ a příslušné varianty. Jest to opět ohlas arií typu caldarovského, jež slýchal náš lid v naší zámecké barokní hudbě. Zvláště typická themata II. dílu ariového přinášejí často tutéž melodickou linii. Tak na př. melodie Caldara z r. 1724:

(Viz čís. 415.)  587.

není nic jiného, nežli melodický typ, z něhož vyrůstá citovaná píseň, jež hlavní melodický spád poněkud rozšiřuje. Ale jinak příbuznost je evidentní a poučná pro metodu, jakou lid přetvořoval si své předlohy. Také melodie Porsileova čís. 496 založena je na téže melodické linii.

Rovněž i melodické manýry lidové písně možno doložit v hudbě zámeckého baroka. Tak na př. v lidové písni často vyskytuje se charakteristicky exponovaný interval septimy.²⁸²⁾ Víme však již, jak právě tato melodická manýra byla oblíbena v barokní hudbě ve Vídni a tudíž i u Míči.

Všechny tyto případy závislosti melodiky lidové písně na melodice italské hudby barokní nevyčerpávají přirozeně tohoto důležitého problému. V rámci této kapitoly mohly býti naznačeny pouze hlavní otázky, abychom dostali podklad k odpovědi na otázku o poměru Míčově k lidové hudbě. Hudba našeho zámeckého baroka očividně zanechala na melodice hudby lidové stopy tak významné, že budeme s ní muset počítati jako s důležitým pramenem lidové písně. Není tím ovšem řečeno, že by v našem případě lid přejímal právě ony konkrétní předlohy Míčovy a Caldarovy a j. Nesmíme pouštěti se zřetele, že melodické typy, jež jsme konstatovali u Míči, jsou vesměs velmi rozšířené a denně zpívané „loci communes“ barokní opery italské. Tím pak srovnávací materiál pro lidovou píseň vybočuje z úzké meze díla Míčova. Míča jest zde při známé své nepůvodní povaze pouhým článkem velkého řetězu skladatelů italských a poitalštěných, kteří v době baroka osvojili si stejnou melodickou řeč, čerpanou hlavně z díla Caldara a jeho vrstevníků ve Vídni. Míčův poměr k lidové písni tedy jeví se zde tak, že Míča jest jeden z těch, kteří pro-

²⁸²⁾ Srvn. H o l a s 1, 47, 108a, 114, 119; II. 96b. Bartoš 530, 622, 623, 763, 770, 772, 784, 796, 865, 1005, 1128, 1130b, 1242, 1287, 1428, 1815 a j.



středkují tuto melodickou řeč mezi italskými skladateli a mezi lidem. Nebyl ovšem jediný a další historie naší zámecké hudby barokní jistě zde přinese leckteré překvapení. Vedle toho nepochybně melodika ryze italská dostávala se lidu i přímo při provozování ryze italských oper na našich zámcích, jak toho poučné doklady podává příklad jaroměřický.

Dalším úkolem studií o tomto poměru bylo by pátrati, jak se jeví ono přejímání umělých melodií u lidu. Tedy jakási psychologie tvořivosti lidu, nebo lépe řečeno, jeho činnosti kombinující a kompilační. To ovšem nespadá již do úkolů této kapitoly. Aspoň povšechně budiž řečeno tolik, že lidu nutně příslušné melodické typy, často se ozývající v době barokní, vryly se tak ve sluch, že přirozenou cestou byly lidem přejaty ve vlastní melodickou řeč. Tedy pokud vlastní melodické *tvořivosti* se týče, nelze v těchto případech o původnosti lidu a tím lidové písni mluvíti. Byla to absorbce výrazných prvků hudby umělé lidem. Činnost lidu pak je v těchto případech pouze variační a kombinující, tedy v zásadě kompilační a nepůvodní. Lidová píseň není uměleckým zjevem autochtonním, jak tomu chtěly romantické teorie o lidovém životě vůbec. *Nelze lidové písni oddělit od lidového života a tento opět od života kulturního a tedy od celého umělecko-historického vývoje.* Pohlížíme-li pak s tohoto stanoviska na lidovou píseň, poznáváme snadno, že lidová píseň ve většině svých zjevů — výjimky jsou zde jako všude jinde — jest nejen v jádře nepůvodní, nýbrž i značně zaostalá, neboť ve většině svých projevů *konservuje melodickou řeč dob minulých.* Tak možno říci, že dodnes zachované písni zde uvedené konservují hudební atmosféru před — 200 lety. Je málo případů, kde ona kombinující a variační schopnost lidového zpěváka byla tak silná, že se mu podařilo svým variantem zachytiti slovy nevyjádřitelnou poesii a vůni kraje nebo hor. A i v takových případech nutno se stanoviska vývojového souditi vždy velmi kriticky.

Melodické znaky nevyčerpávají poměru zámecké hudby barokní a tím i Míčovy k hudbě lidové. Jest to dále modulační struktura lidových písni, v níž opět možno najíti obdoby s hudbou barokní. V modulaci lidové písni vyskytují se dva typické příklady, jednak modulace do tóniny dominantní, jednak v písni v moll modulace do dur svrchní tercie. První případ je ovšem tak samozřejmý, že by pouze konkrétní případy musely ukázati, pokud tento způsob opírá se o příslušné modulační obraty hudby barokní. Daleko významnější je případ druhý. Četné písni lidové v moll nejen připouštějí, nýbrž přímo vyžadují, abychom příslušné melodické obraty, jež obyčejně opakují hlavní melodickou linii, mysli si v dur vrchní tercie.²⁸³⁾ Ale právě tento způsob jest častý v hudbě Caldarově a Míča jej rovněž s oblibou přejímá. Je pak přirozeno, že tento poměrně

²⁸³⁾ Případy jsou zvláště časté v moravské písni lidové: Bartoš 212, 303, 307, 321, 345, 350, 356, 357, 360, 389, 393, 424, 449, 520, 567, 707, 713, 717, 735, 780, 922b, 1273, 1323a, 1692.

prostý postup modulační, jenž exponovanou melodii účinně zdůrazňuje, byl převzat lidem mezi vlastní vyjadřující prostředky z hudby baroka.

Týž poměr pak ukazují rytmické a metrické hodnoty lidové písně. V lidové písni často se vyskytující synkopy, ať již ve formě  nebo ²⁸⁴) byly obvyklé v hudbě v době barokní, a to nejen u nás, nýbrž i v Itálii, v Německu a všude tam, kam pronikal vliv italské hudby. Dlužno ovšem podotknouti, že tyto formy rytmické jsou vysvětlitelné také povahou instrumentální hry smyčcové, neboť vznikají přirozeně změnou smyku.

Důležité vedle toho jsou některé zjevy metrické, které se vyskytují v lidové hudbě a jež jsme poznali i u Míči. Střídání čtyřtaktů s třítaktím, jež jsme konstatovali i u Míči a jež rovněž v současné hudbě italské bylo běžné,²⁸⁵) má obdoby v písni lidové moravské, kde střídání skupin sudotaktových s lichotaktovými je značně rozšířeno.²⁸⁶) Zajímavější je případ střídání sudodobého taktu s taktem lichodobým, jež jsme konstatovali u Míči a jež v současné hudbě nemá dokladu.²⁸⁷) Zde jsme u zjevu, v němž nutno spatřovati osobní majetek Míčův a také vliv lidového prostředí. O. Z i c h ve své práci, *České lidové tance s proměnlivým taktem*²⁸⁸) rozebral do té doby neznámý a vysoce zajímavý fakt proměnlivého taktu v českých lidových písních a určil hlavní typy těchto tanců a jich geografické rozšíření. Zde také dospěl k úsudku, že tento zjev metrický je rasovou zvláštností českou a že zde hraje úlohu speciální *nadání hudebně-rytmické* a odtud plynoucí *záliba pro složité, diferencované rytmy*. Spatřuje zde původnost v oboru národopisném přímo bezpříkladnou. Na základě těchto výsledků Zichova badání možno učiniti závěr, že i v Míčově případě projevil se ono neuvědomělé „hudebně-rytmické nadání“, jež svedlo jej k zajímavým změnám taktovým. Bylo by sice možno jako paralelu k těmto Míčovým změnám postavit z umělé hudby typické střídání taktu 3/2 s 6/4, jež se vyskytuje v tanci „courante“ v 17. a na začátku 18. stol. ve Francii a v Itálii, ale byla by to obdoba, již bychom pro Míču nemohli doložit historicky. Fakt onoho hudebně-rytmického nadání jest zde bližší a také pravděpodobnější. Jest v tom jediný případ, v němž možno mluvit o vlivu „lidovosti“ na hudbu Míčovu a nikoliv naopak.

²⁸⁴) Bartoš 7, 21, 32a, 241, 271, 271c, 271e, 352, 934, 1140 a velmi četné jiné. Druhá forma Bartoš 485, 1016, 1048, 1053, 1114, 1147 a mnohé jiné.

²⁸⁵) Viz nahoře str. 87.

²⁸⁶) Bartoš 1, 2, 4, 5, 9, 10, 13, 41, 103, 106, 193b, 209, 369, 394, 498, 521, 525b, 544a, 549, 766, 1005, 1078, 1154, 1386, 1553, 1722. — Když již tato kapitola byla napsána, vyšla v I. roč. „Hudby“ studie prof. Ot. Zicha „O rytmu tanečních písní slovenských“.

²⁸⁷) Viz nahoře str. 88.

²⁸⁸) Národopisný věstník 1906. Vyšlo také jako separát.

Z á v ě r

Hlavní znaky Míčovy skladatelské povahy, které při rozboru jeho díla a při hudebně-historické kritice stále se vtíraly, jest *primitivism a nepůvodnost*. Z těchto základních znaků možno vše ostatní odvoditi. Primitivism Míčův jest pramenem jeho malého obzoru v hudebním myšlení, které se především projevuje poměrně úzce ohraničeným melodickým materiálem, jenž vykazuje melodické typy nejen nečetné, nýbrž i málo diferencované. Nedostatek variantů a melodická stereotypnost jest v příčinné souvislosti s tímto zjevem. Mechanism, který tvůrčí schopnosti Míčovy často snižuje v pouhé schopnosti kombinační, vyrůstá přímo odtud. Nedostatek melodické a výrazové diferenciacce vrhá pak povážlivé stíny na dramatické schopnosti Míčovy; zde dopouští se často takových nesrovnalostí mezi výrazem hudby a obsahem textu, že nelze toho vysvětliti z tehdejší doby. V této věci pak přicházíme k dalšímu důsledku jeho primitivní skladatelské povahy: k jeho nerefektivnosti, která se jeví jak ve stavbě melodických celků, tak ve stavbě forem, ve stylu děl a ve zmíněných dramatických chybách Míčových. Tyto všechny základní znaky: primitivism, tvůrčí mechanism a nedostatek reflexe, projevují se na všech stránkách Míčovy kompoziční techniky: na jeho melodice, harmonické struktuře, faktuře, v níž neschopnost polyfonie jest zvláště výmluvná, na formě a stylu skladeb.

Vedle těchto negativních stránek Míčovy povahy skladatelské možno konstatovati i stránky kladné, které rovněž kotví v primitivismu jeho uměleckého myšlení. Nápadná okolnost, že v ryze instrumentálních partiích dovedl Míča napsati hodnotnější tony, nežli v partiích vokálních, jest zajímavý fakt, ukazující na primitivního *muzikanta z lidu*, jemuž přirozeně hudba instrumentální tehdy byla bližší nežli zpěv, na nějž v době barokní kladeny požadavky velmi značné, které s primitivismem Míčovým dobře se neslesly. Naproti tomu v hudbě instrumentální našel Míča daleko více příležitosti, aby mohl vyzpívati své *prosté*, nekomplikované city a tím prosté a v dobrém slova smyslu naivní melodie. A tato *prostota, naivnost a lidovost* jsou kladnými stránkami Míčova díla, neboť v nich jest Míča *bezprostřední*, v nich je pravdivý, zde se nepřetvařuje, kdežto do pathosu barokního zřejmě se nutí. Jeho menuety a některá menší čísla vokální, jednoduše a symetricky členěná, činící dojem prosté písně, jsou v této věci kladnou položkou v celkové bilanci Míčově. Samy sebou pak jsou výmluvným dokumentem toho, kde byly nejvlastnější tóny Míčovy, kde sám sebe nalézal a kde je tedy jádro jeho umělecké povahy. O tom pak přesvědčuje *typický realism* jeho umělecké povahy, jenž opět organicky souvisí s jeho primitivismem. Podobně jako na jedné straně nedovedl vytvořiti konkrétního, individuálního stylu díla, který by vyrůstal z konkrétního, individuálního úkolu, tak na druhé straně tam, kde mohl uplatniti svůj přirozený, zdravý,

lidový realism, vytvořil místa velmi šťastná, jak ukazují jeho intermezza. Zde opět sám sebe našel.

Není možno v tomto primitivismu spatřovati takový individuální rys Míčův, v němž bylo něco nového a plodného pro tehdejší hudbu? Není možno na Míču pohlížeti jako na zjev individuální v tomto primitivismu, i když máme na mysli negativní znaky jeho povahy?

V této věci odpověď dává poměr jeho skladeb k hudbě současné, na němž jsme poznali naprostou *nepůvodnost*, která při primitivismu Míčově jeví se tak, že Míča vybírá si ze současné hudby stránky primitivní, méněcenné, které namnoze ještě rozředuje a trivialisuje. Nepůvodnost jeho melodiky, faktury i stylu a povaha této nepůvodnosti — příklání se pouze ke stránkám co nejběžnějším, nechává stranou nové a dobré vymoženosti současné hudby — jsou v přímé spojitosti s jeho primitivismem. Neklamme se o významu primitivismu pro umění! Považovati primitivism za cosi obrodného v umění je omyl a romantický rousseanism. Primitivism sám v sobě znamená již uměleckou slabost, malou odvahu v uměleckém myšlení; nepůvodnost a nedostatek tvůrčích schopností jest organickým, neodlučitelným znakem primitivismu. Nejvýše může být primitivism jakýmsi korektivem uměleckého vývoje, zabředne-li tento do jednostranného kultu formy a prostředků uměleckých. Ale pak tato kladná stránka primitivismu musí splynouti organicky s ostatní kulturou a *jí sloužiti*, nemá-li se státi neplodnou epizodou. Ani kladných hodnot Míčova primitivismu nelze považovati za osobní jeho majetek, neboť i tyto tóny nalézáme u vzorů Míčových, jen s tím rozdílem, že zde vystupují jako doplněk celého komplexu uměleckého, kdežto u Míči znamenají tóny, v nichž jedině cítí se doma, kdežto ostatek horizontu jest jeho uměleckému duchu již mimo dosah. Zbývá tedy pouze jakási *disposice* pro primitivism a záliba v něm, která při Míčově nepůvodnosti zdůrazňuje negativní stránky primitivismu. Také silný rys konservatismu, jenž vystupuje jak v melodice, tak v celé faktuře a hlavně ve stylové struktuře děl, jde ruku v ruce s tímto Míčovým primitivismem.

Tato základní dispoice Míčovy skladatelské povahy způsobila, že Míča nedovedl se vyrovnati se světovým uměním, jímž byl tak intenzivně obklopen. Neovládl ve své vnitřní dílně skladatelské mohutného proudu barokní kultury hudební, nezažil jí tak, že by jí zúrodnil své vlastní schopnosti tvůrčí. Byl touto kulturou přemožen, neboť neměl dosti sil; podlehl jí. Tam, kde by byl mohl a měl vyvinouti tóny vnitřního napětí dramatického nebo lyrického, kde by měl vytvořiti místa velkorysého pathosu podle svých vzorů, tam selhaly mu skladatelské síly, a to po všech stránkách. Melodická invence, celková koncepce formová a stylová jej opustily, takže často zanechal nejen tóny dramaticky a lyricky indiferentní, nýbrž dokonce povážlivá zpronevěření základním požadavkům hudební výrazovosti.

Jak vysvětliti tento Míčův primitivism? Jest ten zjev tím nápadnější, že Míča nebyl nijak odříznut od hudební kultury tehdejší, naopak, stál uprostřed nejčilejšího ruchu hudebního, provozoval nejnovější díla italská, takže těžko si mysliti na našem venkově příznivějších podmínek v tomto směru.

Jistě že hlavní příčina byla v Míčovi samém. Především v jeho duševních, intelektuelních, citových a tvůrčích schopnostech, které nutno zde přijmouti za primární, blíže neanalysovatelný fakt. Dále v jeho zmíněné dispoici pro primitivism, jenž odtud vyrůstá, a již rovněž nutno vzíti za fakt. Společnou půdou pak zde nesporně byl Míčův původ. Míča jest typ muzikanta, jenž vyšel přímo z lidu. Zde pak je důležitá okolnost, že jeho rod neměl dlouhé skladatelské tradice; vždyť ve Františkovi hudební dispoice rodu Míčova objevuje se teprve ve druhém koleně. V tomto nedostatku tradice jistě je jedna příčina toho, že neměl dosti síly, aby strávil světovou kulturu hudební. Druhá pak příčina, která tuto ještě více sesilovala, bylo sociální postavení Míčovo. Byl lokajem, komorníkem, jenž svou hudbou sloužil hraběti z Questenberku stejně, jako jiní sluhové pracemi ryze lokajskými. Nejdříve byl komorníkem, pak teprve maestrem. Byl tím spoután v rozhledu a rozletu, byl skladatelem nesvobodným, který při vši poměrné svobodomyšlnosti hraběte přece nutně trpěl touto sociální závislostí. Již ta okolnost, že byl z lokajské povinnosti nucen ke skladatelským pracím na rychlo psaným, nemohla býti protiváhou jeho primitivismu. V této věci jest František Míča typickým příkladem skladatelů, kteří trpěli tehdejší sociální závislostí na šlechtě a jichž svobodný projev skladatelský tím nutně byl spoután. Byl to typ, jenž se udržuje u nás po celé 18. stol. a který ještě v 19. stol. zanechává v naší hudbě neblahé stopy, třeba v jiné formě (Pavel Křížkovský). Patří k těm skladatelům, kteří byli obětí celé doby a zvláště našich poměrů pobělohorských. Co dobrého nejen naší, nýbrž i cizí hudbě byl by přinesl tento typ skladatelský, kdyby zdravé stránky jeho primitivismu — bezprostřednost výrazu, zdravá prostota a realism — byly zušlechtěny světovou kulturou a kdyby obě tyto složky vzájemně se byly zúrodnily asi tak, jak se to stalo u Jos. Haydna. Ale doba nepřipustila. Ti, kteří byli nuceni zůstat v poměrech domácích, jako na př. Míča, trpěli sociálními a kulturními poměry pobělohorskými. Pouze ti, kteří emigrovali za hranice, dovedli spojením své zdravé samorostlosti s kulturou říci i světovému umění platné slovo, jako Jan Stamic a Jiří Benda. Právě tato naše hudební emigrace jest dokumentem toho, jaký vliv měly ony vnější příčiny sociální a kulturně-politické v době baroka na svobodný vývoj našich skladatelů. A tak Míčův skladatelský zjev utkvěl na pouhém primitivismu a stal se z něho příklad malosti umělecké.

Jest v tom důsledná zákonitost a logičnost, že Míčův typ skladatelský má v sobě tak mnoho „lidového“. Lidové umění má tytéž základní znaky jako Míča: primitivism, nepůvodnost a konservatism. Bylo již upo-

zorněno, že Míča je skladatel z lidu. A skutečně možno v Míčovi viděti typického lidového skladatele. Možná, kdyby nebyl obklopen kulturou jaroměřickou, byl by dobrým lidovým zpěvákem, byl by *muzikantem*. Ale tento muzikant bez tradice a kultury vržen byl do života barokního, stal se zámeckým maestrem a operním skladatelem, ale *muzikantem* při tom zůstal. Poměry a doba, v nichž žil a ovšem jeho povaha a potence skladatelská nedovolily mu strávit to, čím byl obklopen a vytříbiti své muzikantství hudební kulturou v nové hodnotné dispoziční umělecké; tento muzikant z lidu stal se tvář v tvář světové kultuře — typem malosti a úzce ohraničeného primitivismu.

Nebyl jistě sám. Naše budoucí historiografie hudební seznámí jistě s více zjevy tohoto typu.

Míčův případ ukazuje, jak i na naší hudbě těžce ležela kletba Bílé Hory, jak vyrvána byla naší hudbě vlastní, samostatná myšlenka, jež by dovedla po svém vyrovnání se s uměním světovým, a jak poměr naší hudby ke kultuře světové byl již v této době otázkou životní. A nelze s tohoto stanoviska dosti obdivovati se historické velikosti Bedřicha Smetany, jenž úžasnou silou svého tvůrčího ducha a své inteligence umělecké v této základní otázce pronesl slovo osvobozující a vyvedl typ našich muzikantů z mnohastoletého zakletí v pouta malosti a omezenosti, vytvořiv nový typ českého hudebního umělce, umělecky a kulturně suverénního, národně plně vyhraněného a při tom světového.

Přílohy I.

České texty jaroměřické

A

Český text opery „L'origine di Jaromeriz in Moravia“ z r. 1730

(Text jest překlad italského originálu Blinoniova a zachován je v Míčově autografní partituře opery ve Víd. Dv. Bibliotece, sign. 17952. Opera provozována též v českém jazyce, a proto český překlad vepsán je v partituře pod text italský rukou Míčovou, a tím jsou vysvětlitelné četné prepisy v textu, od nichž, jsou-li evidentní nedopatření, zde abstrahováno. Transkripce původního frakturního textu podána jest zde latinkou, a to tak, že orthografické a dialektické zvláštnosti ponechány beze změny. Pravopis originálu na rozdíl od současných tisků užívá stále ještě spřežek, kromě jediné výjimky ž, kdežto v současných tiscích jaroměřických spřežky mizejí. Dále *i_a* psáno stále ještě *ia* (ziadá a pod.) a *ě* psáno *ie* (hniev, nebo tie a pod.). Koncovky *-í* a *-i* psány společně *ij*. Rozdíl mezi krátkou a dlouhou samohláskou není označován. Taktéž interpunkce jest nedostatečná, což je vysvětlitelno vznikem českého textu. Tyto všechny případy jsou zde transkribovány v dnešní způsob, délky a interpunkce doplněna. Jinak ponechán charakter textu původní a ponechány i příznačné orthografické chyby jako chybné užívání *mne*, *mně*, *mě* a pod. Zvláštní odchylky uvedeny jsou na patřičném místě.

Jména osob psána tak, jak se vyskytují v českém textu. Označení aktů a scen je v originále italském, zde změněno v označení české.)

J e d n á n í I.

Scena 1.

Hedvika: Ach, k hněvu¹⁾ ano k pomstě neustoupni, hněve můj. Nepřítel zde jest ukrutný, ty nyní padneš v mocné ruce Hedviky nepřítelky. Uzdríš muka ukrutné, které pejcha, nevděčnost a zlost tvá zasloužila. — Však ale, co to má býti? Hněv můj se tratí.

¹⁾ *ě* psáno v tomto, jakož i v analogických případech *ie*.

Gualterus: Čiň se mnou, jak se líbí. Tys zbraní zaopatřena, já zbran nemám žádnou.²⁾ Tys mocná a já bez moci chicený, jak vězen sem ukovaný řetězy a vazbami. Co činit? Trpím rád — však ale krásno —

Hedvika: Zlý člověk³⁾ má za právo, co se mu líbí, však ale dobrý drží za právo to, co dovoleno. Holá, tento ať jest vysvobozený. Od řetěze a vazby ať jest sprostěný, neb urozený krvi urozeným i nohám svoboda patří. To chci míti,⁴⁾ vojáci, byste s ním tak jednali jak na knieže přísluší, a ne jako zločincem.

Scena 2.

Drahomíra: O neštěstí, milý bratře! Jaká zuřivost, Hedviko, tě ponoukla, že hledáš smrti jeho?

Hedvika: Prosby a žádost nehledá má statečnost. Pravda, protiviliste se mně velice,⁵⁾ však ale váš trest bude má dobrota. Odměním protivěností mou dobrotou, aby svět poznal v Hedvice, že taky slezská naše krajina reky plodí, že nejsilnější lidé ano lvi samé silné Slesko rodí.

Drahomíra }
Gualterus } Udatná mysl!

Gualterus: Pust s tvého srce nepřátelství, Hedviko. Již jde ctí ozdobený Fridegildus.

Hedvika: Já do žaláře půjdu, já rukama jej obejmu a tak vydám svědectví,⁶⁾ že mé oči viděly jeho žalost. Ano, tak půjde pověst⁷⁾ na celý svět dobrodiní velkého.

