

## průkopnický význam

### České hudby v 18. století

---

Podobně jako v západní a jižní Evropě, tak také na půdě Československa se v 18. století na sebe vrství dva styly: barok, jenž dosahuje svého vyvrcholení v I. polovici tohoto století, a klasicismus, jako styl, jenž se šíří v II. polovici století na ideových základech hnutí osvícenského. I když je jisto, že oba styly mají v hudbě každý své vlastní výrazové a tektonické znaky, přece stále více je zřejmá nutná vývojová kontinuita obou stylů. Četné výrazové i formové znaky, jež jsme zvykli spojovat s pojmem toho hudebního klasicismu, jaký se vykrystalisoval ve zjevech Jos. Haydna a W. A. Mozarta, se připravují již v době barokní na konci 17. a v I. polovině 18. století. V dílech takového Aless. Scarlatiho, Leonarda Lea, Pergolesiho, Reinh. Keisera a dokonce i u J. S. Bacha a Handla najdeme četné předzvěsti klasické melodiky, která se pak plně rozvinula ve vídeňském klasicismu Haydnově a Mozartově. Dnešní hudební historiografii je stále více jasno, že v celé západoevropské hudbě, zvláště v Itálii a tehdy v poitalštěném hudebním Německu se od začátku 18. století sbíhají prameny, z nichž pak po 50 letech se tvoří mohutný proud hudebního klasicismu. Je to zjev, jenž jde paralelně s obdobnými zjevy ve výtvarném umění a ve filosofickém myšlení, v němž kořeny osvícenství sahají do sklonku 17. století. Tvoří se tak v evropské hudbě v I. polovině 18. století zatím ještě neorganisovaný směr hudebního

praeklasicismu a bylo věcí dalšího vývoje, aby z tohoto zatím nejednotného směru se vyvinul uvědomělý a pevně organizovaný proud. Je jisto, že největší podíl na tomto praeklasicismu měla italská a francouzská hudba. Její melodičnost, zpěvnost, její odklon od tektonické schematičnosti, živá a vznětlivá letora a jistota v hledání a nalézání forem činily tuto hudbu zvláště vhodnou k tomu, aby na jejím základě vyrostl klasicismus. Zvláště italská opera z I. poloviny 18. století, a v ní opět italská buffa, jsou úrodnou půdou pro vznik a vykristalování nového melodického typu klasičského. Ale také italská barokní hudba chrámová poskytovala v této věci mnoho podnětů. Na rozdíl od hudby protestantské (J. S. Bach), která setrvala přísně ve sféře náboženské, je italská barokní hudba chrámová věrným obrazem barokní chrámové architektury, kde umění chce zaujmout veškeré smysly diváka a posluchače a tím jej propagačně připoutat ve svou zájmovou sféru. Barokní kůr italský se proto často mění ve své funkci v koncertní pódium. Neváže se na přísný styl chrámový a bez rozpaků propustí melodický projev, který by na protestantském kůru barokním působil provokativně a pohoršlivě. Byla-li italská hudba barokní nevyčerpatelným zdrojem melodičnosti, dala francouzská hudba klasicismu významné podněty na půdě hudebního dramatu a hudební estetiky. Bez francouzské „tragédie lyrique“ je nemyslitelná Gluckova klasická opera.

Do této situace evropské hudby v 18. století přichází česká hudební tvorba. Její vnější podmínky byly neobyčejně nepříznivé. Je to doba po třicetileté válce, kdy česká samostatná tvorba a česká kultura byly podlomeny politickými důsledky Bílé hory. Za těchto okolností je nadmíru příznačné, že tehdy začíná český tvůrčí duch zasahovat hudbou do vývoje evropské kultury. Evropský význam české hudební tvorby v 18. století *záleží* hlavně v tom, že tato hudba patří k nejvýznamnějším členům onoho praeklasicismu hudebního v Evropě. Bez české hudby dnes nevyložíme uspokojivě ge-

nesi evropského hudebního klasicismu. Tento podíl české hudby na vývoj evropské hudební kultury se uskutečnil dvojím směrem: jednak na domácí půdě, jednak z domácí půdy na půdu cizí.