Jako ptáček jarního času,
radost vyhledává v svém hlasu . . .
v svém spěvu radost majíc,
tak mé srdce stání nemá,
mysle radost jedince hledá,
čest a slávu vždy hledajíc.⁸⁾

²⁾ Psáno *ziadnou*.

³⁾ Orig. *czlowgek*.

⁴⁾ Orig. *mittij*.

⁵⁾ *wellice*.

⁶⁾ Orig. *swiedežtwij*.

⁷⁾ *powgest*.

⁸⁾ V arii je text variován:

Lítá, zpívá, jarního času,
radost hledá v líbezném hlasu,
tak rozkoš veselosti majíc.
Nemá srdce ni žádné stání,
čest a slávu vždy žádajíc.

Scena 3.

Drahomíra: Snad vzhlednutí na bratra svého žalostí obklíčeného způsobí zlost v Hedvice. Ach, mnohé trucování zlé při skonání.⁹⁾

Gualterus: Fortuny mé protivné neobávám se nic, neb silně doufám,¹⁰⁾ že udatnost Hedviky život mně nevezme a neodejme.

Drah. Zapomíná na pejchu srdce silné.

Gual. Nedělej sobě¹¹⁾ bázen, neb i nepříteli dva rozlícení bývají ti nejlepší. Spatříš hněv uhašený. Kým uhlídáš tento les proměněný v město přívětivé. Neb kraj přítomný svým okolkem překrásným, polem příjemným to město zasluhuje, na kterém jelen velký kumštěm myslivským v svém běhu bil poražen. Jelen tento znamená bude města toho a potěšení.

Tenkrát zlatým písmem v nesmrtelnosti
bude zapsáno jméno mé,
již stálá pověst¹²⁾ po vši věčnosti
rozhlásí skutky mé.

Scena 4.

Drah. Jaký konec povjětří¹³⁾ toto vezme?

Otakar: Krásná Drahomíro, v tý zuřivosti¹⁴⁾ a hádce snad se taky odejme moc a síla spolu i naší lásce?

Drah. Více roznicen bude plamen lásky naší věrné, tím věcí jasnost vydá.

Otakar: O překrásné očičky, vám věrný sem, a pro vás chci válčiti. Štěstí, vem tuto zbroji, srce mé se nebojí; to nikdy neustane, novou sílu dostane duch můj z vaší mocnosti.

Drah. Příklad i já bratra mého chci následovat. Věřím, že i ty tak silnou láskou nepřestaneš mne milovat.

Tys život duše mé
světlo si oka mého,
tebe chci milovati,¹⁵⁾
lásko srdce mého.

⁹⁾ V ital. orig.: „Ach, che gli insulti al' fin sono di rischio!

¹⁰⁾ Orig. *dauffam*.

¹¹⁾ Orig. *sobge*.

¹²⁾ Orig. *powgest*.

¹³⁾ Z italského „torbide vicende“. Ve slově povjětří *vě* psáno *vge*.

¹⁴⁾ Orig. *řuřivosti*.

¹⁵⁾ Orig. *milowatti*.

V tobě¹⁶⁾ samém mé myšlení
vynachází svou radost,
kde ty nejsi tu nic nejní
nežli samá žalost

Scena 5.

Otakar: Tuš se jen, srdce mé, neb tato krása brzy se dá najíti, jako nevěsta tě chce políbíti.

Líbezně jest políbíti
tvář, která se jasně svítí,
jako lilium a růže.

Budu líbat oči černé,
ranily mé srdce věrné,
ach, šťastný je, kdo to může.

Scena 6.

Fridegildus: Vidíš, sestro má milá, jak se nestydí zacházet s knížetem. Aniž otrok nejhorší se vši svou vinou protivenství takový nikda neměl. Udivokých národů obyčej nejni tak nevážně zacházet, nejzuřivější¹⁷⁾ lid tak opovážně nešlapal krev statečnou. O ukrutná ohyzdo, vznešenou a osvícenou důstojnost opovážil si tupit, to ti neprojde! Neb Gualtera bez pomsty nezanechám. Právu nic neublížím, jestliže mečem v rukouch krev stupěnou mstítí se vynasnažím.

Hedv. Ke mně patří trestati jak vykupitelkyni anóbrž jako k tvé sestře. K radě pojala sem hněv, myslila sem na pomstu, neb já i dobře vím, dobře uznávám, jak dům náš mstítí máme. Jen moc věř, o Fridegilde, lásce mý a chystrosti. Stav se jak se ti líbí. První kunšt velkou věc konci přivéstí jest v soukromí držeti. Nyní okaž,¹⁸⁾ že taky v naší zemi cnost ta nejní neznámá, ano i mnohý knieže u nás svou sílu v srdci skrývá, že vsteklosti a zuřivosti mlčendlivě odpírá.

Frideg. Hedviko, ty si rozumná, dám se řídit od tebe, jak se líbí, ano, mé srdce chci tobě¹⁹⁾ vyjeviti: Hořím po Genovildě, choti Gualtera zasnoubené, jejíž mne láska a dobrota v mých starostech těšila.

Hedvika: Drž tu lásku ještě skrytou, by o ni Genovilda nic nevěděla; doufej²⁰⁾ v Hedviky silu.²¹⁾

¹⁶⁾ Orig. *tobge*.

¹⁷⁾ Orig. *negzuřziwgegssij*.

¹⁸⁾ Orig. *okkaž*.

¹⁹⁾ Orig. *tobje*.

²⁰⁾ *dauffeg*.

²¹⁾ *sillu*.

Scena 7.

- Genov.* Tak dnešní hodne Hedviky vsteklost a zlost bázni a strachem okolečnosti tyto chce naplniti.²²⁾
- Hedv.* Pokoj rušit nemíní Hedviky statečnost.
- Frideg.* Nad nepřitelem Gualterem skrz svobodu, kterou mu uděluje, udatnost srdce svého vyjevila.
- Genov.* Pravda, však i mou bázen neodsoudíš, Hedviko, neb mně, nové nevěstě, srdce mé uprostřed těla²³⁾ se strachem třese. Ach, Hedviko, to žádám, jenom nečiň vdávání mé nešťastné.
- Hedvika:* Skrz odpuštění trestáme ublížení. Já dosti mám na té cti, když mohouc se mstítí, nechci učiniti, neb řetězu a vazby Fridegilda viniti. První člověk²⁴⁾ byl všeho myšlení mého. Věť jenom, o Genovildo, přítelkyně má, žes k bratru mému náchylná byla, hned i také má náchylnost k tobě samé čelila.²⁵⁾
- Tvá dobrotivost,
mé lásky chtivost
jest v jednom srdci snoubená.
Věčnou stálostí,
bez zpátečnosti
bude má duše s tvou spojená.

Scena 8.

- Genov.* Mé štěstí zlému tvému konec učinilo.
- Frideg.* Nic mejně mé neštěstí jest svoboda, jestli, poklade můj, mne s tebou loučí, neb srdce muka trpět²⁶⁾ jest hotové, jenom kdy tebe vidí; jestliže tě neuhlídá, již umírá.
- Genov.* Mne milovat trápení je tobě,²⁷⁾ mně soužení. Mne věrnost spojit chce s knížetem Gualterem a nevěrnou²⁸⁾ nechci býti. Tobě však nevděčnost, ach, jak prokážu!
- Frideg.* O bohyně, nech tvou lásku s mou věrnou²⁹⁾ zasnoubiti, tak bude věrnost²⁹⁾ tvá neporušená. Jak pak můžeš Gualtera tak milovati, nevěstou²⁹⁾ býti ukrutného tyрана?

²²⁾ Italský orig.: „E in questo giorno dunque Eduige vorrá per queste terre sparger terrori e seminar spaventi.“

²³⁾ Orig. tile.

²⁴⁾ V orig. psáno prwniczwek, což znamená první člověk. Je to překlad ital. originálu: „Oggetto primo fu de'miei pensiere“.

²⁵⁾ Orig. čzililla.

²⁶⁾ trpget.

²⁷⁾ tobge.

²⁸⁾ Newgernau.

²⁹⁾ V orig. psáno všude místo wie- vge.

Genov. Umlkni, Fridegilde, odcházím; Ty buď živ, jestli tě víc uslyším, srdce se podá.

Kdo ústa má věrné
a nikdy fortelné,
ten všechno co žádá
bezpečně dostává
podle mínění.

Kdo na odpor stojí
a překážku strojí,
ten násilí skusí,
neb lásce ruší
její důmění.

Scena 9.

Frideg. Hedviko, již mně odpust, že naproti tvé vůli Genovildu nevěstu míti žádám; nebo více tajiti ohen lásky dýl skrytý víc nemohu.

Kdo nezkusil ohen lásky,
neví co jest trápení,
kdo neví jak červ ten trápí,
neví co jest toužení.

(Konec prvního jednání.)

Intermezzo I.

Osoby: *Bumbalka a Hajdalák.*

<i>Hajdalák:</i>	}	Ó, potvoro nedvědí, já ti srdce vytrhnu.
<i>Bumbalka:</i>		Ach, brante mne, sousedi, neb strachem celá trnu.
<i>Hajdalák:</i>		Kýžtě kat jednou vezme, z mokrý štvrti rozená musíš býti.
<i>Bumbalka:</i>		Manželi zlořečený, tak pro tebe žádný nemůže piti.
<i>Bumbalka:</i>	}	Již mně hněv jde do očí mám ve mě ³⁰) žluči bezedna.
<i>Hajdalák:</i>		Víno ti moskem točí, potvoro šeredná.

³⁰) Orig. wemge.

- Bumbalka:* To již dýl nevystojím,
neb tvé vady ti povím.³¹⁾
- Hajdalák:* To již dýl nevystojím,
já tobě krk dolomím.
- Hajdalák:* Kýž chceš jednou zahynouti rychle! Přisahám nejen toliko do mísy, ale i na mé paty,³²⁾ že mnohý spíše najde štedrého bytí u lakomce, dřív spatří zdvořilost velkou i taky u sedláka, nežli mne více u tebe, Hajdaláka.
- Bumbalka:* Já vím, že tobě jedna v stavu manželském uctívá žena milá jest jako drak. Ty jiných sto vždycky po straně míti musíš.
- Hajdalák:* Jen mlč, obludo, jakou mám s tebe chválu! Tolik sem na tebe outrat učinil, tebe vyhoblovat sem se přičinil, i Gualterus outrat nesporoval, s tebe potěšení vypracoval. Tak techdy býti má to veliké potěšení, které působí v mém žaloudku skormoucení. Hlas máš libý, ten mně v uších tak zní, až zuby skřípí.
- Bumbalka:* Ať tebe draci chrání, potupníče příjemného nápoje. Víam já sice výborně, že vína moc a síla³³⁾ mnohým sprostákům se nelíbila. Misel má se raduje, když víno spatřuje.
- Líbezný nápoj, tys moc má,
ty srdce obveseluješ.
- Hajdalák:* Di, polož se jen do lože,
co pořád hubuješ.
- Bumbalka:* Nyní vidím modlu Baccha.
- Hajdalák:* Chybuješ, máš Hajdaláka.
- Bumbalka:* O, nikoliv, to jest ten,
který mne silní každý den.
S tebou mé srdce umřít váží.
- Hajdalák:* I to mně jenom schází.

A k t II.

Scena I.

- Hedv.* Tys můj milovník a neznáš nepřítelku v Hedvice?
- Gualterus:* V tobě samé uznávám přemožitelkyni vítěznou s přítelkou.

³¹⁾ Bumbalka zpívá na tomto místě ještě jeden verš: „Zticha, falešný jsi pokrytec“, jenž ale je sem vsunut pouze s ohledem na hudbu. Do vlastního textu nepatří.

³²⁾ V ital. textu: „Giuro per Giove, Venere e Domenica . . .“

³³⁾ *silla*.

- Hedv.* Líbí se sednout?
- Gualt.* Čest velkou tvá dobrota mně činí. Já sem vinen, jest pravda, že sem tě hněval, pokuta ale má jest lítost skrytá.
- Hedv.* Kdo se sám obviňuje, ten milost dosahuje.
- Gualt.* Kdo se milým menuje . . .
- Hedv.* Víc zasluhuje
- Gualt.* To doufám já
- Hedv.* Od koho?
- Gualt.* Od tebe, milá.
- Hedv.* A Genovilda . . . ?
- Gualt.* Nejní až posavad manželka.
- Hedv.* Ale věrnost . . . ?
- Gualt.* Láska přestupuje věrnost příkázáním.
- Hedv.* Povinnost ale lásku nepřestoupí.
- Gualt.* Tvý kráse taky povinnost ustoupí.
- Hedv.* Otec její co řekne? K mrzutosti příčinu nechci dáti.
- Gualt.* Necht' se hněvá, však lehce se ukrotí.
- Hedv.* Miluj mne, tak chci míti. Hleď ale lásku tu neprozraditi. Chláchol se k Genovildě. Však ve mne doufej.³⁴⁾
- Gualt.* Milujíc tě ctíti žádám. I tvé mrknutí má být mé příkázání.³⁵⁾

Oči tvé naplnily
a srdce zapálily
plamenem³⁶⁾ lásky věrné.

Ta se ve mně rozmáhá,
vnuknutí mně dodává
tě milovat důvěrně.

Scena 2.

- Hedv.* V nejudatnějších srdcích činí láska své divy. Já du jako hrdina (se) svým kopím a lučištěm; ty syc³⁷⁾ hněvu a pomsty v mém srdci mají, však ale v okamžení hněv můj se potracuje a srdce i nepřítelé miluje. Genovildo, mně odpust, že milovat s tebou žádám. Snad před očima tvýma hodnější věrné lásky jest

³⁴⁾ orig. *dauffeg*.

³⁵⁾ V ital. textu: „Sarà legge il tuo comando“.

³⁶⁾ Při opakování ve zpěvu nahrazeno „ohněm“.

³⁷⁾ Zde slovo „syc“ znamená tolik co sídlo; je to zněmčilý název.

Fridegildus; toho miluj, jak sluší, s ním se i zasnuj. Mé srdce i má duše má být Gualtera.

Jeho vidět a milovat,
to žádá duše má,
skrz nenávisť jeho trápit
láska nedá.

Scena 3.

Genovilda: Chotí mám být ukrutníka, v moci hrozného tyрана! Štěstí spátečné!³⁸⁾

Otakar: Hedvika zde jest zaopatřená, a žádný nespomíná na pomoc. Proč ty otce nežádáš, by silou svou pyšnou a nádhernou zahnal?³⁹⁾

Genovilda: Ale⁴⁰⁾ proč, když de od nás?

Otakar: Má v moci své Moravu, a ty se nebojíš?

Genov. Víím, že neznáš Hedviku. Ona svéprovod drží⁴¹⁾ bez uražení.

Scena 4.

Drahomíra: Nyní spatřuji nebe již vyjasněné.

Otakar: Snad šla Hedvika od nás?

Drah. Skrze svou přítomnost vydat nám slibuje světlo jasnější. Nebo z dvouh nepřátelů dva milovníci sou věrní a radost jest viděti jejich sladké srovnání a náchylnosti, mysle jedno- stejné.

Gen. Necht' se láska posilní! Naproti mně skryju trucování a podvod znáti nedám.

Srdce se jen třese
a nepokoj nese,
již se duše bojí,
nevím, jak obstojí.

Jestli se ptá srdce,
zdá se, že řícti chce:
jest, nejní naděje;
tak se v světě děje.

³⁸⁾ Ital. „Perversi fati“.

³⁹⁾ Slovosled v čes. textu opět není srozumitelný. Slova „pyšnou a nádhernou“ vztahují se totiž zde na Hedviku. Ital.: „E perche al tuo Padre forse non chiedi a discacciar l'altera?“

⁴⁰⁾ Orig. *alle*.

⁴¹⁾ Ital.: „Diffende sua ragion“.

Scena 5.

- Otakar:* Nejní jista naděje při takové proměně.
Drah. Nemůž být věcí skvostnost naše budoucí svadby, jako přátelstvo s Hedvikou a Gualterem.
Otak. I Hedvika jest příčina mé bázně.
Drah. Nóbrž Hedvika okrasa naše lásky.
Otak. Skrze ní naše rozkoš se odkládá.
Drah. Ta dnes pomáhat bude nám k zasnoubení.
Otak. Tak ty doufáš.⁴²⁾
Drah. Vesel se jen.
Otak. Již sem ošťasten.

Scena 6.

- Fridegildus:* Zdalis méno znamenal přítele tvého, Ottogare?
Otakar: Bylo darmo mé celé předsevzetí.
Frideg. Pravé přátelstvo na světě může všechno; však běda, koho potká dnešní neštěstí.
Otakar: Násilí neustoupí bez násilí.⁴³⁾ Jaké pak spomožení tobě dát mohu? Svědek jest Drahomíra bolesti mé, kterou mé srdce cítí.
Drahom. Snad si zapomenul, o Fridegilde, s jakým nebezpečstvím, chtěc hněvu bratra mého se podatí, do věže⁴⁴⁾ sem stoupila⁴⁵⁾ společně s Genovildou. Zdaliž od dvouh slabých žen vícžádati mužeš? Příčinu srdci mému dalo Otakara zoufání.⁴⁶⁾
Fridegildus: Nepamětný⁴⁷⁾ nejsem, aniž nevděčný. Vy ste mé posilnění, vám mou stálost sem dlužen, jen toliko sobě⁴⁸⁾ stěžuje naspronevření⁴⁹⁾ Gualtera.
Otak. Ach, jestli něco můžu od tebe žádat, odpust to provinění.

⁴²⁾ Orig. Dauffass.

⁴³⁾ První název „násilí“ není zde přesný. V ital. orig. je slovní hříčka: „Non si supera forza senza forza“, tedy síla neustoupí bez násilí.

⁴⁴⁾ V orig. psáno „do vuče“, což je přepsání místo do věže. Ital.: „Penetraí nelle torre in un con Genovilde“.

⁴⁵⁾ Orig. staupilla.

⁴⁶⁾ zauffanij.

⁴⁷⁾ Nepamgetni.

⁴⁸⁾ sobge.

⁴⁹⁾ spronewgeřzenij.

Drahomíra: Nespomínej již více nepřátelské věci, neb zásluhy Drahomíry přikrývají chyby Gualtera. Uděl mně jen malý dar ten, prosím, a odejmi obtížnost, neb mám nevěstou⁵⁰⁾ býti.

Frideg. Necht' se jen nebe směje, zasnoubení Drahomíře ať přeje. Ale mně co se dotejče, já vždycky srdcem přívětivým,⁵¹⁾ tváří rozveselenou tobě všechny milosti přeji a vinšuji radost, potěšení, obveselení.

Drahomíra: Líbezně zacházet budu
s mým milým a věrným chotí,
jenž jest srce, láska a radost.
Tak potěšení nabudu,
přestane smutek, přestanou psoty,
pomine zármutek a žalost.

Scena 7.

Frideg. Velmi těšce přichází v srdci pomstu hned najednou udusiti.

Otakar: Náklonost může přemoci pravdivá cnost.⁵²⁾

Frideg. Spravedlivou zlost vytrpí taky cnost.

Otak. Tak chceš hněv zapáliti, spolu nevěrným⁵³⁾ býti?

Frideg. Ne, slyb muj má v svém stavu ostati vždycky, jež⁵⁴⁾ sem přislíbil Hedvice. Tý sem zanechal právo Mstíti se nechci.

Otak. Mysl její je silná a udatná.

Frideg. Uznávám z jejich skutků.

Otak. Doufám,⁵⁵⁾ že nyní Morava pokoj bude míti, v níž se naše přátelstvo jak slunce jasné líbezně třpytí.

Již hoří jasností,
blyští se radostí,
plamen doufání.⁵⁶⁾

Již bázen se tratí,
již stálost chce dáti
za milování.

⁵⁰⁾ newgestau.

⁵¹⁾ ě psáno *ge*.

⁵²⁾ Ital.: „La virtù e vincitrice degli affetti“.

⁵³⁾ ě psáno *ge*.

⁵⁴⁾ Orig. *geiž*.

⁵⁵⁾ Dauffam.

⁵⁶⁾ Podobně.

Scena 8.

Frideg. Sem zase svobodný, však ale srdce vzdychati musí, svázané řetězy. Železa těžké vazby v mém srdci nosím, Genovildo, tě traťím, tě v ukrutníka rukouch viděti⁵⁷⁾ musím. Hvězdy,⁵⁸⁾ ach, politujte a lásku mou věrnou vždy opatrujte.

Ach, jestli tebe mám ztratiti,
rač sobě⁵⁹⁾ volím umřítí;
bez tebe nechci živ býti,⁶⁰⁾
neb's jedinká radost.

Bez tebe trpím omdlení,
bez tebe jen zarmoucení,
kde ty nejsi, je mé trápení,⁶¹⁾
jenom jedinká žalost.⁶²⁾

Scena 9.

Gualterus: Tento užitečný den ve svých příhodách krásných v pamětný bude počten. Tento les v město pěkné ať se promění!

Hedvika: Tak vznešenému skutku sloužit musí mé vojsko. Holá, všichni vojáci, podání buďte rozkazu Gualtera.

Gualt. Jest díl slávy tvé při tom, choti rozmilá; při obecný radosti i ty plesej.

Genovilda: Mne za smutnou pokládáš?

Láska horlí vždycky za milováním. Jdi již, Gualtere, a chystej věci potřebné k dílu tomu, neb sláva netrpí lenost, netrpí prodlévání.

Když řeka se rozvodní,
když prutce běží,
ustoupí spíš všechny břehy od ní,
než běh svůj promění.

Tak obtížnost nezdrží,
jak ostruhou popudí
tvé slovo v poli slávy
běžeti nezmění.

⁵⁷⁾ *widietij.*

⁵⁸⁾ *Orig. wgezdi.*

⁵⁹⁾ *Orig. sobgie.*

⁶⁰⁾ *bittj.*

⁶¹⁾ Při opakování ve zpěvu tento verš je variován „Kde ty nejsi, taky nic není“.

⁶²⁾ Při opakování slova „jedinká“ zaměněno v „sama“.

Scena 10.

- Hedv.* Neměn se, přítelkyně, nemiluješ Gualtera. Snad jiná rána srdce tvé ranila?
- Genov.* Zapřít nemohu, Hedviko, tys chytrá a dobře víš, že i nátura v srdci lidském lásku zbuzuje, které vše stvoření poslušné býti musí.
- Hedv.* Vím, že líbezná láska zlé jest obecné.
- Genov.* Bez naděje milovati věčí trápení.
- Hedv.* Já mohu naději tvé i život dáti.
- Genov.* Nebezpečnost! ⁶³⁾ Již víru svou Gualterus mě dal a já zas jemu-
- Hedv.* Co, kdyby tě z ní sprostil?
- Genov.* Spokojena sem. Však ale otec za ouraz klásti bude.
- Hedv.* Vlastní vůle nejní žádné uražení.
- Genov.* Ano, jestli chce otec.
- Hedv.* Otec upřímný neujímá svým dítkám jich svobodu, jenžto jest dar nebeský.
- Genov.* Buď má hvězda ⁶⁴⁾ řídící.
- Hedv.* Má přítelkyně, míti máš, co jen žádáš. Řekni, koho miluješ
- Genov.* O nebe . . .
- Hedv.* Mluv bez studu.
- Genov.* Tvůj bratr jest ten.
- Hedv.* Vem jeho upřímnost z mé vlastní ruky.

Darmo se nestarám
již ruku v ruce mám;
já du již s radostí.

Vazby líbám takové,
které srdce dva nové
váží bez žalosti.

Scena 11.

- Hedv.* Bez potejkání nad lásku sem zvítězila. ⁶⁸⁾ Šťastný jest plamen ten, který mé srdce paperskem ⁶⁶⁾ líbezným tak sladce ranil.

⁶³⁾ V ital. orig.: „Grand cimento!“

⁶⁴⁾ Orig. *wiezda*.

⁶⁵⁾ Orig. *zwitiezilla*.

⁶⁶⁾ „paperskem“ zde vzniklo patrně s ohledem na zpěv, aby druhá slabika, jež připadá na celou osminu notovou, mohla se lépe zpívat.

Z vazby i ty si vyšla, o Genovildo, neb i já se raduji nad
vazbami onnými, jenž srdce mé láskou svázaly.

Když spojenou horkostí,
dvě srdce pálí dosti,
láska techdy omdlívá,
potěšením rozplívá,
duše se necítí.

když dvě překrásné tváře,
svítějí jako záře,
potěšení takové
duše radosti nové,
nemůže najíti.⁶⁷⁾

(Konec druhého jednání.)

Intermezzo II.

Bumbalka:

Já sem plna veselosti,
srdce mé plesá radostí,
to tak a tak zas poskakuje.
Slunce světlo dává jasné,
a veselosti překrásné,
sem a tam okazuje.

Hajdalák:

Ó má zlatá Bumbalko.

Bumbal.

Dobrý den, můj mužičku, jak sy se smířil se mnou? Tak
dlouho tě miluji láskou věrnou.

Hajd.

Následuje příklad pána služebník. Dnes v přátelstvo spolu
vešli Hedvika a Gualterus.

Bumb.

Ta ku pomoci svým lidem chce přispěti a na tom místě
chce město stavět.

Hajdal.

Já potom naše knieže žádat budu o milost, by mně na hospodu
za patrona dal. S takovou důstojností nabude rod můj dosti
chvály a slávy.

Skrz zásluhy svého otce
můj syn bude v tomto roce
dvorskou radou učiněn.

Každý jemu předek dáti,
jeho ve všem poslouchati
bude každý povinen.

⁶⁷⁾ O chybném slovosledu tohoto verše v orig. partituře viz nahoře str. 34.

Bumb. Kdo pak bude se mnou již promluvití hoden, když budu sloutí vysoce urozená paní baronka? a dámy s kavalíry když mě navštíví, několik hodin čekati, ano odjítí musí bez audi-jencí. Já vím, jak můj rešpekt, jak můj stav a důstojnost držet budu jako ona, jenž [ze] stavu šenkýřského přichází do panského.

Každou nazvu kanálíjí,
a hněv můj na ni vylijí,
jak se na mně podívá.

Hajd.

Obyčej ten kárati
a lidi sužovati
i taky u nás bývá.

(Tím končí fragment.)

*

B

Sepolkro „Krátké rozjímání hořkého umučení Ježíše Krista“ z r. 1728 Původní český text Dubraviův

(Zachován je v původním tisku, jenž chován v Moravské Zemské knihovně sign. 757).

Orthografie v tomto textu jest pokročilejší, nežli v zachovaném operním textu předchozím. Ze spřežek udržuje se zde pouze bratrské *ss*. Také *ě* je psáno již dnešním způsobem *ě*, a pouze písmeno *i* je vypisováno v *ia*. Dále v tomto tisku jsou již označovány délky čárkami, u *i* naznačena délka buď *j* nebo *ý*. To vše také určilo povahu transkripce: spřežka *ss* nahrazena dnešním způsobem, *ia* změněno v *i*. Označení délek ponecháno věrně dle originálu bez ohledu na některé chyby. Rozdíl mezi *i* a *y* nahrazen dnešním způsobem. Totéž platí o interpunkci. Dlouhé *i*, je-li tištěno po způsobu orthografie Bratří jakožto *j*, přepsáno v dnešní způsob bez poznámky. Jiné případy vždy zvláště poznamenány. Po tvrdé souhlásce dlouhé *ý* tištěno důsledně dnešním způsobem (*ý*). Mezi dativem a akusativem náměstky *já* nečiní text rozdílů a tiskne důsledně pouze *mně*. To ponecháno v přepise beze změny bez ohledu na dnešní chybné znění. Dvouhláska *au* zde transkribována v *ou*. — Citace z Písma, které tisk uvádí dle tehdejšího zvyku v jednotlivých citátech, zde vynechány.

Titul tisku následuje ve zmenšeném faksimile.)

Outrpnost: O, věrní křesťané zde přítomni, rozjímejte sobě umučení Spasitele svého, Boha vtěleného politujte. Neb tento jest ten žalostivý den, v kterém Krystús Pán byl ukřížován mezi lotry! Tak svědčí Pismo bez pochybnosti, poslechněte ho všickni s žalosti: „i pojali a vedli Ježíše, a on nesa kříž vyšel na to místo, kteréž slové Lebčí a židovský Golgota, kdežto ukřížovali ho!

Aria: Zde se zastav, o hříšníku,
a poslechni Ježíše,
kterak visic na svém kříži
a souc raněn bolestně,
k tobě volá, tebe žádá,
abys outrpnost s nim měl.

Ježíš: „O vy všichni, kteříž jdete cestou, zastavte se, porozujte a vizte, jestli bolest, jako jest bolest má? Vizte ruce i nohy mé a šetřte celé tělo mé, nenaleznete na něm zajisté od paty noh až do vrchu hlavy zdravého místa! a tak uznáte, že jsem já ten, jehož pismo mužem bolesti nazývá.

Aria: Tak se se mnou nyní děje,
proto že sem miloval
všechny věrné lidské duše,
které mně můj otec dal.

Za ně trpím, za ně visím⁶⁸⁾
nyni na dřevě kříže.
Ach, kolik se jich nalezne,
jimž má bolest spomůž?

Hříšník: Nevím, co se se mnou děje, sem všecken omámený, pode mnou se země třese, slunce trpí⁶⁹⁾ zatmění. Opona chrámu se puká, živly násili trpí,⁷⁰⁾ přirození strachem hrozí, že snad zhyne stvoření, proto že ten teď umírá, bez kterého nic není; skrz něho jest učiněno vše, což učiněno jest. On pak nyní skrz hořkou smrt musí⁷¹⁾ tratit svou čest.

Arie: Vidím tebe, ó Ježíši,
nakříži visícího,⁷²⁾
slyším hlas tvůj lítostivý,
s kříže volajícího.
Zastaviti se poroučíš,
všem, kteří zde cestou jdou.
Ach, kdož může pohlednouti
na bolestnou tvaři tvou!
Hlava tvá se krvi potí,
ruce, nohy raněné,
z boku teče potok velký
tvé krvi vždy nevinné.
Srdce vadne, tělo křadne,
když se na tebe dívám,
vysloviti litost nedá,
outrpnost již s tebou mám.

⁶⁸⁾ Orig. wisým.

⁶⁹⁾ Orig. trpy.

⁷⁰⁾ Orig. trpý.

⁷¹⁾ Orig. musý.

⁷²⁾ Orig. wisicího. Podobně v dalším, wolagjcyho.

Duše: Ach, kterakž nemám poznati cenu a vážnost mé podstaty! Velika sem zajisté v tom nesmírném stvoření, tak že mně v mé vážnosti nic rovného víc není. Ty, Bože, odpouštíš všem a to jedině pro mně, sám pak sobě neodpustil, proto že miluješ mně. K podobenství si mně stvořil a k obrazu svému, vidic pak mně zohavenou, navrátils mně cenu.

Aria: Ach, kdož může vysloviti
tvou lásku neskončenou,
kterou jsi mně proukázal
a tak sobě mně zavázal,
kdyžs dal za mně duši svou.
Visíš⁷³⁾ nyní na svém kříži
kteryžs sobě vyvolil,
aby jsi mně z ohavnosti
pekelné vysvobodil.

Outrpnost: Nastav uši, o hříšníku, hlas Krystův se rozlívá, ač koliv jest celý raněn, na to předce nic nedbá. Ty své rány krvi zašlé za ruže si pokládá, nad hříšníky mstit se nechce, nýbrž za milost žádá. K otci svému nebeskému hlasem velikým volá:

Krystus: „Otče, odpust jim, neb nevědí co činí!“

Outrp. *Aria:* Nejnili⁷⁴⁾ to velká láska,
kterou Kristus k tobě má:
jeho hořké umučení
spůsobila spurnost tvá.
Ty jsi hoden zatracení
a trestání za živa,
on pak za tě otce prosí⁷⁵⁾,
ať nezhyne duše tvá.
Milost hledá tvé spurnosti
chtíc se odměnit tvé zlosti.

Krystus: Tak jest, o hříšníku, neb to maš věděti, že Bůh Syna svého sem ráčil poslati, ne aby soudil svět z nepravosti jeho, ale aby spasén byl svět ten skrze něho. Syn zajiste člověka nepřišel na svět duše stratiti, ale spasiti a stracené ovce otci svému navrátiti.

⁷³⁾ Orig. wisyss.

⁷⁴⁾ Orig. Neynili.

⁷⁵⁾ Orig. prosý.

Aria: Byls zajiste hoden smrti,
o bezbožný hříšníku,
já pak tobě milostivě
podávám teď mou ruku.
Podiž ke mně s důvěrností,
atiž tebe obejmú,
skrz laskavé políbení
tebe na milost přijmu.
Nezoufej⁷⁶⁾ si v té tvé zlosti,
má milost ji přemáhá!
Chceš-li vkročit do radosti?
Brána se ti otvírá!

Hříšník: Nesměl bych já před tvář Boží, hříšník, předstoupiti, kdybys ty mně, Spasiteli, sám nedělal chuti. Ty mně loudíš, ty mně vábíš, ty mně ruky podáváš, obejmouti, políbíti mně milostivě žádaš. Stanú tedy s ochotnosti, k otci mému teď pujdú, odpuštění nepravosti mých hledati budu. Neb sem zhřešil proti nebi i před tebou, otče. Nejsm hoden synem slouti já, stracená ovce.

Aria: Tys, ó Kryste, Spasiteli,
pronikl mé srdce,
když na kříži jsouc přibitý
rozstáhl své ruce.
Za mně trpiš, za mně platiš
me nesmírné dluhy.
Kterakž se ti mám odsloužit,
jsouc v zásluhách chudý?

Duše: Ach, jak velice mně ten ortel trápil, který Bůh spravedlivý na mně složit ráčil, aby každá duše smrtí zemřela, kterážby koliv spúrně zhřešila. Nyni pak celá radosti plesám, proto že za mně umírá Bůh sám, aby ten ortel hrozný proměnil a mně od věčné smrti obhájl.

Aria: Ukřižovaný Kriste Ježíši,
Ty jsi Spasitel všech hříšných duši,
tys na sebe vzal mé nepravosti,
a za mně Bohu učinil dosti.
Můj nedostatek jsi vynahradil,
a za mně chudou muj dluh zaplatil.

Outrp. O hříšníci, Krystus hlavu skloňuje a k smrti se bere. Poslouchejte, již se s vámi loučí, a duši poroučí Otci svému

Christus: Dokonáno jest! Otče můj, v ruce Tvé poroučím duši mou!

⁷⁶⁾ Orig. nezauffeg.

Outrp. Již tenkrát Spasitel váš dokonal vykoupení lidského pokolení. Díky jemu vzdejte! Rány svaté libejté a jedním hlasem volejte:

Chorus: O ukřižovaný Kryste Ježíši,
 Ty jsi Spasitel náš
 nejmilejší!⁷⁷⁾
 Tys dnes dokonal,
 cos prorokoval,
 k spasení našich duší⁷⁸⁾
 že chceš umřítí,
 smrt poraziti,
 bychme my živi byli.
 Díky vzdávame,
 rány líbáme!
 Vděčni chtic tobě býti,
 nejsme sic hodni,
 neb sme podvodni,
 hříšníci každodenní.
 Však v tě doufáme.⁷⁹⁾
 naději máme,
 že ty nas neoslyšíš.
 Dej nám tu milost
 a poslední ctnost,
 ať život dokonáme,
 tak, jak dokonal,
 kdyžs obětoval
 duši tvou otci svému.
 Dejž nám volati,
 když umírati
 budeme, tomu světu:

In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum.
 V ruce Tvé, Pane, poroučím duši mou.

AMEN.

*

⁷⁷⁾ Orig. negmilegssy.
⁷⁸⁾ Orig. nassých dussy.
⁷⁹⁾ dauffáme.

C

Sepolkro

„Obviněná Nevinnost“ z r. 1729.

Dubraviův český překlad z německého originálu

(Text zachován v původním tisku, jenž je chován v Mor. Zem. Knihovně pod sign. 7571. O přepisu platí totéž, co v předchozím textu s tím pouze rozdílem, že u písmene *u* nejsou odlišeny v tisku délky, neboť *u* tištěno zde skoro důsledně *ů*, někdy také *ú*, bez ohledu, je-li krátké nebo dlouhé. Není to tedy zvláštnost orthografická, nýbrž typografická, a proto zde opravena dnešní transkripcí. Titulní list a seznam zpěváků následuje ve zmenšeném faksimile.)

Chorus Anjelův: Vzhůru duše, vzhůru rychle!

Povstaň s ochotnosti,
neb stvoření stvořitele
k soudu vede s zlosti.
Ortel nad ním jest vyřknutý,
k smrti se již bere.
Vyprovod' jej aspoň v duchu,
umíra pro tebe.
Skrz pokání a vzdychaní,
bolesti mu ulevíš
a tak jeho umučení
oučastnou se učiníš.
Vzhůru duše, vzhůru rychle!
Povstaň s ochotnosti.

Duše:

Kdo to praví? Kdo mně radí, abych nejmilejšího⁸⁰⁾
Stvořitele, Spasitele, k smrti odsouzeného,
sprovaděti a želeť ochotně pospichala?
A ku kříži vedeného želíc oplakávala?
Ach, jak jest to žalostivé přiliž napominání!
Nevim, kam se mám obrátit, začít mé naříkání!

⁸⁰⁾ V recitativch jsou vždy dva verše tisknuty do jedné řádky. Tato forma, tisku ponechána i v tomto přepise. — Orig. negmilegssyho.

Эрхейнэнэ Мэтринноф /

20 гот:
Эрхейнэнэ Мэтринноф / фауэрн / а пошленэ мо.
Эрхейнэнэ Мэтринноф

Эрхейнэнэ Мэтринноф /

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Дуффэ;

Се ти а думайе кривошего Эрхейнэнэ

на Герман

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Эрхейнэнэ Мэтринноф

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Эрхейнэнэ

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Эрхейнэнэ Мэтринноф

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Эрхейнэнэ

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Эрхейнэнэ

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Эрхейнэнэ Мэтринноф магичи моста

Žalobník: Tenkrát se nám poštěstilo podle naší⁸¹⁾ libosti, co jsme sobě vinšovali, to již máme s radosti. Držme pevně, nepouštějme provazy svazaného, k soudu veďme, obžalujme syna Nazarétského. Ať se stane bez meškání, čím sme jemu hrozili: umřít musí,⁸²⁾ byť bez vinny, bychme se jen pomstili.

Aria: Pospíchejte, pospíchejte,
bez všeho prodlívání!
Bedlivý naň pozor dejte,
ať se vám neubrání!
By se brzy pomsty žádost
při nás upokojila,
naše žíznivá zuřivost,
krví se nasýtila
toho, jenž nás z hříchův našich⁸³⁾
trestati nepřestává
a vždy za syna Božího
nezbedně se vydává.⁸⁴⁾

Duše: Ach, Ježíši, Spasiteli, co hrozného zaslejšchám?
A že se to tebe tejče, žalostivě uznávám.
Srdce mé se ve mně třese, všechny oudy klesají
a souc zemdlené žalosti, žádné vlády nemají.
O, nebesa, slitujte se, přispějte mně na pomoc,
abych mohla s mým Ježíšem mít upřímnou outrpnost.
Nedám sobě dyl brániti k Spasiteli mému
s důvěrností přistoupiti, nohy líbat jemu.

Aria: Odstupte mně, nepřáteli,
já se беру k Ježíši,
na vaší⁸⁵⁾ zuřivost nedbám,
neb on jest mně milejší,⁸⁶⁾
nežli sto tisíc životů
zde na tomto světě,
na kterém dle zkušenosti
sama marnost květe.

⁸¹⁾ Orig. nassý.

⁸²⁾ Orig. můsy.

⁸³⁾ Orig. nassých.

⁸⁴⁾ V orig. ke konci arie označeno dle tehdejšího způsobu „da capo“ otištěním prvního slova arie. To je zde vynecháno.

⁸⁵⁾ Orig. wassý.

⁸⁶⁾ Orig. milegssý.

- Spasitel:* O, duše milá, podivej se a když mně uzříš, nelekej se!
Mně pro spasení všeho „stvoření před soudce vedou Žide
nezbední.
Strkají, bijí, sem tam smejkají, hůř nežli lotra, nic nelitují.
To všeckno já rád pro tebe trpím; láska mně nutí, že
umřít volím.
- Žalobník:* Stuj, a nehejbej se z místa, neb zdet' jest Smrt tobě jistá.
Tvé vlastní skutky a řeči⁸⁷⁾ ať proti tvé zlosti svědčí.
- Soudce:* Nyní se již přiznávej, lehkovážný zrádce,
kam jest vždycky cílila⁸⁸⁾ tvá d'ábelská⁸⁹⁾ práce!
Jakés vydal učení obecnímu lidu,
a učinil jsi císaři⁹⁰⁾ tu největší křivdu?
Ponoukal jsi podane proti své vrchnosti
králem jsi se nazýval, což to nejní dosti?
Zapřítí to nemůžeš, jsou přítomní svědci.
Dostatečnét' jsou k smrti tak bezbožne věci.
- Spasitel:* Já jsem tejně nemluvil; co jsem koliv mluvil
v chramě ste mně slyšeli veřejně mluvíti
a ve školách patrně lid v dobrém cvičiti.
Ať svědectví vydají ti, kteří mně slyšeli,
zdaliž proti mně jakou příčinu v čem kdy měli.
- Žalobník:* Tak tehdy biskupovi spurně odpovídaš?
Poliček jsi zasloužil; tu jej hned za to maš.
- Spasitel:* Jestli že jsem zle mluvil, vydej svědectví o zlem,
pak-li jsem dobře promluvil, proč mne tresceš poličkem?
- Duše:* O, anjelé nebeští, copak vy myslíte,
že krále nebeského rychle neubráníte?
Před kterým se nebesa i cela zem třese,?
ten bolestný poliček trpělivě nese,
od jednoho holomka, který nejní hoden,
že na tento bídný svět od matky byl splozen.
O, můj Christe Ježíši, jak ty mnoho trpíš,
co tě k tomu přivádí, to ty nejlípe víš.
- Spasitel:* Nic jiného nežli láska, s kterou tebe miluji,
a spasení všeho lidu, o které vždy pečuji.

⁸⁷⁾ Orig. řeči.

⁸⁸⁾ Orig. cýlila.

⁸⁹⁾ Podobně jako v předchozím textu, také zde a v analogických případech v orig. je psáno *diabelská*.

⁹⁰⁾ Orig. cýsaři.

Aria: Spomeň sobě, milá duše,
 žes ty dala příčinu
 skrz tvé hříchy, nepravosti,
 složilas na mně vinnu.
 Nechtež tehdy obnoviti
 mé bolesti ukrutně,
 nýbrž chceš-li mně zhojiti,
 čiň pokání upřímné.

Soudce: Kterak se smi nazývati tento člověk nevinným?
 A mně ještě trucovati obličejem předivným?
 Nepřestanu jej trýzniti, dokavadž ho neuzřim
 na dřevě kříže viseti; protož jej hned odsoudím.
 Vemte si ho vy, katane, vlečte se s nim, kam chcete.
 Vím, že jemu z ochotnosti slušne místo najdete.
 Provozujte s nim svou vůli, jak se vám bude líbit.
 Není hoden litování, neb se mně chce protivit.

Aria: Tak se platí protivníkům,
 kteří v sebe douffaji
 a na soudce dustojenství
 lehkovážně nedbají.
 Uznaš pomstu v male chvíli,
 lehkovážný rouhači,
 když tebe mé důstojenství
 až do země utlačí.

Duše: Ach, co slyším, ach, co vidím, zarmoucená duše?
 Lež svědkův, jenž jsou falešní, Krista skazit může?
 Ty jsi soudce nešlechtný, jenž podle lži soudíš,
 za to někdy před Ježíšem těšce trpět musíš.
 Ach, můj milý Spasiteli, kamž tě nyní vedou?
 Snad zuřivost přeukrutnou s tebou páchat budou?

Soudce: Nejnilo zde víc žádného, jenž chce žalovati,
 a svědectví proti tomu Chrystu vydávati?
 Ať předstoupí hned před právo, který má co mluvíti,
 aby tím dřív mohlo právo ortel nad nim činiti.

Žalobník: Dva se zde hned nacházejí, kteří chtějí svědčiti,
 že slyšeli rouhačného Chrysta takto mluvíti:
 Hle, já ve třech dnech zbořím tento chram rukou udělaný,
 a ve třech dnech rukou sám zase vystavím jiný.

Soudce: Co pak ty k tomu říkaš, Ježiši Nazarétský?
 Ty se snad teď domníváš, že s mlčením všechny
 zahambíš a potupíš, a nám se vysměješ?
 Věř, že sebe samého v potupě nalezneš!

Vemte vy ho, biřici, zatím do žaláře,
až se celá radda zde sejde u rychtáře.
Potom všickní vespolek ortel mu vyřkneme,
a jakožto zločince na kříž povedemé.

Duše: O, Ježíši, kdo to slyší,⁹¹⁾ srdce se jemu puká,
tak me srdce tebe želic, na příčinu vždy se ptá,
proč pak ty, zlostný tyranne, na smrt jej odsuzuješ,
na kterémžto ty nejmenší⁹²⁾ sám vinny nespaturješ?

Aria: Ach, proč já se dlouho ptám
na příčinu smrti
mého Vykupitele,
jehož hříchy skryty,
které sem já spachála
proti Bohu mému
a příčinu jsem dala,
za mně umřit jemu?
O, Ježíši přemilý,
dej se potěšiti,
a ode mně, kající,⁹³⁾
k hrobu sprovoditi.

Soudce: Poněvadž jste pospolu, všickní spolu raddní,
ačkoliv vám znamo jest, proč jste povolání,
chcem nicméně pořadnost prava zachovati
a tohoto proroka právně vyslejšati.
Mluvte tehdy, světkové, co mluvíti máte,
ať nám tím dřív k ortelu příležitost dáte.

Žalobník: Proč, vy pani soudcové, dýle prodlíváte,
a na větší příčiny nás se doptáváte?
Zdaliž na tom dost nejní, že se tento zradce
synem Božím nazýval, nešanujíc práce
obecní lid sváděti slušne povinnosti,
a našemu císaři⁹⁴⁾ ujímat hodnosti?
Ať se sem hned dostaví a sám odpovídá,
a před společnou raddou za vinneho vydá!

Soudce: Skrz ziveho Boha tebe zaklínám, ihned mně pověz,
ať vědomost mám:
Jsi-li ty syn Boha živého, a Stvořitele Pána našeho?

⁹¹⁾ Orig. slissy.

⁹²⁾ Orig. negmenssy.

⁹³⁾ Orig. kagjcy.

⁹⁴⁾ Orig. cýsaři.

- Spasitel:* Ja jsem, jak ty sám praviš, ačkoliv ve mně dřív neuvěříš, dokavadž Syna Božího neuzříš přicházícího⁹⁵⁾ v oblaku s velikou mocí⁹⁶⁾ ve všem rovneho Boskemu Otcí.
- Soudce:* Ej⁹⁷⁾ hle, tento se veřejně rouha, jistě žeť v něm vězí⁹⁸⁾ nepravost mnohá.
- Žalobník:* Ještě neco více povím, soudcove spravedliví:
On sam toho zapřít nelze, že se králem byt praví.
- Soudce:* Co! - - -
Odpovídej ihned, Kryste, zdali se ty k tomu znaš,
a jesli se králem našim zjevně byti nazýváš?
- Spasitel:* Ty sam praviš, neb ja sem král židovský,
jenž jsem se k tomu narodil, abych o pravdě vydal svědectví.
Kdo pravdu miluje, ten jistotně hlas můj pozoruje.
- Soudce:* Mluv tehdy, pověz: co jest pravda?
- Spasitel:*⁹⁹⁾ Nechci na to odpovídat
a zde pravdu vypisovat,
nechtic dýle prodlivati
za tento svět život dati.
Ty pak, duše, dobrovolně
vydaš pravdu vždycky o mně.
Prosím, nechtěj ji zapřít
skrz tvé hříšne živobyті.
- Žalobník:* Neprodlivejte, soudcove, ortel nad nim vyřknouti,
neb sto tisíckrát¹⁰⁰⁾ zasloužil k smrti odsouzen byti.
Čarodeník jest veliký, praví, že činí zázraky.
Co to není věc přehrozná a hanebne smrti hodna?
Tak císaři¹⁰¹⁾ jako tobě protivil se v tejto době.
Těž i Bohu jest se rouhal, když se Bohem nazvati dal.
- Aria:* O, králi, probud' se
a k pomstě pospíchej,
tak velkou nepravost
bez trestu nenechej!
Bohem se nazvati
jest hrozná bezbožnost,
která není hodna
dosáhnouti milost.

⁹⁵⁾ Orig. přicházícího.

⁹⁶⁾ Orig. mocý.

⁹⁷⁾ Orig. Ey.

⁹⁸⁾ Orig. vězý.

⁹⁹⁾ V orig. je chyba tisku v tom, že arie Kristova připojena ihned k otázce soudcově, jakoby arii zpíval také soudce.

¹⁰⁰⁾ Orig. tisýckrát.

¹⁰¹⁾ Orig. císaři.