Čechy v 18. století znamenají reservoár hudebnosti, jenž svými svěžími prameny zásobuje evropskou hudbu. Jako by český tvůrčí duch, politickými poměry zakřiknutý ve svých projevech slovných, byl našel v hudbě nástroj, jímž se mohl svobodně vyjadřovat. Při tom pak se záhy objevují některé rysy, které dodávají české hudbě individuálního charakteru, jenž je právě významný jako vývojová složka evropského praeklasicismu. To se vyskytuje již v době barokní v I. polovině 18. století u vynikajícího českého varhaníka a zakladatele pražské školy varhanické Bohuslava Černohorského (1684—1742). Jeho nečetné zachované skladby chrámové se sice nedají po stránce polyfonní komplikovanosti srovnat s jeho vrstevníkem J. S. Bachem nebo vídeňským J. J. Fuxem, přinášejí však za to dar svěží, bohaté a bezprostřední melodické inspirace, opřené o neumdlévající harmonickou barvitost. V jeho fugových thematech se najdou místa, která znějí jako ohlas svěží lidové melodiky. Tento dar melodické a harmonické spontánnosti znamenal později, v II. polovici 18. století, hlavní přínos české hudby do evropského klasicismu. Vývojově však je významný fakt, že tento základní charakter se projevuje již uprostřed baroka, od jehož vypjatého tragického pathosu se odráží právě tou spontánní a jasnou notou. Tento výrazový rys Černohorského má, jak se zdá, dva hlavní zdroje. Především je to základní ráz hudebnosti českého kmene. Na rozdíl od německé hudby, u níž ráda převažuje intelektuální složka tvůrčí, má česká hudební tvořivost od té doby převážně ráz přirozené zpěvnosti, tvůrčí emociálnosti, jak ukazuje na př. melodické bohatství české duchovní písně od doby husitské. V této věci je česká hudebnost svou povahou velice blízká italské hudbě. Tuto bytostnou příbuznost poznal již známý anglický hudební historik

Ch. Burney, jenž o tom a o vyspělé hudebnosti české vydal ve své dokumentární knize *The Present State of Music in Germany* (II. vyd. 1773, 3 a d.) toto svědectví: „Často jsem slyšel, že obyvatelé Čech jsou nejhudebnější v celém Německu, ba snad v celé Evropě; a vynikající německý skladatel, který je teď v Londýně, mi řekl, že by vynikli nad Italy, kdyby se těšili stejným výhodám jako oni. Procestoval jsem celé království České od jihu k severu a všude jsem se horlivě vyptával, jak se prostí lidé učí hudbě. Tak jsem konečně poznal, že děti obojího pohlaví se učí hudbě netoliko ve velkých městech, nýbrž i v každé vesnici, kde se ve škole učí číst a psát.“

A právě italská hudba byla již od 17. století v Čechách tak rozšířena, že nebylo význačného italského skladatele té doby, aby jeho díla nebyla bývala známa a provozována na českých a moravských kůrech nebo zámcích. Přirozená česká zpěvnost našla v italské hudbě mocnou oporu a tak italská hudba z I. poloviny 18. století (Corelli, A. Scarlatti, L. Leo, Pergolesi, Bassani a j.) se stává druhým zdrojem českého praeklasicismu. Na tomto základě pak se vyvíjí škola Černo-horského, v níž hlavně Jan Zach (1699—1773) vynikl svým melodickým bohatstvím a Josef Seger (1716—82) svou živou harmonickou představivostí. Z těchto kořenů, které sahají ještě do doby barokní, roste pak domácí hudební praeklasicismus.