- Soudce:* Co neslyšíš, o Ježíši, kterak se s tebou děje?
 Veškeren lid tvou smrt žádá, již teď nemáš naděje
 z jejich rukou vyváznouti,
 a k milosti jich pohnouti.
 Již tenkrát umřít musíš.
 Pověz tehdy ještě jednou, kdo jsi ty, a co umíš?
 Zdali předce bez přestání Bohem se byti Praviš?
 Odvolaš-li ty tvé řeči,
 které proti tobě svědčí,
 snad život svůj obhajíš.
- Duše:* Ach, běda mně, přeběda mně! Co se s Ježíšem děje?
 Bolest srdce mé proniká, že již nemá naděje
 z rukou jejich vyváznouti,
 ale musí¹⁰²⁾ zahynouti
 a to pro mou nepravost.
 Aria: Plač tedy, o duše smutná,
 plač, však nechtěj slzeti.
 Ale místo hořkých slzi
 krev musíš vylivati
 z ohledu tvých nepravosti
 a tak velikých ouskostí
 již Chrystus pro tě trpí.
- Soudce:* Již vidím že darmo čekám, neb nic neodpovídá.
 Odsoudímli jej hned k smrti, nestaneť se mu křivda.
 Tak mně nechceš ani slova za odpověď teď dáti?
 Zdaliž nevíš, že já mám moc tebe ukřižovati?
- Spasitel:* Neměl bys ty žádné moci kdyby ji ten nebyl dal,
 který vládne všímstvořením a mě na ten svět¹⁰³⁾ poslal.
 Z hůry ta tvá moc pochází, neb sám Bůh ji tobě dal.
- Soudce:* Já nemohu odsouditi toho krále vašeho,
 a na kříž jej dat přibítí, neb vidím nevinného.
 Žadné vinny nenalezám
 a protož příčiny nemám
 smrt na něj uložití.
- Žalobník:* Co?
 Tak tedy chceš propustiti Ježíše Nazaretského?
 Sám sobě nenávisť zejskáš u císaře¹⁰⁴⁾ našeho.
 My krále nemáme v zemi, jen toho císaře.
 Kdo se tehdy králem činí, hoden jest ať hned umře.

¹⁰²⁾ Orig. musý.

¹⁰³⁾ Orig. swiet.

¹⁰⁴⁾ Orig. cýsaře.

Soudce: Vemte vy ho sobě samí, učíte s nim co chcete.
Já jsem nevinný od krve, kterou cedit vy chcete.

Žalobník: Aria: Radujte se, veselte se!
Toho sme v moc dostali,
kterého sme z nenavisti
na smrt pohledávali.
Pospíchejme, nemeškejme,
na Golgothu smejkati,
a když jej tam dovlečeme,
s lotry ukřížovati.

Spasitel: Slyš, o hříšná duše, co jsi způsobila!
Tys mně na tento kříž sama sprovodila,
ortel jsi mně vyřkla skrz tvé provinnění,
příčinu jsi dala k mému umučení.
Však ale se nermuť nad mou smrti,
která vic k radosti tebe nutí,
neb šťastna hodina teť se přiblížila,
která tobě život věčný zasnoubila.
Podivej se nyní na tyto mé rány:
Tyť jistě pro tebe jsou bezpečné brány,
skrz které do života věčného vejíti
jest tobě dovoleno, neb nelze¹⁰⁵) zblouditi.
Krev, která z nich teče, hříchy tvé smazuje
a tebe k vděčnosti co nejvíc vzbuzuje.
Ty tehdy pamatuj, o duše přemila,
abys mně nikdá víc hříchem neranila.
Bud vděčná lásce mé, s kterou jsem miloval
tak, že jsem život můj dáti neštěžoval.
Já proto umírám, bys ty živa byla
a skrz mou vlastní smrt svůj dluh zaplatila.
Již nyní skutečně všeckno dokonáno jest.
Budiž Otcí mému na věky věkův čest.

Aria: Již se přibližuje
poslední hodina,
v kterou se s mym tělem
loučí krev nevinna.
Pro tvé vlasní hříchy
já, beránek tichý,
nyní trpím,
pro tebe umírám,
nebe ti otvírám,
milá duše.

¹⁰⁵) Slovo „nelze“ se zde skloňuje.

Otci pak poroučím
 ducha mého,
 neb jsem již vyplnil
 vůli jeho,
 když jsem smrt podstoupil
 a tak lid vykoupil.
 Ach, raduj se.

- Žalobník:* Ach, co cejtím? Ach, co vidím, a ušima slyším?¹⁰⁶⁾
 Strach a bázeň mne sužují; co činit mám nevím.
 Slunce trpí zatmění,
 měsíc¹⁰⁷⁾ víc jasný není.
 Ach, běda, co se děje?
 Opona chrámu na dví se trhlá
 a ze všech stran se skála rozpukla.
 Okršlek se třese celého světa,
 patrně jest vidět, že bude veta!
- Soudce:* Ach, zajistě, i já uznávám, že se všecko mění,
 jak by zahýnouti mělo snad celé stvoření.
 I těch mrtvých hrobové již se otvírají,
 a ti, jenž jsou pohřbení, snad z mrtvých vstát chtějí.
 Co pak z toho souditi, aneb sobě mysliti my, nešťastní, máme?
- Soudce a žalobník:* Nic jiného zajistě, než že ten, jenž na kříži umřel,
 něco více než člověk jistě byti musel.

Aria: Země se třese,
 která nas nese
 na sobě.
 Slunce svou jasnost,
 měsíc svou světlost
 v tej době,
 i ty hvězdičky,
 nebeské svíčky
 uhasly,
 když se nebesa,
 až srdce plesa,
 zatřasy.
 Kdož by zapřít chtěl,
 že ten, jenž umřel
 na kříži,
 byl v člověčenství,
 jakž dal svědectví,
 Syn Boží?

¹⁰⁶⁾ Orig. slyssým.

¹⁰⁷⁾ Orig. měsýc.

Duše: Dokonáno jest! Tak Kristus svědčí.
Radostli mám míti, neb žalost věcí?
Ach, kamž se obratím? Přitele nemám.
Protož, o, Ježíši, k tvým noham padám,
tebe objímám,
tve nohy líbám
usliš volání
přijmi vzdychání.
o Ježíši!

Aria: Co nemohu vysloviti
a neb skutkem vyplniti,
to vzdycháním zjevují.
Slušnou vděčnost tobě vzdávám
a tvou milost vždy uznávám
za ní tobě děkuji.
Buď pochválen, o Ježíši,
a rač dáti milost duši,
aby tebe poznala,
potom v nebeském království
po smrti až do věčnosti
s tebou se radovala.

Chorus od Duší: Kdo to může dost chváliti,
že nám Kristus živobyti
skrže svou smrt spůsobil.
Od nyní až do věčnosti
nejní možna chvaly dosti,
abych tobě udělil.

KONEC

Přílohy II

Míčova hudba

Fr. Míča:
Sinfonie kantáty
„Bellezza e Decoro“, 1729

Allegro assai. (Vni I. II., Vcello, Violon)

The first system of the musical score consists of two staves, Treble and Bass clef, in a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature. It contains measures 1 through 6. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the upper voice, with a more active bass line.

The second system contains measures 7 through 12. It includes a text annotation: "Takt 1. až 6. se opakuje v pianu a na to navazuje mezihra nové thema:" (Measures 1-6 repeat in piano and then a bridge leads to the new theme). A *for.* (forte) dynamic marking is present above measure 10. The musical notation continues with similar rhythmic patterns.

The third system contains measures 13 through 18. It features a *tr* (trill) marking above measure 15. The musical notation shows a continuation of the rhythmic motifs from the previous systems.

The fourth system contains measures 19 through 24. It includes a text annotation: "9 taktů přechodu - do Ad. V 9. taktu na 4. osminu začíná nové thema předtaktím:" (9-measure transition - to Ad. V 9. measure on the 4th eighth note starts the new theme with a pre-measure). A *Solo* marking is above measure 21, and a *tr* (trill) marking is above measure 22. The system concludes with a pre-measure (Ad.) leading into the next section.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff is mostly silent.

Second system of musical notation, starting at measure 40. The treble staff has a melodic line with a trill-like figure. The bass staff has a few notes. The word *pia.* is written in the right margin.

Third system of musical notation, starting at measure 50. The treble staff features a complex texture with chords and a melodic line. The bass staff has a more active line. The word *Tutti.* is written above the treble staff, and *for.* is written below the bass staff. A trill *tr* is marked above a note in the treble staff.

Fourth system of musical notation, starting at measure 64. The treble staff has a melodic line with a trill. The bass staff has a few notes. The text "Poslední dva taktý tvoří další sekvence, po nichž následuje závěr do hm. (celkem 9 taktů). Hned na to nové thema:" is written to the right of the staff.

Fifth system of musical notation, starting at measure 72. The treble staff features a melodic line with a trill and a triplet. The bass staff has a few notes. The word *Solo.* is written above the treble staff.

Musical score system 1, measures 70-73. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of eighth notes. The bass clef has a whole rest. The dynamic marking *pia.* is present.

Musical score system 2, measures 74-77. Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth notes. The bass clef has a whole rest. The dynamic marking *pia.* is present. Measure 77 is marked with a first ending bracket and the number 81. Text annotation: 3 takty Tutti mezhry a na to.

Musical score system 3, measures 78-81. Treble clef, key signature of two sharps. The melody consists of chords. The bass clef has a whole note. The dynamic marking *pia.* is present in measure 78, and *for.* is present in measure 80.

Musical score system 4, measures 82-85. Treble clef, key signature of two sharps. The melody consists of chords. The bass clef has a whole note. The dynamic marking *pia.* is present.

Musical score system 5, measures 86-89. Treble clef, key signature of two sharps. The melody consists of chords. The bass clef has a whole note. The dynamic marking *pia.* is present. Text annotation: Násle- duje:

Allegro. Tempo di Menuetto (Vni I. II. Basso)

(a) (b) (c) (d)

Opakuje se takt *a*, *b*, *c*, *d*, na to:

Takt
| *a* | *b* /
| *c* | *d* /
V Ad.,
Na to

(e) (f)

Opakuje se takt *e*, *f* a na to závěr a sekvence:

(g) (h)

Opakuje se v piano takt *g*, *h*. Na to:

(Konec sinfonie)

Fr. Míča:

Sinfonie opery L'origine di Jaromeriz in Moravia, 1730

Introduzione (Vni I. II., Vla, Basso *)

Presto

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Presto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a forte (for.) dynamic. The second system shows piano and forte dynamics. The third system shows piano and forte dynamics. The fourth system shows piano and forte dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

*) Označení dynamiky je dle originálu. Notový obraz je redukcí partitury na dvoulinkový systém a ponechány přirozeně i všechny neobratnosti ve vedení hlasů.

The image displays a page of musical notation for piano, page 318. The score is organized into five systems, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system includes dynamic markings *pian.* and *for.*. The second system is marked with the number 30. The third system includes the marking *tr* and the number 40. The fourth system is marked with the number 50. The fifth system includes dynamic markings *piano* and *fo.*. The notation includes various rhythmic figures, chords, and melodic lines.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music includes a trill (tr) in the treble staff.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music includes a forte (fo.) dynamic marking.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music includes dynamic markings for forte (fo.), piano, and forte (fo.). A measure number 70 is indicated.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music includes an Adagio tempo marking.

Menuett

(Vni I. a II. v unis.)

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The music includes a trill (tr) in the treble staff. A dynamic marking (Vla v 8 vě, ...) is present in the bass staff.

10
(Vla) *piano*

This system contains the first two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in the key of D major. The music begins with a repeat sign. At measure 10, the word "(Vla)" is written above the top staff. At measure 14, the word "piano" is written below the top staff.

20
(Vla) *p.*

This system contains the next two staves of music. At measure 20, the word "(Vla)" is written above the top staff. At measure 22, the word "for." is written above the bottom staff. At measure 24, the word "p." is written below the top staff.

Trio.
for.

This system contains the next two staves of music. The word "Trio." is centered above the first measure. The word "for." is written below the first measure of the top staff.

30

This system contains the next two staves of music. The number "30" is written at the beginning of the top staff.

40

This system contains the final two staves of music. The number "40" is written above the top staff.

Menuett da Capo. Tím sinfonie končí.

Fr. Míča:
Sinfonie kantáty
 „Nel Giorno Natalizio di Sa. E. il Sig. Adamo
 Conte di Questenberg“, 1732

Allegro. (Vni I. II. Vla, Basso)

(Vla v 8 vě;)

20

p. *for.* *p.* *for.*

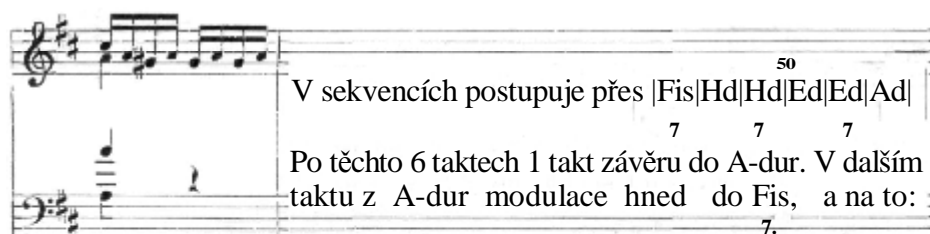
20

Následuje 5 taktů,
v nichž pokračuje první
thema transponované do
A-dur a po 1 taktu pře-
chodu navazují sekvence:

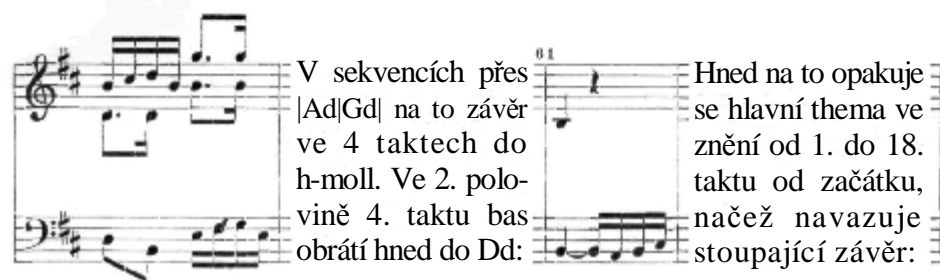
402



Následují
2 takty pře-
chodu do
E-dur,
a na to:



V sekvencích postupuje přes |Fis|Hd|Hd|Ed|Ed|Ad|
50
7 7 7
Po těchto 6 taktech 1 takt závěru do A-dur. V dalším
taktu z A-dur modulace hned do Fis, a na to:
7.



V sekvencích přes |Ad|Gd| na to závěr
ve 4 taktech do
h-moll. Ve 2. polo-
vině 4. taktu bas
obráťí hned do Dd: 11

Hned na to opakuje
se hlavní thema ve
znění od 1. do 18.
taktu od začátku,
načež navazuje
stoupající závěr:




Na to navazuje
ihned:

Grave.

Musical score for the *Grave* section, featuring two staves with a slow tempo. The music is in D major and 3/4 time, characterized by heavy chords and a somber mood.

Tempo di Menuet.

Musical score for the *Tempo di Menuet* section, featuring two staves with a moderate tempo. The music is in D major and 3/8 time, featuring a light and graceful melody. The first staff is marked *(Vni unis.)*.

Musical score for the final section, featuring two staves with a repeat sign. The music is in D major and 3/8 time, concluding the piece.

Totěž v A-dur a po modulaci z Dd přes Ed a Ad do závěru v hlavní tonině. Tato druhá část celkem 20 taktů.

Tím symfonie končí.

Fr. Míča:

Sinfonie kantáty „Operosa Terni Colossi Moles“, 1735

Presto. (Vni I. II., Vla, Basso)

Musical score for the *Presto* section, featuring two staves with a fast tempo. The music is in D major and common time, featuring a lively and energetic melody. The first staff is marked *(unis.)*.

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords and single notes, while the bass staff features a rhythmic pattern of eighth notes.

Second system of musical notation. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The word "(unis.)" is written in the middle of the system.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a fingering number "10" above a note. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The word "(unis.)" is written in the middle of the system.

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff continues the melodic line with eighth notes and some beamed sixteenth notes. The bass staff continues the bass line with eighth notes and rests.

Third system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth notes and some beamed sixteenth notes. The bass staff features a bass line with eighth notes and rests.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff continues the melodic line with eighth notes and some beamed sixteenth notes. The bass staff continues the bass line with eighth notes and rests.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff continues the melodic line with eighth notes and some beamed sixteenth notes. The bass staff continues the bass line with eighth notes and rests.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a steady accompaniment with a series of eighth notes.

Second system of musical notation. The treble staff continues with intricate melodic patterns. The bass staff has a more rhythmic accompaniment. The word *piano* is written in the right-hand margin of the system.

Third system of musical notation. The treble staff shows a more active melodic line. The bass staff continues with a consistent accompaniment pattern.

Fourth system of musical notation, starting with a measure number of 40. The treble staff features a dense texture of sixteenth notes. The bass staff has a complex accompaniment with many chords and moving lines.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues with a fast melodic line. The bass staff provides a complex accompaniment with many chords and moving lines.

musical score system 1, piano

piano

This system consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

musical score system 2, (unis.)

(unis.)

This system continues the musical piece with two staves. The treble staff has a more active melodic line with frequent sixteenth-note patterns. The bass staff continues with a steady accompaniment.

musical score system 3

This system shows two staves of music. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff features a consistent accompaniment pattern.

musical score system 4, (unis.)

(unis.)

This system contains two staves. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a more active accompaniment with moving lines.

musical score system 5

This system consists of two staves. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a more active accompaniment with moving lines.

(unis.)

Následuje:

Siciliana. Largo. (Vni unis., Vla, Basso)

(unis.) (unis.)

Následuje:

Tempo di Presto. Menuet. (Vni, unis., Vla, Basso)

Takt
|a|b|c|
na to:

Takt
d, e,
v pianu
na to:

Takty :20
|a|b|c|f|g|
na to:

(Konec sinfonie)

Arie

I. arie Míčova sepolkra
 „Abgesungene Betrachtungen“, 1727

(Vno, Basso) *

(a) (b)

(c) (d)

(e) (f)

*) Bas v orig. není číslován. Harmonická výplň zde není naznačena jednak proto, že je evidentní, jednak proto, aby byl zachován věrný obraz originálu.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains two measures of music. The first measure has a piano marking *p* and a dynamic marking *(g)*. The second measure has a dynamic marking *(h)*. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music corresponding to the upper staff.

The second system of the musical score includes vocal lyrics. The upper staff is in treble clef and contains two measures of music. The lyrics are "Komb Se - le, Je - su" under the first measure and "Ley - den soll dein Ergötzung" under the second measure. A measure number "10" is written above the second measure. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music. A piano marking *piano* is written below the first measure.

The third system of the musical score includes vocal lyrics. The upper staff is in treble clef and contains two measures of music. The lyrics are "sein" under the first measure. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music. A forte marking *forte* is written below the first measure.

Komb Se - le, Je - su Løy - den soll

*)

deine Ergötzung sein. da- ran kannst du dich weiden, da

senke dich hinein, da- ran kannst du dich wei - den, da

senke dich hinein, da senke dich hinein.

Vni

Takty
a b c d
e f g h
a na to:

*) Houslový hlas veden je v oktávách souhlasně s partem zpěvním tak, jak v předchozích takttech. Proto z úsporných příčin zde nevypisován.

Mitleyden.

Schreib seine blut'ge Wun - den tief in das Hertz hi-

nein dass sie zu keiner Stunden bey dir ver - gessen

sein ; dass sie zu keine Stunden bey dir vergesser sein. Da Capo.

Ritornel z III. arie Míčovy kantáty
Nel Giorno Natalizio, 1732

Tempo Giusto. (Vni I. II., Vla, Basso)

*) Houslový hlas opět jde souběžně se zpěvným hlasem; zde vynechán.



III. arie z Míčova sepolkra
Abgesungen Betrachtungen, 1727

Allegro. (Vni unis., Basso)



Sünder

So geh', mein Jesu, hin, weil

(e) (f) (g)

This system consists of three measures. The vocal line (top) has a rest in the first two measures and enters in the third with the lyrics 'So geh', mein Jesu, hin, weil'. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The notes (e), (f), and (g) are indicated below the piano part in the first, second, and third measures respectively.

ich ein Sünder bin

ich ein Sünder bin, den

Takty:
|c/d/e/
|f/g|

This system consists of three measures. The vocal line (top) has lyrics 'ich ein Sünder bin' in the first measure and 'ich ein Sünder bin, den' in the second and third measures. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues the rhythmic pattern. A tempo marking 'Takty:' is placed in the middle of the system, with the notation '|c/d/e/' and '|f/g|' below it.

Tod für mich zu ley-

This system consists of two measures. The vocal line (top) has the lyrics 'Tod für mich zu ley-' followed by a long dash. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues the rhythmic pattern.

den der

dich be - trie - bet mit atd.

atd.

VII. arie z Míčovy opery
L'origine di Jaromeriz, 1730

Cantabile andante, (Vni I. II., Vla, Basso)

10

p

20

Kdo ne- zku - síl oheň lás - ky neví, co jest
 Chi non pro - vail mal d'a- mo - re cosa sia - do-

piano

tré - pe ní.
 lor non sà, atd.

(sic) atd.

Fr. Míča:

L'origine di Jaromeriz

Intermezzo I. 1730

Bumbalka

System 1:

Soprano (Hajdalák): Ach, braňte mne souse-
 Ahí, pie - tá vi - ci - ní

Basso: O, potvoronedvě- dí, já ti srdce vytrh- nu, srdce srd-
 O, che vi - ta con cos- teí, vò cavarti un giorno il oor, il oor il

System 2:

Soprano: di, neb strachem ce - lá tr- nu, braň - te ach -
 mieí, san ri - pie - na di ter- roz, pie - tá A-

Basso: ce já ti srdce vytrh- nu, já ti srdce vytrhnu, já ti srdce vytrh-
 oor, vò cavarti un giorno il oor, o che vita centos - teí, vò cavarti un giorno il

System 3:

Soprano: — braň - te ach, braňte mne souse-
 hi, pie - tá son ri - pie - na di te -

Basso: nu, já ti srdce vytrh - nu, srd- ce, ó potvo - ro nedvě-
 oor vò cavarti un giorno il oor, il oor, vò ca - varti un giorno il

dí, neb strachem celá tr- nu. Nastupuje ritor- nel z úvodního
 rar, son ri - piema di ter- rar. nel z úvodního
 thematu v Dd.
 dí, já ti srdce vytrh- nu. s plným závěrem, :
 cor, vò cavarti un giorno il celkem 8 taktů.
 V následujícím
 taktu nastupuje
 II. díl:

Ó, potvoro nedvě-
 O, che vi- ès; ta con oss-

Ach, braňte mne souse- di, ach braň- te braňte sou-
 Abi, pie - tá vi - ci - ni míei, Abi, pie- tá, vi - ci - ni

dí
 tei, o, potvoro o potvo - ro nedvě-
 vò ca - varti un gicno il cor, il

sedi, ach braň- te, braňte sousedi, souse- di neb strachem celá, stra-
 míei, Abi, pie- tá vi - ci - ni míei, abí, pí- tá vi - ci - ni míei sou-

dí já ti srdce
 cor, vò ca - varti, o potvo-ro nedvě- dí já srdce vy - trhnu
 vò cavarti, un giorno il cor, un giorno il cor, vò ca-

*) V orig. je chybné číslování:



chem ce - lá — strachem tr - nu neb
ri - pia - na — di ter - ror, son ri-

já ti srdce vy - trh - nu, já ti srd - ce, srd -
var - ti un giorno il cor, un giorno, un giorno il cor, il

celá strachem ce - lá tr - nu strachem celá trnu strachem neb stra -
pleno, son ri - pie - na di ter - ror, di ter - ror di ter - ror, son ri-

ce, o pot - voro já ti srdce vytrh - nu, srd - ce, o pot -
cor, il cor, vò ca - var - ti un giorno il cor, il cor, vò ca -

chem celá — tr - nu
pie - na di ter - ror.

voro, já ti srdce vy - trh - nu.
var - ti ca - var - ti un giorno il cor.