Jeho nejvýznamnějším představitelem je Frant. X. Brixl, kapelník dómu sv. Víta na Hradčanech. Narodil se ve stejném roce jako Jos. Haydn (1732) a zemřel již 1771, tedy v době, kdy Mozartovi bylo 15 let. Patří k nejplodnějším skladatelům své doby: napsal 105 mší, 263 offertorií, motet a hymnů, 5 requiem a j., celkem přes 440 děl chrámové hudby. Styl jeho chrámových skladeb dokumentuje dokonalý obrat ve stylovém cítění, který se udál v Čechách po roce 1750. Jeho offertoria, litanie a mše jsou založeny na své instrumentální i vokální složce již takřka výlučně na novém

melodickém typu klasickém. Jeho instrumentální úvody ke zmíněným chrámovým skladbám, jeho mezihry a jeho varhanní koncerty jsou po výrazové stránce čistě klasické. Ty tam jsou barokní pathos a sevřenost barokních metrických formulí. Svěží, spontánní melodický charakter, pohyblivá a bystrá rytmika, harmonická jasnost vítězí u Brixioho zcela nad barokní ponurou monumentalitou. Se stanoviska přísného stylu chrámového je to sice krok zpět (podobně jako tomu bylo u pozdějších mší Haydnových a Mozartových), ale vývojově znamená Brixioho jednoho z nejvýznamnějších průkopníků hudebního klasicismu. Jeho průkopnický význam se týká melodické a harmonické stránky, kdežto tektonika jeho skladeb je ještě značně jednoduchá. Problém dalšího vývoje hudebního klasicismu byl v tom, aby nový hudební výraz se spojil s novým tektonickým plánem, jak to dovršil Haydn a Mozart. Vedle F. X. Brixioho, jenž pocházel z rozvětvené hudební rodiny, šíří klasický hudební výraz zvláště Jan Lohelius Oehlschlägel (1724—88), ředitel kůru v klášteře premonstrátů na Strahově, varhaník u sv. Jakuba v Brně Peregrinus Gravani a zajímavý, dosud zcela neznámý skladatel z řádu pavlánů Amandus Ivanschitz, jenž působil kolem roku 1750. Jsou to vesměs skladatelé chrámoví, kteří přinášejí nový, uvolněný typ klasické melodiky. Jak Brixio, tak ostatní zde jmenovaní — k nim pak bylo by možno přidat další četná jména domácích skladatelů, již méně významných — byli mužové z lidu, vyrostlí na českém nebo moravském venkově. A tento lidový původ, spojený s přirozenou zpěvností českou, byl hlavním pramenem onoho nehledaného, spontánního melodického myšlení, které připravuje klasicismus.

Okolnost, že stylový obrat z barokního výrazu v klasický se děje v Čechách a na Moravě především a takřka výhradně na půdě chrámové hudby, je pro rozšíření hudebního praeklasicismu velmi významná. Především nutno uvážit, že od začátku 17. století Praha přestává být sídlem panov-

nického dvora, jímž byla až do smrti Rudolfa II. (1612). To znamená za tehdejších sociálních poměrů nesmírné kulturní ochuzení Prahy a Cech, neboť barokní kultura byla především kultura závislá na mecenášství panovnických dvorů. Za těchto okolností se soustřeďovala hudební kultura v českých zemích jednak na šlechtických zámcích, jednak na chrámových kůrech. Chrámová hudba měla pak za naznačených poměrů nejvýznamnější sociální funkci, neboť prostřednictvím chrámové hudby pronikala hudební kultura velmi intenzivně do všech vrstev národa. Na tomto předpokladu nabývá pak zvýšené důležitosti fakt, že skladby F. X. Brixioho se horlivě provozovaly téměř na všech kůrech v Čechách a na Moravě. To znamená, že tehdy byly Čechy a Morava v pravém slova smyslu prostoupeny novým stylem prae-klasicismu, jenž se šířil v hudbě Brixioho a jemu podobných skladatelů.