Fr. Míča:
Intermezzo II. 1730

Allegro. Bumbalka

(a) (b) (c) (d) (e)

(f) Já jsem plná ve - se - los - ti, srdce mé ple - sá radosti, to
Tut - ta brilla d'al - le - gri - a e il mio cor per bizzar - ria, tie

tak a tak a tak to tak a zase tak poskaku - je. Takty
toe tie toe tie toe tie toe tie toe in see mi tá.

a	b	c
d	e	

20 Já jsem pl - ná vese - los - ti srdce mé plesá ra -
Tutta bril - lo d'al - le - gri - a, e il mio cor per bizzar -

do - sti to tak a tak a za - se tak to tak a
rí a tie toe tie toe tie toe tie toe tie toe tie



27 28 29 30

tak poska- kuje tak a zas tak já jsem plná vese-
toe tie tie tie toe in sen mi fá Tuť - ta bil - lo d'a - lle -



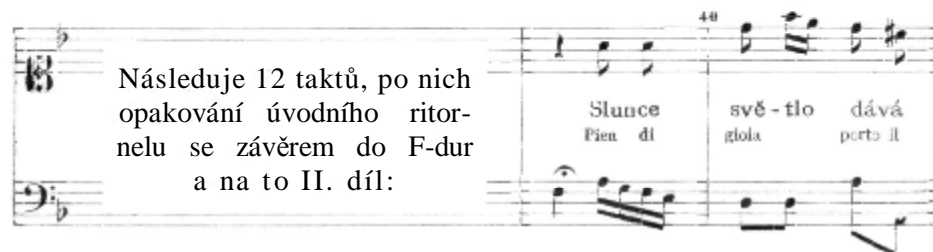
31 32 33 34

losti srdce mé plesá ra dostí to tak a tak a zase
gri - a e il mio car per biz - zar - ria tie toe tie toe tie toe tie



35 36 37 38

tak to tak a tak a zase ta po - skaku - je tak zase tak,
toe tie toe tie toe tie toe tie in sen mi fá, in sen mi fá.



39 40 41 42

Následuje 12 taktů, po nich opakování úvodního ritor- nelu se závěrem do F-dur a na to II. díl:

Slunce svě - tlo dává
Pien dí glola portó il



43 44 45 46

jasné. Slunce
pot - to. Pien dí

svě - tlo dá - vá jas - né a ve - se - los - ti pře - krás - né sem a
 gioia porto il pet - to e la sen - to con di - lect - to, or di

30 tam a zase tak sem a tam okazu - je.
 quà ed or di là or di quà ed or di là.

Ještě 12 taktů
 se závěrem
 do dm a pak
 Da Capo.

Caldara:

Mitridate, 1728

Sinfonie. Přechodná věta
 mezi začátečním Allegrem a Menuetem

(Vni I. II., Vla, Basso)

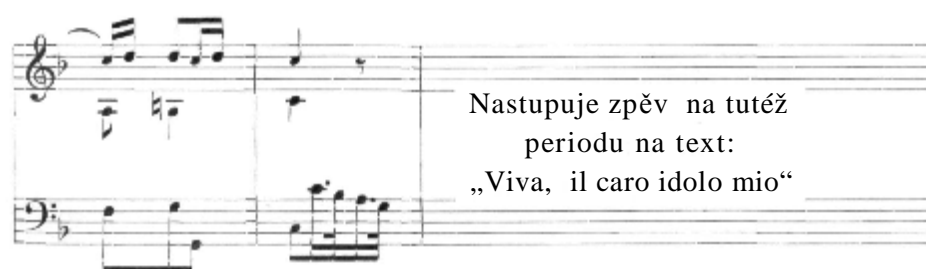
Násle -
 duje
 Tempo
 di Mi -
 nuet:



Caldara:
Mitridate

Ritornel II. arie ve IV. aktu

Allegro. (Vni unis., Vla, Basso)



Nastupuje zpěv na tutéž
 periodu na text:
 „Viva, il caro idolo mio“

Dodatek

Nové jaroměřické texty

Dodatek tento přináší popis nových jaroměřických textů, které byly nalezeny v době, kdy tato kniha byla v tisku. Věc sama ukazuje, která stav evidence našich hudebních památek jest dodnes stále krajně ubohý a jak za těchto okolností ten, kdo pracuje v době tak málo dosud povšimnuté, jako je 18. stol., naráží na takové rudimentární nedostatky, že nikdy není jist, zdali svou látku vyčerpал aspoň s relativní úplností.



I. Operní texty

V Buquoiském zámku Nových Hradech (u Čes. Budějovic) chována je bohatá sbírka operních a oratorních textů z 18. stol., nepochybně z majetku hraběte Frant. Leopolda Buquoi (1705—1768). Vzácnou laskavostí pana zámeckého archiváře Frant. Svetiče, jemuž zde vzdávám srdečný dík, bylo mi umožněno sbírku tu poznati. Chová mimo jiné řadu jaroměřických textů, které si odvezl hr. Frant. Leopold Buquoi ze svých návštěv operních představení na jaroměřickém zámku. Protože celé novohradské sbírce libret věnuji samostatnou studii jinde, omezím se zde pouze na stručný popis a nutné bibliografické poznámky.

1. *Il gran Mogol*

3 akty. Podzim 1729. Autoři textu a hudby neuvedeni.

Úplný titul:

Il Gran | Mogol. | Dramma per Musica, | Fatta produrre | Da Sua Eccellenza | Il Signor | Giovanni Adamo | Conte di Questenberg. | Sopra il Teatro | Del suo castello di Jaromeriz | nel marchionato di Moravia. | Da i suoi Musici | Nell'Autunno | Dell' Anno M.DCC.XXIX. // Vienna d'Austria, | Appresso Gio. Battista Schilgen, Stampatore di questa Università. |

Text má 8 + 62 stran.

Následuje Argomento (3 str.) a na to seznam zpěváků (Attori):

Gianguir, imperatore del Mogol — Il Sigr. Francesco Principio, Basso — *Zama*, sua moglie — La Sig. Catarina Gualtieri, Sopr.

Cosrovio, primogenito di Gianguir, amante di Semira — Il Sigr. Antonio Passatempo, Contr' Alto.

Semira, sotto nome di Alinda, principessa di Cambaja e Sorate, e amante di Cosrovio — La Sig. Lisa Tinc'arnese, Sopr.

Alaf, fratello di Zama, favorito di Gianguir, e amante di Semira. — La Sig. Teresa Franca, Sopr.

Mahobet, Generale dell'esercito di Gianguir e amico di Cosrovio. — Il Sig. Francesco Pila, Tenore.

Jasingo, uno de' Capitani di Gianguir, ajo di Semira e amico di Cosrovio. — Il Sig. Domenico Batti, Basso.

La Scena è in Agra e nelle sue vicinanze.

Následuje obvyklý seznam komparsů, proměn a tanců.

Text tento doplňuje dosud známé jaroměřické prameny. Z relací Haussnerových je jisto, že někdy po 13. prosinci 1729 provedena byla v Jaroměřicích opera, jejíž jména ale relace nesdělují. Tato opera byla pečlivě připravována za přítomnosti hraběte z Questenberku již od srpna t. r.¹⁾ Týkalo se to tedy opery *Il gran Mogol*. Označení „autunno“ na titulním listě textu nelze brát doslovně; míní se tím podzimní sezona, jež trvala vždy k vánocům a po ní následovala karnevalová sezona²⁾.

Jaroměřický text neuvádí autorů. Lze něco zjistiti?

Opera pod titulem *Il gran Mogol* provedena v Neapoli 26. prosince 1713 v teatro S. Bartolomeo. Autorem textu byl Domen. Lailli, skladatelem Franc. Mancini³⁾. Táž látka pak byla přepracována Claud. Nicolem Stampou pod titulem *L'Argippo* a provedena s hudbou Stef. Andr. Fiori v Miláně, 27. srpna 1722 na oslavu narozenin císař. Alžběty Kristiny⁴⁾. Ale, jak ukazuje seznam osob, jež uvádí Florimo, jest jaroměřický text zcela odchylný a není v žádném spojení s textem Lalliovým.

Za to ale četnější jsou opery pod titulem hlavního reka *Gianguir*. Operní text pod tímto názvem napsal Ap. Zeno. Jeho *Gianguir* vyšel v Benátkách r. 1724⁵⁾. První známé zhudebnění pochází od Caldary a provedeno bylo ve Vídni 4. listopadu 1724⁶⁾. Další skladatel Zenova *Gianguiru* je Gem. Giacomelli a v této formě bylo dílo provedeno 26. září 1728 v Benátkách v divadle S. Cassiano⁷⁾. Podle seznamu osob, jež sděluje Wiel 1. c. vychází jaroměřický *Il gran Mogol* ze Zenova *Gianguiru*,

¹⁾ Viz Hudební barok, str. 291—292.

²⁾ Jaroměřické texty také uvádívají „autunnale consueto divertimento“.

³⁾ Viz Franc. Florimo: *La scuola musicale di Napoli*, 1881, IV. sv. 14—15. — Souhlasně též O. G. Th. Sonneck, *Library of Congress. Catalogue of Operas librettos printed before 1800* I. sv. Washington 1914, 574.

⁴⁾ Sonneck, 139.

⁵⁾ Sonneck, 555.

⁶⁾ Alex. v. Weilen, *Zur Wiener Theatergeschichte* (1901), 755.

⁷⁾ Sonneck 556 zaznamenává libreto této opery Zeno-Giacomelliovy pod uvedeným datem. Tad. Wiel (*I teatri musicali Veneziani*, Venezia 1897, 285) zařazuje tuto operu do r. 1729. Sonneckovo určení je nepochybně autentičtější.

neboť oba texty mají shodné osoby. Kdo byl skladatelem jaroměřické opery *Il gran Mogol*, nelze bezpečně zjistiti. Pravděpodobně byl jím jeden z obou skladatelů Gianguiru, Caldara nebo Giacomelli. Při tom ale rozhoduje, že jednal hrabě Questenberg o zaslání Giacomelliovy opery *Gianguir* z Benátek, tedy na text Zenův, až r. 1737 a že také na jaře 1738 toto dílo dostal.¹⁾ Tím ovšem odpadá pro rok 1729 jméno Giacomelliovo jakožto skladatele jaroměřického *Mogula*. Zbývá tedy jméno Caldarovo, jakožto pravděpodobného autora *Velkého Mogula*. Právě v této době (kolem 1729) styk Jaroměřic s Caldaraou byl neobyčejně čilý²⁾.

Zajímavý je seznam zpěváků, jak jej uvádí jaroměřický text. Je to jediný případ, kdy v jaroměřických textech vystupují zpěváci s italskými jmény. Jaroměřická kapela totiž byla sestavena výlučně z domácích sil a v tom se právě podstatně liší od poitalštěných kapel jiných dvorů³⁾. Také ujištění na titulním listě, že operu dává provést hrabě Questenberg „da i suoi musicisti“, jest v nesouhlase s těmi italskými jmény. Ale to vše je jen zdánlivé. V tomto textu — a je to dosud ojedinělý případ — jaroměřičtí zpěváci vystupují pod *i t a l s k ý m i* pseudonymy, a není věru nesnadno pseudonymy rozluštit⁴⁾.

Děj opery je pro jaroměřické poměry umělecké tím významný, že je zde první doklad orientální látky, což v této době v prostředí dvorského baroka, je zjevem vzácným. Svědčí o tom, že hrabě Questenberg nedal se poutati oficielními zájmy dvorských kruhů vídeňských a že měl porozumění i proto, co tehdy bylo teprve nesmělou předzvěstí pozdějšího romantismu.

2. Nicod Blinoni-Ign. Conti:

L'elezione d'Antiogo in rè della Siria

3 akty. Podzim 1732.

Úplný titul:

L'Elezione | D'Antiogo | in | Rè Della Siria. | Tragedia | Da Cantarsi Sul | Teatra Di Jaromeriz | Nel Castello | Di Sua Eccellenza | Il Sig. | Gio. Adamo | Conte | Di | Questenberg, | Nel Marchionato | Di | Moravia, | Da' Suoi Musicisti | Nell' Autunno dell' Anno 1732. | La Poesia è del Sig. Nicodemo Blinoni. | La Musica del Sig. Ignazio Conti. ||

Tiskař neuveden. 71 str.

¹⁾ Hudební barok, 211–212.

²⁾ Tamtéž, 183–184.

³⁾ Tamtéž 94 a násl.

⁴⁾ Francesco Principio = basista Frant. Anfang, Catarina Gualtieri = Kateřina Valterová, Antonio Passatempo = Antonín Kratochvíl, Lisa Tinc'arnese = Eliška Havlínová (st.), Tereza Franca = Tereza Francková, Francesko Pila = Frant. Míča (Míča — mísa = la pila), Domenico Batti = basista Dominik Klofan. — Jména členů jaroměřické kapely viz v Hudebním baroku, 125—126.

Po Argomentu následují Attori:

Cleopatra, regina di Siria . . . *Antiogo*, *Seleuco*, figli di Cleopatra, *Rodogona*, sorella di Fraate, rè dei Parti, *Timagene*, governatore de' due principi, *Oronte*, ambasciatore di Fraate, *Laonice*, sorella di Timagene . . .

Jména zpěváků neuvedena. Následuje seznam komparsů, proměn a tanců.

Jméno libretistovo nebylo r. 1732 v Jaroměřicích neznámo; byl autorem textu opery *L'origine di Jaromeriz in Moravia*“ z r. 1730¹⁾). Skladatel Ign. Conti r. 1732 vchází v čilý styk s Jaroměřicemi. Toho roku zde provedena jeho opera *Cleonide e Demetrio* a k tomu nyní přistupuje uvedená opera „*l'elezione d'Antiogo*“. Tato opera Ign. Contiho byla dosud zcela neznámá²⁾). Jaroměřické prameny o této opeře se nezmiňují.

3. Piet. Metastasio-Franc. Conti:

L'Issipile

3 akty. Podzim 1733

Úplný titul:

L'Issipile. | Damma Per Musica. | Rappresentarsi | Per Ordine | Di Sua Eccellenza | Il Signore | Giovanni Adamo | Conte | Di Questenberg. | Sul Teatro | Del Suo Castello Di Jaromeriz. | Per l'autunnale consueto divertimento. | Nell' Anno MDCCXXXIII. | Cantato Da' Suoi Musici. | La Poesia è del Sig. Abbate Pietro Metastasio, Poeta di Sua Maestà Ces. e Catt. | La Musica è del Sig. Francesco Conti, già Compositore di Carera, e Tiorbista di Sua Maestà Cesareae Catto|lica. || In Viennad' Austria, | Appresso Gio. Battista Schilgen, Stampatore dell' | Università. 1733.

Text má 68 stran.

Po Argomentu následují Interlocutori :

Toante, rè di Lenno, padre d'Issipile, *Issipile*, amante e promessa sposa di Giasone, *Eurinome*, vedova principessa del sangue reale, madre di Learco, *Giasone*, principe di Tessaglia . . . , condottiere degli Argonauti in Colco, *Rodope*, confidente d'Issipile . . . , *Learco*, figlio d'Eurinome . . .

Jména zpěváků neuvedena. Následuje seznam komparsů, proměn a tanců. U tanců je poznámka: „*Questi furono al solito concertati dal Sig. Giovanni Battista Danese in servizio di sudetta sua Eccellenza.*“

Tato Contiova *Issipile* je totožná s operou, jež provedena byla v Jaroměřicích 4. října 1733 a jejíhož názvu jaroměřické prameny nezaznamenaly.³⁾ Podle těchto pramenů tisk italského textu obnášel 5 archů, což se shoduje s tímto textem *Issipile*, a kromě toho podle relací Vidmannových choreografickou část baletů komponoval „*Waldbereuther*“, jímž byl tehdy Johann Batt. Danese, hraběcí lesník a baletní mistr⁴⁾). To se tedy rovněž shoduje s uvedenou poznámkou textu v baletech.

¹⁾ Hudební barok. 260.

²⁾ Žádné ze základních děl bibliografických (Eitner, Weilen, Mantuani, Sonneck) nezná této Contiovy opery.

³⁾ Hudební barok 310—311.

⁴⁾ Hudební barok 311. — O Danese tamtéž 167 a j.

Contiova Issipile dostala se do Jaroměřic z Vídně, kde byla provedena v karnevalu 1732¹). Frant. Conti (st.) byl v Jaroměřicích známý skladatel²), takže ještě po jeho smrti (20. června 1732) sem přicházejí jeho díla, m. j. také tato Issipile.

Je zajímavé, že jiná opera s tímž názvem „Issipile“ provedena byla v Jaroměřicích r. 1737, a to s hudbou Bioniovou³).

4. Ap. Zeno — Giov. Ad. Hasse:

Pirro

3 akty. Podzim 1734

Úplný titul:

Pirro. | Damma Per Musica | Da Rappresentarsi | Per ordine | Di Sua Eccellenza | Il Signore | Giovanni | Adamo | Conte | Di Questenberg | Sul teatro | Del Suo Castello di Jaromeriz, | Per l'autunnale consueto divertimento, | Nell'Anno 1734, | Cantato Da' Suoi Musici. | La Poesia è del Sig. Apostolo Zeno, Poeta | ed Istorico di Sua Maestà Ces. e Catt. | La Musica è del Sig. Giovanni Adolfo Hasse, | Detto il Sassone, Maestro di Capella Di sua | Maestà il Rè di Polonia, ed Elettore di Sassonia. || In Vienna D'Austria, appresso Giov. Battista Schilgen, Stampatore dell'Università. 1734 . . .

Text má 67 stran. — Po Argomentu následují **I n t e r l o c u t o r i**:

Pirro, ré di Epiro . . ., *C. Fabricio*, ambasciadore de' Romani a Pirro., *Sestia*. sua figliuola . . ., *Bircenna*, figliuola di Glaucia rè dell'Illirio . . ., *Volusio*, nobile Romano . . . *Turio*, capo della repubblica de' Tarentini, *Cinea*, consigliere di Pirro.

Jména zpěváků neuvedená. Následuje seznam komparsů, proměn a tanců. Při proměnách poznámka: „*Pittore ed inventore delle scene il Sign. Giovanni Pellizuoli Parmigliano*“. Jméno malíře Pellizuoliho z Parmy dosud bylo neznámo. V jaroměřických pramenech není zaznamenán a jinak byl dosud neznámý⁴). Choreografickou část baletů sestavil opět Giov. Batt. Danese⁵).

Vedle italského textu zachován samostatný exemplář německého překladu s titulem *P y r r h u s*. Má celkem 70 stran a je tištěn rovněž u Schilgena, „Ni. O. Landschaffts-Buchdruckern“. Překladatel neuveden.

Z jaroměřických pramenů (Hoffmanovy relace) jsou známy přípravy k prosincové opeře r. 1734 a průběh tisku textu, při němž se přihodily nemilé chyby⁶). Ale právě těmto chybám děkujeme za zjištění, že tyto zprávy

¹) *W e i l e n*, 872, *S o n n e c k*, 655.

²) Hudební barok, 185.

³) Tamtéž 325–326.

⁴) *V o l a ý a D l a b a č* jeho jména neznají. Rovněž *H. H. Füssli* (*Allgem. Künstlerlexicon* 1813) a *Müller-Singer* (*Allgem. Künstlerlexicon*, 5 vyd. 1921.) neznají toho jména. (Za zapůjčení posledních dvou děl děkuji doc. dr. Eug. Dostálovi.)

⁵) Text uvádí: „*Inventore e direttore delli balli Il Sig. Giovanni Battista Danese*“

⁶) Hudební barok 312–313.

se týkají Hasseovy opery Pirro. Hoffmann totiž ve své zprávě o tisku textu z 11. září 1734 píše o záměně osob Pirio a Bircenna, a z toho je jisto, že se to vztahuje na tuto operu Pirro. Opera byla tištěna ve zvýšeném nákladě a provedena zvláště slavnostním způsobem¹⁾. Mezi četnými hosty byla také hraběnka Buquoyová, jak ukazuje její jméno, připsané na začátku italského textu novohradského exempláře: *Madame la contesse de Buquoy*.

Zenův text Pirra vyšel poprvé r. 1704 v Benátkách, bez uvedení skladatele²⁾. Téhož roku provedena opera Pirro s hudbou Aldovrandiho v Benátkách v divadle S. Angelo³⁾. Naproti tomu Hasseova opera s názvem Pirro dosud nebyla známa⁴⁾. Podle toho by Hasseův Pirro byl komponován pro Jaroměřice a zde jedině proveden. Je ovšem jisto, že hrabě Questenberk děl Hasseových si vážil a že dovedl je získati pro Jaroměřice⁵⁾. Ale přes to nutno je souditi zde opatrně. Hasse stává se od r. 1726 a zvláště od 1731, kdy vyznamenán titulem král. polského a kurfiřtského kapelníka v Drážďanech, z nejpoblíbenějších operních skladatelů v Itálii a je těžko myslitelno, že by při tom jeho opera Pirro byla provedena jedině v Jaroměřicích a nikde jinde. Vždyť právě v době 1731 — 1734 roste jeho sláva tak, že jeho díla se hrají nejen v Itálii, nýbrž i v severní Evropě a šíří se zde přičiněním kočovných operních společností (zvláště Mingottiové⁶⁾). A tu v řadě těchto úspěšných oper je také Cajo Fabricio na text Zenův, provedený poprvé v Římě 1731. Tento text Zenův vyšel poprvé ve Vídni r. 1729 (Sonneck 244.)⁷⁾. Táž opera Hasseova provedena pak 1733 v Neapoli v divadle S. Bartolomeo a 1735 v Benátkách v div. S. Angelo⁸⁾. Podle seznamu osob, jak jej uvádí Wiel a Florimo, je tento Cajo Fabricio totožný s Pyrrhem. Hasseův Pirro, provedený 1734 v Jaroměřicích, bylo tedy provedení Hasseovy opery Cajo Fabricio, kterou získal hrabě z Italie, a dal provést v Jaroměřicích pod názvem Pirro, pod nímž také vyšel původně Zenův text 1704. Je to obdobný případ, jako s Velkým Mogulem a Gianguirem.

¹⁾ Tamtéž 313—314.

²⁾ Sonneck 873.

³⁾ Wiel, Sonneck 877.

⁴⁾ C. Mennicke, *Hasse u. d. Brüder Graun als Symphoniker* (Spz. 1906) má od str. 493 katalog Hasseových děl. Zde mezi operami Hasseovými Pirro není. Rovněž Eitner a ostatní bibliografická díla, zde již citovaná, neznají této opery.

⁵⁾ Podle pramenů jaroměřických první seznámení hraběte s dílem Hasseovým je z r. 1736, kdy si hrabě vypůjčuje operu Euristeo (Hud. barok 221.). Textem Pirra se hranice posunuje k r. 1734. O poměru hraběte k Hasseovi viz Hudební barok 220—222.

⁶⁾ C. Mennicke, Joh. Ad. Hasse (S. J. Mg. V. 1903—1904, 236).

⁷⁾ Mennicke, Hasse u. d. Brüder Graun..., 493.

⁸⁾ Florimo 24—25, Wiel 358. Před tím proveden Zenův Cajo Fabricio s hudbou Caldarovou ve Vídni 1729 (Weilen 818).

5. P. Metastasio – Leonardo Vinci:

Didone abbandonata

3 akty. 1735 a 1736

Úplný titul:

Didone | Abbandonata | Tragedia | Da rappresentarsi in musica / Per ordine / Di Sua Eccell. il Signore. / Gio. Adamo | Conte Di Questenberg, | Consigliere di Stato Attuale di S. M. C. e C. e Cavaliere della Chiave / d'Oro. / Sul Teatro del suo Castello di Jaromeriz | in Moravia da' suoi Musici. | La Poesia, è del Sig. Pietro Metastasio, Poeta di S. M. C. e C. / La Musica è del Sig. Leonardo Vinci. // In Vienna d'Austria, appresso Gio. Pietro van Ghelen, Stampatore di Corte di S. M. C. e C. 1735 (1736)¹⁾.

Tisk má 76 stran. K tomu pak je vlepen 1 list (2 strany) obsahující 2 arie, vložené do III. aktu, po 4. a 14. scéně. Řada veršů v recitativěch se nezpívala, ačkoliv byla tištěna. O tom svědčí poznámka na konci Argumentu. Po Argumentu následují **A t t o r i**:

Didone Elisa, regina di Cartagine, Enea, Selene, sorella di Didone . . . Jarba, rè de' Mori sotto nome di Arbace, Araspe, confidente di Jarba, Osmida, confidente di Didone.

Jména zpěváků neuvedena. Následuje seznam proměn a tanců a zde opět poznámka: „Questi Balli. . . furono concertati dal Sig. Giovanni Battista Danese in servizio di Sua Eccellenza“.

Provedení opery *Didone abbandonata* r. 1735 v Jaroměřicích je známo z jaroměřických pramenů (Hoffmannovy relace), jež podávají i detailní doklady k historii tisku a německého překladu libreta.²⁾ Tisk byl hotoven u Ghelena v září až v říjnu, 5. listopadu byl již hotov. Zprávy Hoffmannovy shodují se se zachovaným exemplářem i v tom, že Hoffmann omlouvá zdoluhavý tisk tím, že musely být připojeny dodatečné arie, které byly dodatečně vleповány do hotových již exemplářů³⁾. Zachovaný exemplář to potvrzuje.