A v této souvislosti se objevují známé slavné dny Mozartovy v Praze v novém světle. To, že W. A. Mozart našel právě v Praze tak nadšenou obec ctitelů, že Praha tak rázem a hluboce porozuměla Mozartovu umění, když tam byla se skvělým úspěchem provedena Figarova svatba a když Mozart pro Prahu napsal Dona Juana (1787), to byla epizoda v kulturních dějinách Prahy sice slavná, ale dosud historicky těžko vysvětlitelná. Dlužno totiž uvážit, že Mozartovo umění z doby jeho vrcholné zralosti — a to je právě tvorba kolem Figara a Don Juana — přestávalo stále více nalézat odezvu ve Vídni, kde Mozart působil, a stále více tam ustupovalo před italskou hudbou. Ostatně obdobný případ se opakoval později s Beethovenem. Jak to, že v době, kdy se Vídeň odvrací od Mozarta, stává se Praha tak entusiasticky mozartovskou, že Mozartova hudba se tam rychle popularisuje? Tento umělecko-historický fakt měl jistě nějaký stylový předpoklad. Byl dán právě domácím prae-klasicismem Brixioho. Tím se stalo, že Mozartovo umění bylo v Praze uvítáno nikoliv jako něco cizího, nýbrž jako něco, co organicky na-

vazuje na onen praeklasicismus v Čechách tak rozšířený a vkořeněný. Tehdy tento domácí praeklasicismus vykonal evropské hudbě první cennou službu.

Praeklasický hudební reservoár, který se vytvořil v Čechách a na Moravě, zasáhl účinně do vývoje evropského hudebního klasicismu četnými skladateli, kteří, hledající v cizině lepší možnost uměleckého a existenčního uplatnění, vytvořili celou skupinu českých emigrantů. Mnozí z nich splynuli s proudem evropské hudby a nedovedli vytvořit nic osobitého. Ale někteří silou své vyhraněné tvůrčí osobnosti nejen že si dovedli uhájit svou individuálnost, nýbrž zasáhli i velice účinně do vývoje evropské hudby. Byla to především skupina českých hudebníků v Berlíně za hudbymilovného krále Fridricha II. Jejím reprezentantem je rodina Bendů, příbuzná s rodem Brixiů v Cechách. Z ní dva se uplatnili svým způsobem. František Benda (1709—86) byl za svého života řazen mezi první evropské houslisty. Přinesl houslové hře i houslové skladbě dar české spontánní melodičnosti a výrazové oduševnělosti. Je předchůdcem pozdější slavné tradice houslové hry české, známé v celém světě (Slavík, Kubelík, Kocian a j.). Byl však předstižen svým mladším bratrem Jiřím Bendou (1722—95), kapelníkem na vévodském dvoře v Gotě. Evropské hudbě daroval formu scénického melodramu. Měl sice v této věci předchůdce v J. J. Rousseauovi, jenž přišel první s myšlenkou spojit mluvenou deklamací a dramatickou akci s nástrojovou hudbou. Ale význam Bendův je v tom, že teprve on dal této myšlence Rousseauově umělecké řešení a tím umožnil další vývoj této formy. Ve svých melodramech *Ariadna na Naxu* (1774), *Medea* (1775) a *Pygmalion* (1779) užil nejvyspělejší tehdejší techniky hudebně dramatické, t. zv. doprovázeného recitativu, k mohutnému účinku dramatickému. Tato okolnost, jakož i to, že se v prvních dvou melodramech přidržel důsledného tragismu, zahrnuv tehdy stále platný požadavek *il lieto fine*, činí Bendův melodram vedle Gluckovy reformní opery

stylově a ideově nejdůsledněji řešenou formou hudebně dramatickou své doby. Tím však není ještě Bendův přínos evropské hudbě vyčerpán. Zasáhl účinně do mladého tehdy směru německého singspielu, jak byl reprezentován J. A. Hillerem. Napsal řadu singspielů, zvl. *Der Dorfjahrmart* (1775) a *Der Holzhauer* (1778), v nichž předčil Hillera opět silou své dramatické a hudební intuice. V singspielu *Der Dorfjahrmart* se najdou árie, jejichž dramatické napětí je předzvěstí některých árií z Beethovenova *Fidelia*. Skutečně lze tohoto českého emigrantského skladatele a přívržence Voltairova a Rousseauova, jenž v sobě spojoval muzikantskou bezprostřednost s hloubavostí a se schopností samostatně promýšlet estetické a filosofické problémy, považovat v nejednom směru za hudebního předchůdce Beethovenova klasicismu. V Bendově klavírním koncertu g moll z doby kolem 1778, tedy z doby, kdy Beethovenovi bylo 8 let, najdou se tóny hudební kontemplace, které by zcela dobře slušely Beethovenovi z doby kolem r. 1800.

Druhá skupina českých emigrantů se objevuje v Mannheimu. Je to Jan Stamic (1717—1757), F. X. Richter (1709—89) a Fils. Jejich význam pro vývoj orchestrální hry a pro vývoj symfonie je dnes dostatečně znám z prací H. Riemanna. Tito čeští emigranti dnes právem platí za nejvýznamnější předchůdce Jos. Haydna a Mozarta v oboru symfonické tvorby a tento jejich význam pro evropskou hudbu je dnes všeobecně uznáván. Dlužno však k tomu připojit, že filiace jejich umění z půdy české hudby není dosud dostatečně známa. Je jisto, že jak Stamic, Cech z Německého Brodu, tak i Richter, rodák z Holešova na východní Moravě, čerpali hudební podněty svých mladých let v blízkosti českého prostředí, kde se objevují začátky klasického stylu symfonického. To se týká barokní hudby zámecké, jakou známe ze zámku v Jaroměřicích na západní Moravě za hraběte Jana Adama z Questenberku. Tamější zámecký maestro a skladatel František Míča (1694—1744) sice rostl ve svých



operách, oratoriích a kantátách z italské barokní hudby, hlavně z vídeňského Ant. Caldari, tehdy na Moravě oblíbeného, ale ve svých operních symfoniích se jeví jako význačný člen té obce skladatelské, která připravuje nový typ hudebního klasicismu. Tento fakt vrhá nové světlo na otázku filiace mannheimské symfonie. Neboť jak Stamic, tak zvláště Richter žili ve svém mládí v blízkosti kulturní sféry jaroměřického zámku. Mezi rodištěm Richtrovým, Holešovem a Jaroměřicemi byly velmi čilé vztahy kulturní a osobní. Také známá obliba mannheimských emigrantů pro menuet, typickou taneční formu klasické sinfonie, dá se odvodit z této zámecké hudby, v níž menuet byl zvláště šťastně pěstován. Ukazuje se tedy, že mannheimští si přinesli ze své české vlasti nejen dar své spontánní melodičnosti, jímž oživilí ztrnulou strukturu vyžívajícího se baroka, nýbrž i konkrétní podněty formové, které pak na příznivé půdě mannheimské dále rozváděli.

Zvláště významné místo v českém hudebním praeklasicismu má Josef Mysliveček (1737—1781). Pocházel z malého místa nedaleko Prahy, v Praze také vyrostl a poznal tam tradice školy Černoorského a když 1763 odešel do Itálie, odnášel si tam dar bohaté melodičnosti, odpoutané od barokního typu melodického. Mysliveček proslul záhy v Itálii jako operní skladatel. Operní scény všech velkých měst italských se ucházely o jeho díla, jež si získala v Itálii takové popularity, že byl tam zván *Il divino Boemo*. Byl o 19 let starší než Mozart. Jeho operní činnost v Itálii začíná r. 1769, tedy v době, kdy Mozartovi bylo 13 let. Tuto chronologii třeba mít na paměti, mluvíme-li o díle Myslivečkově. Jeho opery totiž se podstatně liší od barokního typu italské opery svým ostře vyhraněným charakterem klasické melodičnosti. Mysliveček byl geniální melodik, jenž navázal na ty italské tóny, v nichž se již v I. polovině 18. století připravuje tu a tam klasický výraz melodický (Pergolesi, Leon. Vinci, Porpora) a z těchto podnětů si vytvořil vlastní sféru melodického projevu. Jeho melodická tematika je tak jednoznačně klasická, že není

podstatného rozdílu mezi ní a melodikou mladého Mozarta. Ve svých smfoniích, operních áriích a komorních skladbách je Mysliveček nejvýraznější evropský předchůdce Mozartova hudebního výrazu. Mozart si také Myslivečka velice cenil, sprátelil se s ním v červenci 1770 v Bologni, jak o tom svědčí dopisy Leopolda Mozarta. Po každé ho vyhledal, kdykoliv ho umělecké cesty přivedly blízko k Myslivečkovi (v říjnu 1771 ve Veroně, v říjnu 1777 v Mnichově). Vyvinul se mezi nimi vzájemný přátelský poměr. Mozart si vážil Myslivečkových skladeb, neboť v nich našel cenný podnět pro vlastní tvorbu, a to podnět k novému klasickému typu melodického. Naproti tomu byl Mysliveček v tektonické stavbě daleko předstižen Mozartem, neboť neměl oné geniální Mozartovy synthesy nového klasického výrazu hudebního s klasickou vrcholnou tektonikou.