Hoffmannovy relace nikde se nezmiňovaly o skladateli této opery. Dle kontextu zpráv jaroměřických dalo se soudit, že skladatelem je Ign. Conti, s nímž hr. Questenberg vyjednával o operu, jménem neoznačenou, současné s *Didone*⁴⁾. To ale nyní, na základě novohradeckého exempláře libreta, dlužno opravit: skladatelem *Didone* nebyl Ign. Conti, nýbrž **Leonardo Vinci**. Jméno Vinciho nebylo v Jaroměřicích neznámo. Již 1730 provedena zde Vinciova kantáta „Contesa dei Numi“, jak o tom bude ještě zmínka. R. 1736 jednal hrabě Questenberg o získání opery Vinciovy

¹⁾ Na tomto exempláři je vytištěn rok 1735, ale inkoustem je přepsán na 1736. Shoduje se to se skutečností, neboť *Didone* byla r. 1736 opakována, jak ještě o tom bude zmínka. Tedy tento exemplář byl rozdan při opakovaném představení r. 1736, k němuž nový tisk nepožizován a použito staré zásoby textů z r. 1735.

²⁾ Hudební barok 316–318.

³⁾ Hudební barok 317–318.

⁴⁾ Tamtéž 315–316

Medea riconosciutta pro Jaroměřice¹). Stejně ale tento nový doklad o provedení díla předního representanta neapolské školy je pro umělecké poměry jaroměřické velmi významný. Vinciova Didone dostala se do Jaroměřic nikoliv z Itálie, nýbrž přes Vídeň, kde byla provedena r. 1726²).

Provedení díla byla věnována v Jaroměřicích mimořádná péče, jak svědčí okolnost, že plány dekorací pořizovány dle návrhů Guis. Galli-Bibienových³). Účastenství jaroměřického baletního mistra Danese na výpravě baletů shoduje se se svědectvím jaroměřických pramenů⁴).

Vinciova Didone byla opakována v karnevalu 1736 a k tomu účelu opatřeny nové dekorace, které maloval jaroměřický malíř Buček ve Vídni pod dozorem Bibienovým⁵). I o tomto opakování podává souhlasné svědectví zmíněný již přepis vročení novohradeckého exempláře libreta.

6. Ap. Zeno - Ricc. Broschi: Merope

3 akty. Podzim 1737

Úplný titul:

Merope | Dramma | Per Musica | Da Rappresentarsi | A Jaromeritz In Moravia, | Nell' Antunno Dell' Anno 1737. | Per Commando | Di Sua Eccellenza | Il Sig. | G i o v a n n i A d a m o | Del | Sac. Rom. Imp. Conte | Di | Q u e s t e n b e r g, | Signor delle Città e Signorie di | Petschau, Gabhorn, Pürten e Mies, | Libero Barone di Jaromeritz . . . | Cantata da' suoi Virtuozzi di Camera. | La Poesia è del Sig. A p o s t o l o Z e n o. | La Musica è del Sig. R i c c a r d o B r o s c h i. || Vienna D'Austria, appresso Gio. Pietro Van Ghelen, Stampator | di Corte di Sua Maestà, Cesarea e Regia Cattolica.

Na předešlé rukou hraběte z Questenberku napsáno: *Graf von Buquoy*. Tisk má 80 stran.

Po Argomentu následují *P e r s o n a g g i* :

Merope, regina di Messenia. — La Sig. *M a r i a A n n a N e l l e r i n*, alto. *Polifonte*, tiranno di Messenia, — Il Sig. *F r a n c e s c o M i t s c h a*, tenore. *Epitide*, figlio di Merope — La Sig. *G i o v a n n a M i t s c h i n*, soprano. *Argia*, principessa d'Etolia — La Sig. *L i s e t t a H a w l i n*, soprano. *Trasimede*, capo del consiglio — Il Sig. *A n t o n i o K r a t o c h w i l*, tenore. *Anassandro*, confidente di Polifonte — Il Sig. *A n t o n i o L e h n e r*, basso. *Licisco*, ambasciadore d'Etolia — La Sig. *E l i s e b e t h a H a w l i n*, alto.

Následuje seznam tanců a proměn. Na konci textu poznámka: „*I Balli sono vaga invenzione del Sig. Francesco Guiseppe Scotti.*“

Vedle italského originálu zachován samostatný exemplář německého překladu. Na tit. listě uveden překladatel: „*Die Teutsche Uebersetzung von dem Herrn Johann Leopold v. Ghelen.*“ V seznamu zpěváků

¹) Tamtéž 216.

²) *W e i l e n* 781. Téhož roku v karnevalu proved. také v Římě (*S o n n e c k* 384).

³) Hudební barok 318.

⁴) Tamtéž 319.

⁵) Tamtéž 321.

M. A. Nellerová, Johanka Míčová a sopranistka Eliška Havlínová mají obvyklý titul „Jungfrau.“ altistka Havlínová je „Frau.“ Překlad má 87 stran. Provedení Broschiovy Merope r. 1737 v Jaroměřicích jest dostatečně známo z jaroměřických pramenů¹⁾. Její provenience, obtíže při pořizování textu, změny v textu, které měl překladatel Ghelen provést a které nakonec odpadly, nedopatření při tisku překladu atd., to vše je podrobně zaznamenáno v Hoffmannových relacích²⁾. Jen dvou detailů nutno se dotknouti. Hoffmann chtěl původně jakožto skladatele uvést na titulním listě K a r l a Broschiho, známého zpěváka (Farinelli), bratra skladatele Riccarda³⁾. Jak ukazuje zachovaný tisk, uveden ale skladatel přece jen správným svým jménem. Dále v německém překladě stala se mýlka se jménem zpěvaček; všem dán titul „Frau“⁴⁾. Hoffmann to dal opravit a to potvrzuje také zachovaný překlad. Tisk byl zhotoven od 2. do 18. září a pořízeno 300 exemplářů italských a 300 německých.

Jména zpěváků jsou známa z jaroměřické kapely a neposkytují nic nového. Jméno baletního mistra Franc. Guis. Scottiho vyskytuje se v tomto textu chronologicky poprvé. Znáno byl dosud z jaroměřických pramenů až z provedené opery Demofonte z r. 1738.

Provedena byla opera mezi 15. listopadem a 20. prosincem⁵⁾. K představení sjeli se opět četní hosté, jimž jakožto pozvání posílal hrabě Questenberk exemplář libreta. Mezi hosty byl i hrabě Frant. Leop. Buquoi, jehož jméno hr. Questenberk vlastnoručně připsal na věnovaný exemplář textu.

Broschiova Merope byla r. 1738 opakována jakožto karnevalová opera a při té příležitosti přikomponována byla licenza⁶⁾. Zachovaný exemplář novohradský z r. 1737 licenzy nemá.

Broschiova Merope v dosavadní bibliografické literatuře není známa. Pouze Eitner uvádí (Q. L.) jeho Merope bez udání libretisty a bez data. Provedena byla poprvé v Turině r. 1731. Odtud dostala se do Jaroměřic prostřednictvím hr. Mich. Jana Althanna⁷⁾.

7. Filippo Neri del Fantasia-Ign. Conti: Il delizioso ritiro di Lucullo

3 akty. 15. června 1738

Úplný titul:

Il Delizioso | Ritiro | Scielto D a L u c u l l o, | Console Romano, | Da Rappresentarsi In Musica | Per Ordine | Di S. Eccell. Il Sig. Conte | G i o. A d a m o di | Q u e s t e n b e r g, | Conte Del Sac. Rom. Imp. | Signore delle Città e Signorie di |

¹⁾ Hudební barok, 326–332.

²⁾ Tamtéž 327 a násl.

³⁾ Tamtéž 327.

⁴⁾ Tamtéž 330.

⁵⁾ Tamtéž 331.

⁶⁾ Hudební barok 333

⁷⁾ Tamtéž 327.

Petschau, Gabhorn, Pürten e Miess | Barone die Jaromeritz . . . (titul) ... | Nel Teatro del suo castello di Jaromeritz in | Moravia, dalli propri suoi Virtuosi, | Nel Festeggiarsi Il Giorno Natalizio | Dell'Ec.^{ma} Sua Signora Consorte | Maria Antonia, | Nata Contessa | Di Kaunitz e Rittberg. | Il dì 15. di Giugno dell'anno 1738. Il Vienna D'Austria, appresso Gio. Pietro Van Ghelen, Stampator | di Corte di Sua Maestà Cesarea e Regia Cattolica.

Text má 80 stran. Jména autorů zaznamenána na konci Argumenta (7 str.):

La Poesia è del Sig. Filippo Neri del Fantasia. | La Musica del Sig. Ignazio Maria Conti, Compositore di Corte e di Camera di S. M. Ces.

Po Argumentu následují Attori :

Lucullo, console romano — Il Sig. Francesco Mitscha, Marco, suo fratello — Il Sig. Attoaio Lehner, Emilia, figlia di Marco, sotto il nome d'Ortensia — La Sig. Lisetta Havlin, Lentulo, suo fratello — La Sig. Elisabetta Havlin, la maggiore, Ortensia, figlia di Lucullo, in abito virile sotto nome di Oronte — La Sig. Giovaana Mitschin, Farnace, principe di Ponto . . . La Sig. Anna Nellerin, Sesto Pompeo ... — Il Sig. Attoaio Kratochvil, Ismenia, figlia di Tigrane, re d'Armenia . . . La Sig. Pavlina Catullusin, Catone, console Romano... Il Sig. Dominico Klopfan.

V licenze zpívali:

Imeneo . . . La Sig. Francesca Gravanii, Il Genio di Jaromeriz. . . La Sig. Carolia Mitschin.

Následuje seznam proměn, tanců a komparsů. U baletů poznámka: *Li balli sono ingegnosa invenzione del Sig. Francesco Giuseppe Scotti.*

Provedení opery „Il delizioso ritiro di Lucullo“ v Jaroměřicích 1738 je známo z jaroměřických pramenů, které ale se nezmiňují o autorech — a nebylo na tom základě možno autory ani pravděpodobně zjistiti, neboť staré zpracování Minatovo a Draghiovo z 1698 nemohlo spadati v úvahu¹). To nyní se doplňuje novohradským exemplářem libreta. Libretista Filippo Neri del Fantasia byl impressariem operní společnosti v Brně a v této funkci byl nástupcem Angela Mingottiho, jenž působil v Brně do zimy 1736²). Jeho jméno jakožto libretisty bylo dosud neznámo³). Je v tom zároveň důkaz, že hrabě Questenberk udržoval umělecké styky s tímto impressariem a tedy i s hudebními poměry brněnskými. Tato okolnost „dosud nebyla zjištěna. Bylo pouze z jaroměřických pramenů jasno, že hrabě z Questenberku se zajímal o předchůdce Neriho, Ang. Mingottiho a tato okolnost také byla patřičně oceněna⁴). Neriho autorství jaroměřické ho textu ale dokazuje, že styky

¹) Hudební barok. 334—335.

²) Hudební barok 198.

³) Vedle tohoto textu napsal Filippo Neri také text opery *Cambise sacrilego*, jež provedena v Brně, na podzim 1736 za jeho impresse. Ve věnování kardinálu Volf. Hannib. Schrattenbachovi hlásí se Filippo Neri k autorství textu. (Text chován jednak ve Studijní knihovně v Olomouci, jednak v zámku v Nových Hradech.)

⁴) Hudební barok 195—197.

hraběte s brněnskými impressarii neomezily se na Mingottiho a že se vztahovaly i na Filippa Neriho.

Skladatel Ign. Mar. Conti nebyl v té době v Jaroměřicích neznámý. Je třeba jen poznamenati, že jeho opera „Il delizioso ritiro di Lucullo“ není v žádném bibliografickém díle poznamenána, takže jaroměřický text zároveň zjišťuje novou, dosud neznámou operu Ign. Mar. Contiho¹⁾. Je pravděpodobno, že byla komponována přímo pro Jaroměřice.

Seznam zpěváků přináší vedle známých jmen členů jaroměřické kapely dvě nová jména: Františku Gravanovou a Karolinu Míčovou. Obě zpívají v licenze. Je zajímavo, že Karolina Míčová byla tehdy 10letá (nar. 1728)²⁾. O Františce Gravanové není nic známo. Byla pravděpodobně mladá ratolest z rodu Gravanů, jehož dvě členky, Eliška a Pavlína náležely již dříve k jaroměřické kapele. Patřilo ke vkusu té doby, dáti zaspívat gratulační licenci dětem. Seznam osob je zároveň dokladem, kterak si hrabě vypomáhal v operách při kastrátových úlohách. V Jaroměřicích kastrátů nebylo a dal proto zpívat takové role ženským hlasům. Tak v tomto díle Lentula zpívá altistka Havlínová a krále Famaka Anna Nellerová.

Licenza, zabírající poslední 3 strany textu, obsahuje běžné gratulace, jež přednáší Imeneo a Genius Jaroměřic. Sbor uzavírá licenci.

Baletní mistr Scotti jest již dobře znám. Text byl přeložen do němčiny Janem Leop. Ghelenem a překlad byl též vytištěn³⁾. Tento překlad dosud nenalezen. Novohradský exemplář také v tom doplňuje jaroměřické prameny, že určuje přesně den provedení (15. června 1738) a oslavnou příležitost narozenin hraběnky Marie Antonie z Questenberku.

8. Metastasio - Gius. Fern. Brivio: Demofonte

3 akty. 28. prosince 1738

Z této opery byl dosud znám pouze tisk německého překladu, chovaný v archivu vídeňského spolku Musikfreunde⁴⁾. Novohradský exemplář přináší italský originál. Jeho titul:

Demofonte. | Drama Per Musica | Da Rappresentarsi Per Ordine | Di S. Excell. Il Sig. Conte | Gio. Adamo | di Questenberg, | Conte Del Sac. Rom. Imp | . . . (titul) . . . | Nel Teatro del suo castello di Jaromeriz, in | Moravia, dalli propri suoi Virtuosi, | Nel Festeggiarsi Le Felicissime Nozze | Dell' Il.^{ma}. Sua Sig.^{ra} Figlia, La Sig.^{re} | Maria Carolina | Contessa di Questenberg, | Col Il.^{mo}. Sig.^{re} Il Sig.^{re} | Preisgott | Conte di Kuffstein, | . . . (titul) . . . | Il dì 28. Dicembre nell'Anno 1738⁵⁾ || Vienna D' Austria, appresso Gio. Pietro Van Ghelen, Stampator | di Corte di Sua Maestà Cesarea e Regia Cattolica.

¹⁾ Eitner, Weilen, Mantuani a Sonneck neznají této opery.

²⁾ Viz rodokmen Míčů v Hudebním baroku, čís. 91.

³⁾ Hudební barok. 335.

⁴⁾ Plný jeho titul viz Hudební barok 336.

⁵⁾ Na tomto exempláři datum je nezřetelné a spíše se čte jako 1728. Je to ale typografická chyba; správné datum je 1738.

Tisk má 80 stran. Jména autorů v tisku neuvedena.

Po Argumentu následují Attori s uvedením zpěváků, shodně, jako v německém překladě, s tím jen rozdílem, že jména osob mají tvar italský (Demofonte, Dircea, Creusa, Timante, Cherinto)¹⁾. Následuje seznam komparsů, proměn a tanců a zde poznámka, jež je rovněž v německém překladě: „*Li sudetti Balli furono concertati dal Sig. Francesco Scotti, Maestro di Ballo. Con l'arie per li suddetti Balli del Sig. Francesco Mitscha, Direttore della Musica di Sua Eccell., e Maestro di Cappella a Jaromeriz.*“

Provedení Demofonte v Jaroměřicích jest dostatečně známo. Ale přece novohradský exemplář textu přináší důležitý dokument. Německý tisk neudává nikde skladatele ani libretisty. Libretistu bylo možno snadno zjistiti: byl jím Metastasio.²⁾ Ne tak snadné to bylo se skladatelem. V Hudebním baroku (339—340) určil jsem jakožto skladatele G i u s. F e r n. B r i v i a, a to na základě partitury Briviova Demofonta z r. 1738, chované v archivu vídeňských Musikfreunde. Kriteriem zde byla l i c e n z a, která v původním textu Metastasiovu není a vyskytovala se pouze v německém překladu jaroměřickém, neboť byla připsána k příležitosti jaroměřického provedení. Licenzu ale měla i Briviova partitura a porovnání ukázalo, že německý překlad jaroměřický je shodný s italskou licenzou v Briviově opeře³⁾. To rozhodlo pro autorství Briviovo, ačkoliv více leželo na snadě autorství Caldarovo, s jehož hudbou Demofonte byl proveden ve Vídni r. 1733⁴⁾, kdežto jméno Briviovo bylo v Jaroměřicích dosud neznámo. Vedle licenzy byla zde i vnější kriteria, jako písmo Míčovo a j.⁵⁾.

Novohradský exemplář italského textu to vše potvrzuje. Předně licenza se slovně shoduje s italskou licenzou Briviovy partitury. Za druhé ale zcela určité potvrzení přináší poznámka, jež je inkoustem vepsána kancelářským písmem (Hoffmann?) na přídeští: *Poesia del Sigr. Abbe. / Metastasio Musica nuova del Sigr. Guiseppe Ferdinando | Brivio.*

Zároveň poznámka „musica nuova“ ukazuje, že v Jaroměřicích bylo známo starší zhudebnění Caldarovo z r. 1733. Ostatně hudba byla skutečně „nová,“ neboť Brivioův Demofonte proveden 1738 v Turině⁶⁾.

9. Due Intermezzi

R. 1736. Autoři neuvedeni.

Úplný titul:

Due | Intermezzi | Da Cantarzi | Nel Teatro | Di | Sua Eccel. | Del Sig. Conte | Di | QDi | Questenberg | a | Jaromeriz | Nell'anno 1736 || Vienna

¹⁾ Jména v něm. překladě viz Hud. barok 336.

²⁾ Hudební barok, 337.

³⁾ Toto srovnání viz Hud. barok 340.

⁴⁾ Weilen, Sonneck 359.

⁵⁾ Hudební barok 340.

⁶⁾ Eitner Q. L., heslo Brivio.

D'Austria, | Appresso Gio. Pietro van Ghelen, Stampatore | di Corte di S. M. Ces. e Catt.

Tisk má 16 stran. Nezaznamenává autorů ani osob a zpěváků. Intermezza začínají hned na 2. straně. Obsahem je dialog mezi zpěvačkou Dorindou a impressariem Nibbiem. Při tom pronášejí oba ironisující poznámky o tehdejší opeře a obecenstvu, jež mají značnou dokumentární cenu a svědčí o tom, že slabiny tehdejší opery byly dobře známy i v ovzduší dvorského baroka. V Jaroměřicích ovšem taková parodie opery serie nebyla nic nového, neboť zde přičiněním hraběte byl provozován vídeňský singspiel, jenž měl tutéž tendenci¹⁾. Jinak ovšem je novohradský exemplář tím cennější, čím vzácnější jsou dokumenty tehdejších intermezz.

Jaroměřické prameny o provedení intermezz r. 1736 se nezmiňují. Pouze je známo, že v prosinci 1735 dal Hoffmann ve Vídni do tisku intermezza pro Jaroměřice. Tím tedy novohradský exemplář přináší doplněk jaroměřických zpráv. Jména autorů za těchto okolností ovšem nelze zjistiti.

II. Gratulační kantáta

**P. Metastasio - Leonardo Vinci:
La Contesa de' Numi. 1730**

Pan dr. Karel Geiringer z Vídně našel partituru této Vinciovy gratulační kantáty, jež byla provedena v Jaroměřicích r. 1730. Partitura je opisem Vinciovy kantáty, jež byla poprvé provedena r. 1729 v Římě na oslavu narození daufina z Francie na popud kardinála Polignaca, tehdejšího ministra u papežského dvora. Opis ten pořízen byl za účelem provedení v Jaroměřicích a tento účel také si vyžádal některé podružné textové změny, pokud se týče lokalisace děje a apostrof oslavence. Úplný titul kantáty:

*La Contesa de' Numi | Cantata a sei voci con tutti | Stromenti da Fiato
Cantata in occasione Della Nascita | Del' Real Delfino | Musica del Sig. Leonardo
Vinci | Poesia del Sig. Pietro Metastasio L' Anno. 7. O.*

Vystupující osoby a zpěváci: *Giove*, sopr. — Sig.^a Johanna M(itscha), *Marte*, ten. — Sig. Mitscha, *Astrea*, sop. — Sig. Elisabeth H(avlin), *Pace*, contralto — Sig. Antoni K(ratochvil), *Apollo*, sopr. — Sig.^{ra} Johanna M(itscha), *Fortuna*, sopr. — Sig.^{ra} Elisab. H(avlin).

Pan dr. Geringer, jenž mi s nevšední laskavostí umožnil užití uvedených dat z rukopisu své studie o této kantátě, vydá tuto studii pod názvem „*Eine Geburtstagskantate von Pietro Metastasio und Leonardo Vinci*“ ve „*Guido Adler-Festschrift 1925.*“

Jaroměřické prameny o této kantátě se nezmiňují. Důležitý je doplněk tím, že se zde poprvé, již r. 1730, v Jaroměřicích objevuje jméno Vinciovo.

¹⁾ Viz Hud. barok 230 a násl.

III. Sepolkro

Frant. Míča:

**Zpívané rozjímání hořkého
umučení Ježíše Krista. 11. dubna 1727**

Laskavostí pana bibliotekáře řed. dr. Jos. Volfa byl jsem upozorněn na český text sepolkrový, chovaný v knihovně Zem. Musea v Praze (39 C 15). Jeho plný titul:

S p j w a n é | R o z g j m á n j | Někerých Tagemstwj hořkého Vmučenj | a Umjránj | Pána a Spasitele nasseho | Gežjsse Kr y s t a. | Které při | Božjm Hrobu | W Farnjm Kosteie Garoměřitském na weliký | Pátek Dne 11. Aprilis, Léta 1727. před Polednem po | obyčegně o Vmučenj Páně drženyjm Kázanj předstawené bylo ; | Muzykálnj Složenj gest od Pána F r a n t i s s k a M i t | s c h a, Geho Wysoce Vrozené Hrabecy Milosti (Tytul) | Pána Pána Hraběte Q u e s t e n b e r k a Komornjka, a Mulzky Directora, wynalezené, a w Pořád|nost wvedené. 11 Wytisštěno w Znoymě, v Anny Terezye Swobodowy, Wdowy.

Na 2. straně: *S p j w a g j c ý O s o b y. Autrpnost, Contra Alto Paní Terezya D a w i d o w á. Dusse, Canto, Panj Kateřina W a l t e r o v á. Hřjssnj, Tenore, Pán Frantissek Mitscha. Krystus, Basso, Pán Frantissek A n f a n g.*

Text tento je českým překladem Míčova sepolkra „Abgesungene Betrachtungen,“ jehož partitura s německým textem je zachována¹). Tím doplňují se jaroměřické prameny jednak faktem, že text tohoto sepolkra byl tištěn, jednak tím, že byl přeložen do češtiny. Jména překladatelova text neuvádí. Tento překlad je tak první dosud známý český text sepolkrový z Jaroměřic.

V Brně, dne 30. července 1925

V. H.

Rejstřík jmenný.

(Obsahuje i jména míst a citovaných autorů.)

- Abert H. 118, 187, 193, 194, 196,
210, 212, 223, 224, 226.
Adler Guid. 18, 237, 238.
Agra 350.
Althann hr. Mich. Jan 357.
Anfang Fr. 351, 362.
Alžběta Kristina, císařovna 229,
233—350.
d'Arienzo Nic. 155, 226.
Axman Em. 6.
- Bach** Fil. Em. 248.
Bach Friedem. 248.
Bach J. S. 94, 157, 158, 173, 179,
184, 186, 231, 248.
Bartoš Fr. 183, 261, 262—265, 267—
271.
Beethoven L. 156.
Benátky 350, 354.
Benda Dominik Felix 24.
Benda Jiří 274.
Bílá Hora 274, 275.
Bioni Ant. 149, 162, 166, 167, 169,
174, 181, 205, 208, 243, 353.
Blinoni Nic. 3, 9, 35, 36, 38, 279,
351, 352.
Bonno Gius. 151, 153, 173, 175,
185, 193, 197, 199, 208.
Bononcini Gior. Mar. 191, 192.
Bossler 256.
Brivio Gius. Fern. 42, 149, 150, 174,
175, 181, 207, 359, 360.
Brno 2, 6, 24, 235, 358.
Brod Něm. 248.
Broschi Car. (Farinelli) 357.
Broschi Ricc. 149, 151, 157, 160,
164, 166, 167—170, 177, 181,
205, 207, 208, 243, 356.
Brunšvik 233.
Buček, malíř 356.
- Budějovice Mor. III. 10.
Buquoi hr. Fr. Leop. 349, 356, 357.
Buquoiová hr. 354.
Buxtehude D. 173.
Bydžov n. C. 25.
- Caldara Ant. III. 18, 77, 82, 101,
103, 114, 147—172, 174, 176—199,
202, 203—208, 211, 212, 214—
216, 220, 221, 223—229, 231, 232,
233, 235, 237—240, 241—243,
246, 252, 258,—260, 262, 269,
276, 350, 351.
Calmusová G. 227.
Catullusin Pavlína 358.
Cavalli Fr. 206.
Cesti M. A. 189, 192.
Conti Fr. 148, 154, 165, 168, 172,
180, 194, 209, 210, 229, 230, 233,
235, 238, 352, 353.
Conti Ign. 352, 355, 357—359.
Corelli Arc. 150, 176, 207.
- Danese** Giov. Bat. 352, 353, 355,
356.
Davidová Tereza 7, 362.
Dent E. J. 153, 178, 189, 190, 192,
210, 211, 222, 226, 234.
Dostál Eug. 353.
Draghi Ant. 18, 82, 148, 188, 200,
214, 238, 358.
Drážďany 354.
Dubravius Ant. 2, 12—14, 25—31,
33, 34, 36—40, 294, 300.
- Eichhorn H. 184.
Eitner Rob. 152, 158, 178, 253,
257, 357, 359, 360.
d'Elvert Chr. 256.
Erben K. J. 260—266, 268.

- Feo** 187, 193, 194.
Filtz Ant. 253.
Fiore Stef. Andr. 350.
Fischer W. 237, 239, 243.
Florimo 350.
Fozio Franc. 18, 20, 148.
Franca Teresa 351.
Füssli H. H. 353.
Fux J. J. III. 18, 19, 82, 87, 141, 148, 150, 151, 156, 157, 159, 161, 163, 164, 166, 168, 170, 171, 173, 179, 180, 181, 182, 184—186, 188, 190, 192—201, 204, 206, 208, 212, 214, 217, 217—221, 223, 224, 231, 232, 238, 240, 241, 243, 252, 262, 266.
- Galli-Bibiena Gius.** 356.
Geiringer Kar. 361.
Ghelen Giov. Piet. 355, 356, 358, 359, 361.
Ghelen Joh. Leop. 356, 357, 359.
Giacomelli Gem. 350, 351.
Gluck W. 211, 223.
Goldschmidt H. 74, 166, 167, 178, 189, 192.
Gräf J. Fr. 169.
Gravani Francesa 358, 359.
Graun C. H. 159, 182, 187, 190, 195, 208.
Gualtieria Catar. 349.
- Händel G. F.** 173, 184, 187, 231, 248.
Hamburk 183—187.
Hasse J. A. 190, 212, 353, 354.
Havlířnová El. st. 351, 356, 358, 361.
Havlířnová El. ml. 356, 358, 361.
Haydn Jos. 234, 236, 237, 245, 259, 274.
Haydn Mich. 236.
Heinichen J. D. 152, 156, 157, 163.
Heuss Alf. 173, 205, 206, 248.
Hiller J. A. 256, 257.
Hlava Jan Jiří 28, 29.
Hoffmann 355, 356, 361.
Holas 261—263, 265—269.
Holešov 255, 256.
Holtzbauer Ign. 254, 257.
Horwitz K. 172, 173, 235, 238, 241, 242, 243, 248.
Hostinský Ot. 42, 258, 259.
Hradec Král. 28.
Hubatka Ign. Jan 25—27.
Hurlebusch H. L. 169.
- Chilesotti O.** 153.
Chrysander Fr. 150, 187, 212, 233.
- Ivančice** 183.
- Jandyt Václ.** 27.
Jaroměřice 1—5, 7—11, 17, 20, 22—24, 41, 42, 147—150, 155, 163, 165, 166, 184, 193, 212, 221, 231, 235, 248, 256, 259, 349—357, 359 — 362.
Jetětice u Milevska 262.
Jevíčko 10.
Jičín 121, 122.
Jomelli Nic. 187, 190, 194, 196.
- Kamienski L.** 248.
Karel VI. III. 40, 147, 223, 233, 238, 241, 243, 244, 246.
Keiser Reinh. 156, 157, 173, 174, 178, 180, 181, 184, 187, 191, 233, 234, 235.
Kempton 256.
Kinský hr. Rud. 238, 257.
Kleefeld W. 183—187.
Klofan Domin 351, 358.
Knesrle Jan Jiří 24.
Köchel Ludv. 18, 22, 82, 148, 184, 185, 193, 195, 201, 206, 231, 238, 252, 256, 257.
Koller O. 42.
Kratochvíl Ant. 351, 356, 358, 361.
Kraus Arn. 28.
Kremsmünster IV. 236.
Kretzschmar H. 2, 104, 123, 169, 183, 184, 187, 197, 205, 210, 212, 222, 223, 224, 231, 234, 243, 256.
Krohn Ilm. 42, 43.
Křížkovský Pavel 274.
Kuffstein hr. Preisgott 42, 359.
- Lalli Domen.** 350.
Legrenzi Giov. 191, 192.
Lehner Ant. 356, 358.
Leo Leon. 159, 190, 209, 222.
Leopold I. 17.
Liszt Fr. 234.
Logroscino Nic. 222, 234.
Lomnice n. Luž. 262.
Ludvík XIV. 8, 9.
Lužnice Hor. 262.
- Maddali Bern.** 19.
di Majos Franc. 234.

- Mancini Franc. 350.
 Mannheim 173, 233, 237, 238, 247, 248,
 249, 252, 253, 257.
 Mantuani 359.
 Marcello Bened. 153, 165, 175, 180, 181.
 Matteis Nic. 164, 180.
 Mayer-Raynach A. 182, 183, 187, 190,
 191, 195, 208.
 Mennicke C. 354.
 Menšík Ferd. 21.
 Menšík Tomáš 10.
 Metastasio P. 18, 20, 42, 148, 213, 352,
 355, 359, 360.
 Míča Frant. Jeho jméno zde neregistrováno, protože se vyskytuje téměř na každé straně.
 Míčová Giovanna 356, 358, 361.
 Míčová Karolína 358, 359.
 Mikulov IV.
 Milevsko 262.
 Minato Nic. 17—20, 22, 358.
 Mingotti Ant. 358, 359.
 Monn Jan Mat. 238, 242.
 Monn Mat. Georg, 238, 239, 240—243,
 245, 247.
 Monteverdi Cl. 188, 189.
 Mozart W. A. 233—235, 237, 249, 257,
 259, 262.
 Muffat Georg. 152, 197, 199, 231.
 Muffat Gottl. 173, 248.
 Müller-Singer 353.
- Neapol 350, 354.
 Nejedlý Zd. 183, 258.
 Nellerová Mar. A. 356, 358, 359.
 Neri del Fantasia Fil. 357, 358, 359.
 Neuhaus M. 18.
 Neumann Frant. 24.
 Nové Hrady 1, 349, 358.
- Oloumouc III. 10, 11, 21, 23,
 Orlandini G. M. 148, 227.
 Ottzenn C. 107, 144, 193, 195, 227.
- Pariati Pietro 19, 22.
 Palma Tad. 257.
 Parma 149.
 Pasquini Claud. 18, 20.
 Passatempo Ant. 350.
 Pellizuoli Giov. z Parmy 353.
- Pergolesi G. B. 118, 155, 159, 160, 164,
 169, 173, 176, 178, 184, 190, 207, 211,
 212, 215, 221, 222, 226, 234.
 Pila Franc. 350.
 Porpora Nic. 207.
 Porsile Gius. 148, 150, 158, 161, 168, 173,
 180, 187, 194, 195, 209, 210, 229, 230,
 235, 238.
 Praha 21, 23, 148, 163, 248.
 Principio Franc. 349.
 Provenzale Franc. 167, 168, 189.
- Quantz Joach 198.
 Questenberg hrabě Jan Adam 2, 4, 5—
 7, 9, 11, 24, 104, 138, 148, 149, 155,
 163, 184, 197, 212, 223, 233, 235,
 236, 256, 274, 349—360, 362.
 Questenberková hr. Antonie 9, 137, 358,
 359.
 Questenberková hr. Charlotta 42, 349.
- Rademin 3.
 Radiciotti Gius. 155, 159, 160, 169, 176,
 178, 184, 207, 210, 211, 212, 215, 221,
 226, 234.
 Radwig hr. Kar. Jos. 24.
 Rajhrad 6.
 Reutter ml. 185, 207, 208, 220, 235, 243,
 246, 252.
 Richter F. X. 252, 253, 256.
 Riedel K. 237, 241.
 Riemann H. 172, 173, 183, 191, 192, 237,
 243, 248, 249, 252—256.
 Rietsch H. 152.
 Rittersberk L. 260, 262, 264, 265, 268.
 Rosa Václ. 27.
 Rottal hr. 255, 256.
- Řezno IV. 255.
- Saletka Ant. 11.
 Scarlatti Aless. 152, 153, 155, 160, 174,
 178, 184, 189, 190, 192, 196, 210, 211,
 222, 226, 234.
 Scotti Fr. Gius. 356—360.
 Seidl G. A. 152, 153, 156, 157, 163.
 Seifert M. 42.
 Schering Arn. 17, 167, 194, 199, 200,
 201, 210, 213, 214, 216.
 Schilgen Giov. B. 349, 352, 353.
 Schram VII. III.

- Schürmann G. C. 158, 160, 161, 163, 174, 178, 180, 191, 233, 253.
 Slavkov IV.
 Smetana B. 118, 275.
 Solnohrad 236.
 Sonneck O. G. 227, 350, 353, 354, 356, 359, 360.
 Stamic Jan 238, 247—249, 252—254, 274.
 Stampa Cl. Nic. 350.
 Stampiglia 18, 20, 148.
 Stollbrock 185, 199, 207, 208, 220, 231, 235, 252.
 Svetič Fr. 1, 349.
 Svobodová Anna Ter. 362.
- Telemann G. Ph. 107, 194, 195, 226.
 Tincarnese Lisa 350.
 Turin 357, 360.
 Tybela Václ. 28.
- Valterová Kateř. 351, 362.
 Vaněk V. 121.
 Vídeň III. 1, 2, 22, 41, 42, 147, 148, 155, 157, 159, 166, 170, 183—185, 188, 192, 195, 198, 206, 208, 213, 214, 220, 222, 223, 231, 233, 235, 236, 240, 243, 247, 248, 256, 269, 353, 354, 356, 361.
 Vinci Leon. 187, 193, 194, 211, 212, 222, 227, 234, 355, 361.
 Vlček Jar. 25.
 Volf Jos. 362.
 Vratislav 5.
- Wagenseil G. Ch. 238, 240, 243, 246, 247.
 Wagner Rich. 234.
 Walter 256.
 Weilen Alex. 350, 353, 356, 360.
 Wellesz Eg. 151, 153, 163, 173, 174, 185, 192, 193, 197, 199, 223, 224, 231.
 Wiel Tad. 350, 354.
 Wolny G. 353.
- Zeno Ap. 350, 353, 354, 356.
 Ziani M. A. 18, 148, 158, 163, 180, 188, 191, 192, 194, 195, 200, 201, 202, 262.
 Zich Ot. 42, 271.
 Znojmo 24, 248.
- Želivský Jakub 10, 11.

Rejstřík věcný.

- Alegorie gratulačních kantát 9, 10, 11.
 Alegorie v sepulkrech 18.
 Argomento 3, 140, 349, 352, 353, 360.
 Arie Míčova: 31, 43, 58, 63—64, 83, 84, 93, 95—103, 104—107, 113, 115
 — 117, 119, 121—125, 127—133, 136, 137—143, 145, 162, 187—190, 199, 331—335.
 — jinde: 187, 188—197, 198, 199, 210, 214—220, 223, 224, 229, 230, 268, 337.
 II. díl ariový u Míči: 64—67, 81, 99, 100, 101—103, 123, 128, 131, 133, 138, 193, 194.
 — jinde 167—170, 190, 193, 194, 240, 269.
- Arie Míčova: Dramatický výraz v ariích: 113, 114, 189, 210—211, 214—222, 224, 225, 230.
 — sborová 103, 139, 194, 195.
 — Viz též Koloratura.
 Arioso 103, 140.
 Autochthonism 241.
- Balet v jaroměřické opeře 352, 353, 356, 358, 360.
 Barokní zbožnost 118, 120, 121.
 Baryton (Paridon) 186.
 Bas číslovaný 200, 203, 226, 228, 229, 234, 235.
 Buffa 116—118, 121, 133, 134, 135, 145.

- Cembalo 104, 132, 203.
 Clarini 186, 206.
 Continuo 198.
 Cykličnost sinfonie 243.
- České texty : sepolkrové
 25—31, 294—310, 362.
 — operní 31 — 40, 279—293.
- Deklamace hudební 91, 92,
 106—107, 118, 124, 126,
 129, 132—135, 211,
 226—228.
- Devisa 100, 192, 193.
 Díkce českých textů oratorních
 Dominanta 64, 65, 76, 82, 85,
 96, 97, 99, 244, 246, 270.
 Doprovod instrumentální 95,
 102, 104—106, 177, 187.
 Duetto 103, 132—134, 137, 141,
 142, 143, 194, 196, 199, 227,
 228.
 Dynamika 104.
- Echo 21, 22, 103, 104, 197.
 Emigrace hudební 258, 274.
- Fagot 92, 184, 186, 217.
 Figurace 50, 52, 54, 78, 93, 94,
 108, 156, 157, 158, 160.
- Finale operní 222, 224.
 Flétna 92, 187, 210, 230.
 Fuga 195, 196, 198, 200, 201,
 202, 203, 204, 206, 215.
- Harmonie u Míči 45, 47, 64, 65,
 75—77, 80, 82, 85—87, 96—
 99, 101, 108—111, 120, 126,
 133, 163, 176,
 178, 181, 182, 193, 205.
 — jinde 171, 176, 178, 181—
 193, 203,
 218, 270, 271.
 — tonina paralelních tercií: 64, 66,
 96,
 98, 99, 101, 193, 194, 270,
 271.
 — Viz též Dominanta,
 Subdominanta,
 Tonika.
- Hoboj 92, 184, 185.
 Homofonie 87, 94, 103, 104,
 108, 115, 120, 122, 123,
 139, 182, 194, 197—
 199, 206, 208, 210, 224.
 Housle: 43, 94, 104, 109, 132,
 138, 186, 187, 210, 230.
- Hudba církevní 118, 121, 182.
 — francouzská 184, 231.
 — italská 241, 242, 246, 247,
 259, 26—263, 265, 266, 268.
 — vídeňská 231, 232, 242, 259.
 — zámecká 247, 248, 256, 258,
 259, 260, 266, 268—270.
- Hudebně-historická škola
 vídeňská 237, 238, 239, 241,
 242—244, 246.
- Chalumau 93, 141, 185.
 Charakterisace hudební 114—
 121, 123, 124, 126—135,
 137.
 Chromatika 68, 76, 86, 170,
 171, 200, 201, 203.
- Imitace 108, 134, 198.
 Impresariové operní 358, 359.
 Impressionism 235.
- Instrumentace u Míči 92—94,
 109, 132, 141, 183, 184,
 186.
 — jinde 183, 186, 187, 200,
 206, 210, 230.
 Instrumentální hudba italská 150.
 Intermezzo Míčovo 3, 6—
 8, 102, 103, 124, 132—
 136, 226, 340, 341, 342.
 — jinde 162, 226—228, 361.
 Interpolace operního textu 2, 4.
 Intráda 11, 140.
 Intrika v operním textu 3, 4.
 Introduzione 107, 203, 204,
 209, 317.
 Viz též Sinfonie.
- Italism Míčovy hudby 153,
 156, 157, 158, 165, 168,
 169, 180—181, 191, 209.
- Jesuitské hry divadelní 140,
 197.
- Kanon 198, 207.
- Kantáta gratulační u Míči 1, 8,
 9, 122, 136—146, 229, 230.
 — jinde 93, 229—230, 361.
 Viz též Bellezza e Decoro, Nel
 Giorno natalizio, Operosa
 terni Colossi v seznamu děl
 hudebních.
- Kapela jaroměřická 92, 94,
 185, 248, 351.
 — hr. Rottala v Holešově 255,
 256.
 Kastráti 359.
 Koda 101.

- Koloratura u Míči** 99, 116, 117, 19, 120, 122, 125, 128, 129, 132, 192.
— jinde 175, 191, 192, 198, 214, 220, 225, 229, 241.
- Kombinační tvořivost Míčova** 82, 83—85, 160, 180, 232.
- Komika v hudbě** 118, 134, 135, 226, 229.
- Konservatism Míčův** 273, 274.
- Kontrabas** 104, 109, 132, 186, 200, 210.
- Licenza** 145, 358, 359, 360.
- Lidová hudba** 258—271, 274.
- Lidová píseň** 183, 191, 235, 258—271.
- Lidovost Míčovy hudby** 68—69, 74, 111, 112, 120, 132, 134, 135, 145, 158, 162, 174, 175, 177, 183, 229, 235, 252—254, 272, 274, 275.
- Lidová zbožnost** 120, 121.
- Lidový život a barokní kultura** 259, 260—271.
- Lesní roh** 92, 94, 184.
- Locus communis viz Melodika: L. c.**
- Loutna** 187, 210.
- Mandolina** 93, 137, 184.
- Mannheimská škola viz Sinfonie mannheimská.**
- Mannheimský „povzdech“** 71, 248—252.
- Mannheimské manýry** 248—252.
- Manýry melodické viz Melodika: Manýry**
- Mechanism Míčovy tvorby: 82—85, 139, 140, 154, 160, 232, 272.**
- Melodika. Alfabet melodický** 42, 43, 64.
- italská 55, 143, 151, 153, 156, 157, 159, 164, 167, 168, 169, 174, 178, 180, 241, 242.
- Loci communes** 49, 50, 54, 81, 149, 153—155, 159, 160, 164, 165, 179, 180, 181, 260, 269.
- Manýry melodické** 68, 69, 70—72, 74, 82, 112, 143, 170, 171—173, 180, 246, 269.
- Míčova melodika** 43—67, 80, 81—85, 137, 241.
- Průtah** 103, 108, 171, 173, 181, 200, 201, 203, 205.
- Psychologie melodiky Míčovy** 81—85, 142, 160, 179—181, 232, 233.
- Putující melodie** 151.
- Septimový krok** 68, 69, 105, 106, 171.
- Skupiny melodické** 43—63, 81, 139, 149—170, 239, 240, 260—269.
- Varianty melodické** 43, 50, 54, 56, 57, 60—63, 79—81, 138, 155.
- Vývoj melodiky** 50, 54, 66, 139, 141, 142, 145, 146. **Viz též Italism, Sekvence.**
- Menuet** 56, 57, 108, 109, 111, 112, 154, 182, 205, 208, 209, 238, 243, 252, 253, 258, 272, 316, 319, 324, 330.
- Metrika Míčova** 87—92, 271.
- Modulace viz Harmonie.**
- Mozartism** 143, 144, 145, 233—237, 242, 244, 247, 249.
- Muzikantství** 252—254, 258—274, 275.
- Nástroje akordické** 92, 183.
- Neapolská škola** 118, 159, 191, 207, 356.
- Nepůvodnost Míčova** 273, 274.
- Opera benátská** 108.
— v Jaroměřicích 349—361.
— komická 118, 231.
— Míčova 122, 123—132, 139, 140, 221, 222, 224, 226.
Viz též L'origine di Jaromeriz.
— neapolská 123, 159, 167, 196, 197, 198, 205, 222, 223.
— sborová 222, 223.
— severoněmecká 184, 185, 191, 233.
— vídeňská 167, 180, 181, 188, 205, 206, 212, 222, 223—226, 266.
- Operní text** 1, 2.
Viz též České texty.
- Opereta vídeňská** 235, 236.
- Oratorium** 213—215.
Viz též Sepolkro.
— jezuitské 20—23.
— neapolské 24, 167, 199, 205, 213, 221.
— římské 213.
— vídeňské 199, 200, 213, 214, 215.
- Orchestr u Míči** 92, 93, 186, 187.
— jinde 186, 200, 203, 204.
- Ostinátní rytmus** 129.
- Osvícenství** 234.
- Ouvertura francouzská** 200.
— italská viz Sinfonie.

- Paralelism tonin viz Harmonie.**
Parodie v intermezzech 7, 8, 229, 361.
Partitura Míčova 92, 93, 94.
Periodisace 67, 95, 96, 98, 99, 100, 111, 112, 119, 126—128, 135, 137, 139, 140, 142, 145, 182, 183.
Plankty sepolkové 17.
Polyfonie 87, 103, 104, 105, 108, 120, 122, 128, 134, 182, 194—204, 206, 207, 213, 220, 226, 232.
Povzdech (Seufzer) 173.
 Viz též **Mannheimský Povzdech.**
Pozoun 92, 94, 186.
Prameny lidové písně 258, 259, 260—270, 271.
Prameny srovnávací 147—149.
Primitivnost Míčovy tvorby 82—85, 87, 94, 97, 103, 120, 124, 125, 139, 160, 161, 179, 180, 182, 187, 188, 189, 191, 195, 198, 205, 212, 221, 231, 233, 235, 252, 253, 254, 272, 273, 274.
Prodleva 52, 70, 71, 86, 109, 172.
Prolog 210, 223, 229.
Prosodie českých textů 27, 29 — 31, 38—40.
Protiřehmační zbožnost 121.
Provedení v sonátové formě 110, 245—247.
Průtah viz Melodika.
Přednesová znaménka 200.
Předtaktí 50, 53, 56, 64, 261, 262.

Realism v intermezzu 6, 135, 136, 226, 229, 273, 274.
 — v sepolkru 16, 22, 23, 24.
Recitativ (secco) 11, 31, 103, 113, 123, 124, 137, 138, 140, 211, 212, 224, 225.
 — doprovázený 14, 123, 124, 211, 212, 213, 225.
Relace Haussnerovy 350.
 — Hoffmannovy 353, 355, 357, 361.
 — Vidmannovy 352.
Reprisa v symfonii 245, 246.
Ritornel 43, 58, 63, 82—84, 93, 94, 95—97, 100, 102, 104, 105, 112, 115, 116, 119, 124—130, 137—139, 142—145, 162, 188, 190, 198, 199, 215, 268, 334, 345.
Romantism 234, 351.
Rytmika 44, 58, 60, 64, 73, 87, 96, 105, 106, 128, 150, 162, 174, 182, 198, 271.

Samorostlost 253, 254, 258.
Sbor 103, 123, 139, 140, 194, 195, 196, 199, 215, 216, 223, 224.
 Viz též **Arie sborová.**
Scenická úprava gratul. kantát 11.
Scenické momenty v sepolkru 16—17.
Scialmo traverso 185.
Sekvence 64, 72, 74, 75—79, 82, 84, 85, 95—97, 103, 110, 120, 129, 132—135, 137, 138, 142, 145, 171, 172, 175—179, 199, 206, 232, 241, 245—247, 314, 316, 322, 323.
Sepolkro 2, 12, 13, 14, 17—31.
 — dramatické 14—16, 18, 20, 22, 24.
 — jaroměřické 20 — 24, 362.
 — Míčovo *114—123*, 139, 162, 213, 214, 220, 221.
 Viz též **Abgesungene Betrachtungen, Krátké rozjímání, Obviněná Nevinnost, Oeffterer Anstoss, České texty.**
 — vídeňské *213—220*, 221.
Septimový krok viz Melodika
Serenada 2, 140.
Siciliana 44, 112, 130, 152, 192, 329.
Sinfonie operní a kantátová u Míči 43, 68, 85, 94, 107, *108—112*, 139, 144, 145, 204—210, 244—247, 313—321, 324.
 — operní jinde 181, 182, *205—210*, 242, 243, 344.
 — oratorní u Míči 43, 68, 85, 94, 107, *108—112*, 139, 144, 145, 204—210.
 — oratorní jinde *199—204*, 205, 220, 221.
 — benátská 199, 205.
 — klasická 237, 245, 253.
 — mannheimská 173, 233, 236, 237, 243, *247—255*, 256—258.
 — předklassická ve Vídni 172, 173, 233, 236, 237—247, 248.
Singspiel 236, 256, 257.
Sociální postavení Míčovo 274.
Sonata da chiesa 150.
Sonátová forma 108, 109, 110, 210, 243, 244, 253, 258.
 Viz též **Thema vedlejší.**
Stereotypnost tvorby Míčovy 49, 50, 54, 55, 57, 58, 60, 67, 75, 79—84, 100, 103, 112, 139, 154, 159, 160, 187, 188, 189, 230, 272.
Strofa v českém textu operním 33—38.