Vedle berlínsko-gotské a mannheimské skupiny českých hudebních emigrantů a vedle Myslivečka nemá početná vídeňská skupina již toho průkopnického významu pro evropskou hudbu. Je to skupina, která přichází časově do těsného sousedství s Gluckem, Jos. Haydnem, W. A. Mozartem a Beethovenem. Tak Flor. Gassmann, rodák z Mostu (1729 až 1774), se uplatnil jako stoupenec Gluckova směru operního. Výraznou postavou je v této skupině Václav Pichl, rodák z Bechyně u Tábora (1741—1804). Ve svých sinfoniích a komorních dílech spojoval osobitě hudební klasicismus Haydnův s vlivy francouzskými a s českou vřelou zpěvností. Ostatní, jako Jan Vaňhal (1739—1813), Vojtěch Jírovec (1763—1850), Pavel Vranický (1756—1808), Leopold Koželuh (1747—1818) a j. představují vedle Haydna, Mozarta a Beethovena dobrý průměr vídeňského klasicismu, jenž má ten zásadní význam, že přivádí do Vídně stále živý zdroj svěží melodičnosti. Teprve na rozhraní století se objevuje ve Vídni český skladatel, jenž opět předjímá hudební vývoj. Je to předčasně zesnulý genius J. Hugo Voříšek (1791—1825). Ve svých klavírních a komorních skladbách patří k výraz-

ným průkopníkům hudebního romantismu a je dnes uznáván za předchůdce Frant. Schuberta v t. zv. lyrické skladbě klavírní. Tento význam sdílí zároveň se svým učitelem V. J. Tomáškem (1774—1850), obdivovatelem Goethovým. Žil v Praze a tam psal své klavírní Eklogy, Dithyramby a Rhapsodie.

Podobný význam jako Voříšek má Jan Ladislav Dusík (1760—1812), jenž po delších cestách uměleckých se usadil v Paříži. Ve svých klavírních skladbách tvoří zajímavý, v tehdejší hudbě nový přechod od klasicismu k romantické melodice a k romantické harmonii. V Paříži pak reprezentuje v té době českou hudební emigraci pozoruhodný zjev Ant. Rejchy (1770—1836). Jeho skladatelský význam byl předstížen jeho činností theoretickou, kterou rozvinul jako profesor komposice na pařížské konservatoři. Nehledě k tomu, že tam vychoval řadu vynikajících žáků, proslul ve své době velikým dílem theoretickým *Cours de composition musicale* (1818) a *Traité de haute composition musicale* (1824—26). Toto dílo zůstává až do II. poloviny 19. století jednou z vedoucích teorií skladby v Evropě a rozešlo se v německém překladu Czerného po všech zemích Evropy. Je to dílo vynikající, které, stavíc na klasickém základě, otvírá skladbě cesty do romantického stylu. Má pro hudební teorii podobný základní význam, jako v 18. století měly Fuxovy *Gradus ad Parnassum* (1725).

To, co vytvořila česká hudba v 18. století, znamená, posuzováno jsouc se stanoviska celé situace evropské hudby v té době, velmi podstatný přínos do evropské hudby. Význam tohoto přínosu je zjevný z faktu, že by vývoj evropského hudebního klasicismu nebyl dnes bez českého praeklasicismu historicky vysvětlitelný. Z vývojové kontinuity evropské hudební tvořivosti nelze dnes odstranit českou hudbu, aby tím ve vývojové řadě nevznikla neorganická mezera. Jiří Benda, Josef Mysliveček, mannheimští emigranti z Čech a F. X. Brixi jsou články, bez nichž by vznik evrop-

ského klasicismu nebyl myslitelný. Nebyly to ovšem velké syntetické zjevy, které by byly znamenaly souhrnný vrchol určité vývojové periody, jako byl takový Monteverdi, Al. Scarlatti a Leon. Leo, J. S. Bach a Handl, Mozart, Haydn a Beethoven. Ale byli to průkopníci nového stylu a jejich význam je v tom, že intuitivně poznali základní výrazové složky nového stylu a nové doby osvícensko-klasické.

Pro povahu české kulturní tvorby pak je nadmíru příznačný fakt, že v době, kdy česká literární a vědecká tvorba byla stlačena politickými poměry na nejnižší stupeň individuálního projevu a kdy stála daleko za tvorbou evropskou, byla to hudba, jíž se český tvůrčí duch dovedl přičlenit k tvůrčímu duchu evropskému. Česká hudba reprezentuje tak českou kulturní tvořivost v 18. století na fóru evropské kultury.

---

*Co daly naše země Evropě a lidstvu,  
str. 216—221, Praha 1939.*

Toto pojednání náleží svým významem do stejné skupiny jako předcházející. Mělo ukázat v době fašistické okupace, co znamenala česká

hudba v XVIII. století, když byla potlačena česká literatura. Tehdy v době klasicismu byli čeští hudebníci zastoupeni téměř v každé významné kapele v Evropě a zároveň se stali budovateli nového klasického slohu.

Helfert mluví nejprve o českém praeklasicismu, který se projevil v díle kapelníka pražského dómu Františka X. Brixioho a vidí v jeho stylu, rozšířeném v Praze a v Čechách, hlavní důvod kladného přijetí Mozartovy hudby v Praze. Současně zdůrazňuje značný vliv českého emigranta Josefa Myslivečka na melodickou svěžest Mozartova výrazu a konstatuje, že evropský hudební klasicismus je nemyslitelný bez českého praeklasicismu. Ten se projevil jednak ve škole berlínsko-gótské (bratří Bendové), jednak ve škole mannheimské (Jan V. Stamic, Frant. X. Richter, Ant. Fils a j.), jež měla své melodické i formové kořeny v zámecké kultuře českých zemí. Vedle těchto českých emigrantů měl evropský vliv a význam pražský rodák Antonín Rejcha, theoretik a pedagog, působící na

pařížské konservatoři, a později naši předchůdci hudebního romantismu:

Jan Ladislav Dusík a J. H. Voříšek, žák V. J. Tomáška v Praze.

V XVIII. století a v první třetině století XIX. daly české země Evropě vyspělé umělce, a to skladatele, výkonné umělce i významné pedagogy.

Literatura. O. Schmid: *Die böhmische Altmeister Schule Czernohorskýs* (1901). — Studie Em. Troidy, jež sestavil Jar. Bužga ve spise Alex. Buchnera: *Hudební sbírka Emiliana Troidy*. Praha 1954, str. 125. — K. Hůlka: *Jiří Benda* (1903); Ed. Istel: *Die Entstehung des deutschen Melodramas* (1905). Vlad. Helfert: *Jiří Benda* (I—1929, II—1934). — P. Gradenwitz: *Joh. Stamitz* (1936). *Die Briefe W. A. Mozarts*, ed. Schiedermaier (1914). Al. Hnilička: *Portréty starých českých mistrů hudebních* (1922). — O. Feuber: *Geschichte des Prager Theaters I—III* (1883—88). — Fr. Procházka: *Mozart in Prag*. (1900, II. vyd.). Vl. Helfert: *Hudební barok na českých zámcích* (1916). Týž: *Hudba na jaroměřickém zámku* (1924). — O. Kamper: *Hudební Praha v XVIII. věku* (1936). — Srov. též předmluvy Vlad. Helferta a Jana Racka k edici *Musica antiqua bohemica* (1 až 34) a k Edici českých klasiků (zde zvláště vydání fug Ant. Rejchy). — Některé skladby českých skladatelů XVIII. století nahrány v české edici gramofonových desek: *