- Stylisace instrumentální 94, 95, 98, 167, 187.
— vokální 167.
- Subdominanta u Míči 47, 76, 82, 85.
- Synkopy 73, 74, 109, 111, 112, 144, 174, 175, 198, 199.
- Šalmaj viz Chalumau
- Takty střídavé 82—92.
- Technika kompoziční Míčova 43, 120, 134, 135, 139.
- Tercet 223, 224.
- Texty jaroměřické viz v Seznamu jaroměřických děl hudebních a literárních a České texty. Těž 347 — 362.
- Thema vedlejší v sonátové formě 108—111, 242, 244, 245, 246.
- Tonika u Míči 47, 64, 65, 82, 85, 96, 98.
- Trio v Menuetu 112.
- Tremolo 216, 217, 218.
- Tromba 93, 94, 138, 172, 185, 186, 206.
- Tympany 186, 206.
- Unisono smyčc. orchestru 94, 105, 130, 187, 254.
- Varianty melodické viz Melodika
- Verš v českém textu operním 33—38, 40.
— — — sepolkrovém 26, 28—30.
- Viola 93, 109, 132, 200.
- Viola da gamba 185.
- Violon viz Kontrabas
- Violoncello 93, 109, 137, 141, 184, 185, 200.
- Výprava oper v Jaroměřicích 356.
- Výraz dramatický u Míči 123, 124, 125, 126, 127, 129.
Viz též Arie a Charakterisace hudební.
- Závěr 71, 72, 73, 84, 88, 96, 100, 101, 110, 111, 112, 128, 143, 173, 174, 177, 183, 263, 264, 323.
- Zpěv chrámový 258.
- Zpěv u Míči 94, 97, 103, 101, 106, 127, 129, 138, 139, 144.
- Zpěvníci v Jaroměřicích 349, 350, 351, 355, 358, 359, 361, 362.
- Zvukomalba 135, 192, 210, 216, 217, 218.

Seznam děl hudebních a literárních.

Jaroměřická díla.

- Abgesungene Betrachtungen (Míča 1727) 2, 12, 13, 14, 24, 41, 49, 100, 101, 138, 331, 335.
Viz též Sepolkro ve věcném rejstříku.
- Bellezza e Decoro (Míča 1729) 1, 9, 41, 49, 54, 72, 82, 85, 93, 100, 104, 108, 112, 114, 137, 138, 141, 244, 313.
Viz též Kantáta gratulační.
- Cleonide e Demetrio (Ig. Conti 1732) 352.
- La Contesa dei Numi (L. Vinci 1730) 355, 361.
- Il delizio ritiro di Lucullo (Ig. Conti 1738) 357—359.
- Demofonte (Brivio 1738, s ariemi Míčovými) 1, 41, 42, 49, 54, 63, 97, 142, 145, 146, 149, 357, 359—360.
- Didone abbandonata (L. Vinci, 1735, 1736) 355—356.
- Due Intermezzi (1736) 360, 361.
- L'elezione d'Antiogo in rè della Siria (Ig. Conti 1732) 351—352.
- Nel Giorno natalizio (Míča 1732) 1, 9, 41, 49, 50, 54, 55, 63, 72, 82, 96, 97, 100, 103, 108, 109, 112, 114, 138, 139, 145, 197, 244, 321, 334.
Viz též Kantáta gratulační.
- Il gran Mogol (1727) 349—351.
- L'Issipile (Fr. Conti 1733) 352—353.

- Krátké rozjímání hořkého umučení (Dubravius 1728) 2, 12, 13, 14, 24—27, 294—299.
- Kurtze Betrachtung . . . (1728) 2.
- Merope (Ricc. Broschi 1737) 356—357.
- Obviněná nevinnost (Dubravius 1729) 2, 14, 16, 22, 24, 27, 28, 300—310.
- Oefterer Anstoss (Míča 1730) 2, 14, 20, 21, 22, 24.
- Operosa terni Colossi Moles (Míča 1735) 2, 10, 11, 12, 41, 40, 50, 54, 63, 68, 82, 85, 93, 94, 97, 100, 101, 103, 108, 110, 112, 114, 139—145, 235, 244, 249, 254, 324.
Viz též kantáta gratulační.
- L'origine di Jaromeriz in Moravia (Míča 1730) 1—6, 31, 41, 49, 54, 82—84, 97, 100—102, 104, 105, 107, 110, 138, 151, 244, 279—293, 317, 337, 340, 352.
Viz též Opera.
- Pirro (J. A. Hasse 1734) 353—354.
- Zpívané rozjímání (Fr. Míča 1727) 362.
- Ostatní díla.**
- Adriano in Siria (Pergolesi 1737) 211.
- Alarich (Giov. M. Bononcini 1687) 192.
- Amor vuol sofferenze (L. Leo 1739) 209.
- Anima rationalis (1730) 21.
- Archelao (Fr. Conti 1727) 233.
- Arianna (B. Marcello 1727) 153, 165, 175.
- L'Argippo (1722) 350.
- Attalo (Caldara 1730) 147.
- Bacocco e Serpilla (Orlandini) 148, 227, 228.
- Balet z Euristea (Matteis 1724) 164.
- Baron Godolett (1738) 236, 237.
- Der Bassgeiger zu Wörgel (Mich. Haydn 1762) 236.
- Bersabea (Reutter 1729) 235.
- Cajo Fabricio (Caldara 1729) 354.
- Cajo Fabricio (Hasse 1731) 354.
- Cambise sacrilego (Fil. Neri 1736) 358.
- Cantata allegorica (Conti 1720) 148, 154, 165, 172, 229, 230.
- Le cinque piaghe cli Christo (Draghi 1678) 18.
- Cithara Jesu (1729) 23, 24.
- La Clemenza di Tito (Wagenseil 1746) 243.
- La conversione di S. Guilielmo (Pergolesi 1731) 215, 221.
- La corona di spine cangiata in corona di trionfo (Draghi 1675) 18.
- Costanza e fortezza (J. J. Fux 1723) 148, 159, 161, 163, 164, 166, 171, 179, 186, 188, 190, 192, 193, 195, 197, 206, 208, 212, 223, 224, 252, 266.
- Croesus (R. Keiser 1710) 234.
- Crux Christi (1764) 21.
- Čt y r y studně hlavních ctností (Hubatka 1730) 25—27.
- Demetrio (Caldara 1734) 233.
- Demofonte (Brivio 1738) 147, 150, 175, 207.
- La deposizione della Croce di Gesù Christo (J. J. Fux 1728). 18.
- Dialogo tra Minerva ed Apollo (Reutter ml. 1728) 208.
- Il disfacimento di Sisara (Fux 1717) 201.
- Il dono della vita eterna (Draghi 1686) 19.
- I due dittatori (Caldara 1727) 233.
- S. Elena al Calvario (Pergolesi 1732) 159.
- Entrata di Christo nel deserto (1687) 19.
- Il Epitafio di Christo (Draghi 1671) 19.
- Eteocle e Pelinice (Legrenzi 1675) 192.
- L'eternità soggetta al tempo (Draghi 1683) 19.
- Euristeo (Caldara 1724) 147, 149, 152, 154, 155—160, 163—165, 168—172, 174, 176, 177, 181, 188, 190, 192, 193, 195, 206, 211, 224, 225.
- Euristeo (Hasse 1736) 354.
- Florilegium Primum (G. Muffat) 152, 197.
- Il Fonte della Salute (J. J. Fux 1721) 19, 20, 22, 148, 150, 151, 156, 157, 161, 164, 171, 179, 184, 186, 188, 193, 195, 196, 201, 212, 216—220.

- La Forza della virtù (R. Keiser 1700) 234.
- Lo frate unammorato (Pergolesi 1732) 155.
- Der geduldige Sokrates (Telemann) 195.
- Il gelozo schernito (Pergolesi) 164, 234.
- Gesù Christo negato da Pietro (Pariati 1719) 22.
- Gesù presentato nel tempio (Caldara 1735) 166.
- Gianguir (1724) 350, 351.
- Il Giorno felice (Porsile 1723) 148, 150, 158, 161, 173, 187, 194, 195, 210.
- Günther v. Schwarzburg (Holzbauer) 250.
- Hercules (Heinichen) 163.
- Heroica in adversis constantia (1727) 10.
- Christo nell'orto (J. J. Fux 1718) 19.
- Innocentia petiens (1729) 10.
- Issipile (Bioni 1737) 149, 162, 166, 169, 174, 243.
- Jodelet (R. Keiser 1726) 156, 158, 173.
- Kantáta holdovací (Tad. Palma kol. 1800) 257.
- Ktož jsú Boží Bojovníci 183.
- Das Leiden u. Sterben des Heilands (Knesrle 1734) 24.
- Lisuart u. Dariolette (J. A. Hiller 1766) 256, 257.
- Loučení Syna Božího 121—122.
- Ludovicus Pius (Schürmann) 158 160, 161, 175, 178, 191, 253.
- Madama e Cuoco (Caldara) 148, 162, 168, 227, 228, 229.
- Il Maestro di musica (Pergolesi) 169.
- Medea riconosciuta (Vinci) 356.
- Merope (Ad. Broschi 1736) 149, 151, 157, 160, 164, 166, 168—170, 177, 243.
- Mitridate (Caldara 1728) 147, 149—155, 157, 158, 164—166, 168—172, 174, 182, 184, 188, 191, 193, 197, 198, 208, 225, 226, 252, 344, 345.
- Morte e Sepoltura di Christ (Caldara 1724) 18, 148, 150, 152, 159—161, 179, 184, 186, 193, 194, 196, 198, 204, 212, 214, 215.
- Der neue krumme Teufel (Jos. Haydn 1551—52) 236.
- Octavia (R. Keiser 1705) 234.
- Olympiade (Pergolesi 1735) 176, 178.
- Orfeo (C. H. Graun 1752) 159.
- Orfeo ed Euridice (J. J. Fux 1725) 208.
- Ostrotupý meč (Hlava 1735) 28, 29.
- Partita à 3 (M. J. Monn) 241.
- La Passione di Gesù Christo (Caldara 1730) 18, 148, 154, 174, 182, 186, 196, 203, 216, 220.
- La pietà contrastata (Draghi 1673) 18.
- Preludium pro varhany (M. J. Monn) 241.
- Psiche (J. J. Fux 1720—22) 208.
- Rebecca als Braut (Mich. Haydn 1766) 236.
- Rinaldo (Händl 1711) 187.
- La Rosaura (Al. Scarlatti) 152, 155, 160.
- Rudolphus Habsburgicus (Schürmann 1723) 233.
- Sammlung verschiedener Oden (J. Fr. Gräf 1737) 169.
- Salustia (Pergolesi 1731) 159, 184, 212.
- Scipione nella Spagna (Caldara 1728) 233.
- Il schiavo di sua moglie (Fr. Provenzale 1671) 167.
- Il sepolcro nell'orto (Ziani 1711) 18, 148, 155, 158, 163, 191, 192, 194, 195.
- Servizio di Tavola (Reutter 1757) 246.
- La serva Padrona (Pergolesi) 234.
- Sinfonie Bdur (M. J. Monn) 241.
- Ddur (M. J. Monn) 241, 245.
- — (Holzbauer) 254—256.
- — (Wagenseil 1746) 246.
- Es-dur (M. J. Monn) 245.

- Sonata pro varhany (Mozart 1772—75) 257.
 Temperovaný klavír (J. S. Bach) 158.
 Terra sancta divo Ludovico (1725) 10.
 Tito Sempronio Gracco (Al. Scarlatti 1702) 178, 190.
 Il Trionfo della fede (J. J. Fux 1716) 19, 201.
 La Virtù della Croce (Draghi 1697) 148, 200.
 Volubilis Fortunae cursus (1728) 10.

Seznam osob z děl hudebních a literárních

- Adam 19.
 Adrasto 42.
 Aganippea 10, 11.
 Aidalacco viz Haidalák
 Alaf 350.
 Alinda 350.
 Amore Divino 18, 19, 22.
 Amore Profano 19.
 Anassandro 356.
 Anděl 15, 16, 19, 300.
 Viz též Engel.
 Anima contemplativa 19.
 Viz též Duše.
 Annas 23.
 Antiogo 352.
 Apollo 361.
 Araspe 355.
 Arbace 355.
 Argia 356.
 Argonauti 352.
 Astrea 361.

Baldassaro 18.
 Ballila, ancilla di Caifa 22.
 Bellezza 9, 137.
 Bellofonte 229.
 Bircenna 353, 354.
 Bumbalka 6–8, 132–135, 284, 285,
 292, 293, 340–344.

 Caiphas 23.
 Casparo 18.
 Catone 358.
 Centurione 17, 18, 215.
 Cherindo 360.
 Cinea 353.
 Cleopatra 352.

 Cosrovio 350.
 Creusa 360.

Dalisa 9, 138.
 Decoro 9, 137.
 Demofonte 360.
 Demonio 19, 20, 216—218.
 Didone Elisa 355.
 Dircea 360.
 Dorinda 361.
 Dosome 9, 138.
 Drahomíra 4, 6, 32, 124–129, 280,
 281, 287–289.
 Duše 12—15, 19—22, 29, 115, 118,
 119, 297, 298, 300, 302—305,
 307, 310, 362.
 Viz též Anima, Wandernde Seele.

 Der führende Engel 14.
 Viz též Anděl.
Emilia 358.
 Enea 355.
 Epitide 356.
 Eternità 19.
 Eudoxus 11.
 Eurinome 352.
 Eva 19.
 Evangelista 12, 15.

C. Fabricio 353.
 Farnace 358.
 la Fede 19.
 Fortuna 361.
 Fraate 352.
 Fridegildus 3, 4, 6, 124–126, 129,
 282—284, 288–290.

- Genovilda 3, 4, 6, 124, 129—
 131, 283, 284, 287, 290, 291.
 Geodesius 11, 141.
 Gianguir 349, 350.
 Giasone 352.
 Giorno 19.
 Giove 361.
 Giuseppe 17, 18.
 Giuseppe d'Arimatea 18.
 la Giustizia 216, 218.
 la Giustizia divina 19.
 la Grazia 18, 19, 216, 217,
 218.
 Gualterus 3–7, 32, 33, 124,
 125, 280, 281, 285, 286, 290.

 Haidalák 6, 7, 8, 132, 133, 134,
 284, 285, 292, 293, 340–341.
 Hedvika 3–7, 32, 124, 125,
 279, 282, 283, 285, 286, 290,
 291.
 Hříšník 12–16, 114–118, 296,
 298, 336, 362.
 Viz též Peccatore.
 Hříšník zatvrzelý 15, 19, 20.
 Viz též Peccatore ostinato.
 Humanità 18.

 l'Innocenza 19.
 der Irr-Geist 14, 20.
 Ismenia 358.
 Issipile 352.

 sv. Jan Apoštol 17, 18.
 sv. Jan Evangelista 17.
 Jan Nepomucký 25, 26, 28, 29.
 Jarba 355.
 Jaro 19.
 Jasingo 350.
 Ježíš viz Kristus.
 Jidáš 23, 24.

 Kristus 12—20, 22, 23, 114—119,
 121, 214–216, 221, 296, 297,
 298, 362.
 Viz též Stimme des Heilands.

 Laonice 352.
 Learco 352.
 Lentulo 362.
 Léto 19.
 Lisisco 356.
 Longino 18.
 Lucullo 362.

 Mahobet 350.
 Malchus 23.
 Marco 362.
 Maria viz Vergine.
 Maria di Giacoppe 18, 215.
 Maria Maddalena 17, 18, 214.
 Marte 361.
 Melchiore 18.
 Merope 356.
 la Misericordia 19, 216, 217.
 Morte eterna 19.
 Moudrost 25.

 Nibbio 361.
 Nicodemo 17, 18, 214.
 Notte 19.
 Odio infernale 19.
 Oronte 352.
 Ortensia 358.
 Osmida 355.
 Otakar 3, 124, 281, 282, 287 —
 289.

 Pace 361.
 Peccatore contrito 19, 20, 216.
 Viz též Hříšník.
 Peccatore ostinato 216, 217.
 Viz též Hříšník zatvrzelý.
 sv. Petr 17, 18, 22, 23.
 Pilát 24.
 Pirro 353, 354.
 Podzim 19.
 Policardus 11.
 Polifante 356.
 Praeco 21.
 Prozřetelnost 28.

 Rodogona 352.
 Rodope 352.

 il Secolo 19.
 Seleuco 352.
 Selene 355.
 Semira 350.
 Sestia 353.
 Sesto Pompejo 358.
 Silvander 9, 138.
 Soudce 14, 303–309.
 Soustrast 115, 119, 331–334.
 Spasitel 303, 306–308.
 Speranza 18.
 Spirito 18.
 Spravedlnost 25, 26, 28.

Statečnost 25.
Stimme des Heilands 14.
Střídmost 25.
Syreny 11, 12, 141.

il Tempo 19.
Timagene 352.
Timante 360.
Toante 352.
Trasimede 356.
Trigoniana 11, 141.
Turio 353.

l'Umanità peccatrice 22.
l'Uomo penitente 18.

Útrpnost 12–15, 294, 297–299,
362.

Václav IV. 28, 29.
Vergine Beata 17, 18.
Veronica 17, 18.
Vita eterna 19.

Wandernde Seele 14.
Viz též Duše.

Zama 349.
Země Česká 28.
Zima 19.

Žalobník 14, 16, 23, 302 — 309.

OBSAH

Předmluva	strana: III—IV
I. Jaroměřické texty	
(Zachované texty — Opera „L'origine di Jaromeriz in Moravia“ 1730 Intermezza — Gratulační kantáty „Bellezza e Decoro“ 1729. „Nel Giorno Natalizio“ 1732. „Operosa terni Colossi Moles“ 1735. Sepolkra kontemplativní: „Abgesungene Betrachtungen“ 1729. „Krátké rozjímání hořkého umučení“ 1728, Sepolkro dramatické „Oefterer Anstoss“ 1730, „Obviněná nevinnost“ 1729 — Forma sepolkra. Vliv jesuitských her a neapolského oratoria. — České texty Dubraviovy. Dubraviův český překlad opery „L'origine di Jaromeriz in Moravia“).....	1—40
II. Rozbor Míčových skladeb	
Míčovy zachované skladby.....	41—42
Melodika	
(Melodické skupiny. Skupina II. dílů ariových. Chromatika. Melodické manýry: septima, prodleva, závěry. Synkopy. Sekvence melodické. Melodické celky. Charakter Míčovy melodiky).....	42—85
Kompoziční technika	
(Harmonie. Homofonie. Rytmika a metrika. Instrumentace. Forma arie. Forma sinfonie. Dramatičnost arií. Recitativ. Míčovo sepolkro. Opera. Intermezza. Gratulační kantáty. Nové výrazové rysy Míčovy od r. 1735)	85—146
III. Hudebně historická kritika Míčových děl	
Srovnávací prameny	147—149
Melodika Míčova ve srovnání se soudobou melodikou	
(Melodické skupiny. Skupina II. dílů ariových. Chromatika. Melodické manýry. Sekvence. Italism Míčovy melodiky a vliv Ant. Caldary).....	149—181
Kompoziční technika Míčova ve srovnání se soudobou technikou	
(Harmonie. Rytmika a metrika. Instrumentace. Forma Caldarovy arie. Sbory v operách a oratoriích italských. Sinfonie vídeňského ora- toria. Sinfonie vídeňské opery a gratulační kantáty. Recitativ v soudobé opeře. Vídeňské sepolkro, zvláště Fuxovo a Caldarovo. Opera Caldarova a Fuxova. Italské intermezzo. Vídeňská gratu- lační kantáta. Postavení Míčovo v soudobé hudbě)	181—233

Předklasická Vídeň a Mannheim	strana:
(Míčův „mozartism“. Předklasická sinfonie vídeňská. Počátky sonátové formy v Míčově sinfonii. Míča a Mannheim. Mannheimské manýry u Míči. Otázka menuetu. Vztahy Jana Stamice, F. X. Richtera a Ign. Holzbauera k zámecké hudbě jaroměřického typu).....	233—258
Míča a lidová hudba	
(Barokní kultura v životě lidovém. Míčovy melodické skupiny v lidové písni. Píseň „Já jsem z Kutné Hory“. Vliv umělé hudby zámecké na hudbu lidovou).....	258—271
Závěr	
(Konečná charakteristika Míčova zjevu skladatelského na základě rozboru a hudebně-historické kritiky jeho díla).....	272—275

Přílohy

I. České texty jaroměřické	
1. Český text opery „L'origine di Jaromeriz in Moravia“ z r. 1730.....	279—293
2. Sepolkro „Krátké rozjímání hořkého umučení Ježíše Krista“ z r. 1728.....	294—299
3. Sepolkro „Obviněná Nevinnost“ z r. 1729.....	300—310
II. Míčova hudba	
1. Sinfonie kantáty „Bellezza e Decoro“ z r. 1729.....	313—316
2. Sinfonie opery „L'origine di Jaromeriz in Moravia“ z r. 1730.....	317—321
3. Sinfonie kantáty „Nel Giorno Natalizio di Sa. E. il Sig. Adamo Comte di Questenberg“ z r. 1732.....	321—324
4. Sinfonie kantáty „Operosa terni Colossi Moles“ z r. 1735.....	324—331
5. Arie Soustrastí ze sepolkra „Abgesungene Betrachtungen“ z r. 1727.....	331—334
6. Arie Hříšníka ze sepolkra „Abgesungene Betrachtungen“.....	335—337
7. VII. arie z opery „L'origine di Jaromeriz“ z r. 1730.....	337—338
8. Duet Hajdaláka a Bumbalky z I. intermezza.....	339—341
10. Arie Bumbalky z II. Intermezza.....	344—345
III. Caldarova hudba	
1. Ukázka ze sinfonie opery Mitridate z r. 1728.....	344—345
2. Ukázka z ariového ritornelu z téže opery.....	345

Dodatek

(Nové jaroměřické texty)

I. Operní texty	
(II gran Mogol 1729. — Nic. Blinoni - Ign. Conti: „L'elezione d'Antiogo in rè della Siria“ 1732. — P. Metastasio - Franc. Conti: L'Issipile 1733. — Ap. Zeno - G. A. Hasse: Pirro 1734. — P. Metastasio-Leon. Vinci: Didone abbandonata 1735. — Ap. Zeno - Ricc. Broschi: Merope 1737. — Fil. Neri - Ign. Conti: Il delizioso ritiro di Lucullo 1738. — P. Metastasio - Gius. Fern. Brivio: Demofonte 1738. — Due Intermezzi 1736).....	349—361
II. Gratulační kantáta	
(Metastasio - Leon. Vinci: La Conteza dei Numi 1730).....	361


III. Sepol kro	strana:
(Fr. Míča: Zpívané rozjímání hořkého umučení Ježíše Krista 1729).....	362
Rejstřík jmenný.....	363—366
Rejstřík věcný.....	366—370
Seznam děl hudebních a literárních:	
Jaroměřická díla.....	370—371
Ostatní díla.....	371—372
Seznam děl hudebních a literárních	372—375

Tiskové chyby.


- Str. 45., not. příkl. čís. 18: za první notou (e) doplň taktovou čáru.
45., not. příkl. čís. 23: na konci 2. taktu má býti čtvrt'ová pauza.
53., not. příkl. čís. 83: ve 4. taktu za první notou (a) má býti tečka.
59., not. příkl. čís. 106: v 1. taktu druhá nota má býti šestnáctka.
60., not. příkl. čís. 115: ve 4. taktu na druhou dobu má býti čtvrt'ová pauza.
61., not. příkl. čís. 125: ve 2. taktu ais má být osmička, spojena s předchozími dvěma osmičkami.
69., not. příkl. čís. 172: poslední nota (e) má býti osmička.
70., not. příkl. čís. 181: ve 2. taktu poslední nota má být čtvrtka.
156., not. příkl. čís. 347: třetí nota od konce (des) má býti čtvrtka.
169., not. příkl. čís. 411: za první notu (e) doplň taktovou čáru.
169., not. příkl. čís. 413: třetí nota od začátku (c) má býti šestnáctka.
170., not. příkl. čís. 415: ve třetím taktu poslední nota (b) má býti osmička.
225., not. příkl. čís. 489: v 1. taktu třetí nota (fis) má býti osmička.

314., 43. takt čti 

316., 30. takt: poslední nota (d) má býti osmička.

327., 38. takt čti poslední dvě čtvrti: 

330., řád. 2. od konce, první nota v basu (a) má býti osmička.

Tamtéž následující takt čti 

V Přílohách místo XV. arie z opery L'origine di Jaromeriz („Darmo se nestarám“) otisknuta VII. arie z těže opery („Kdo nezkusil oheň lásky“).

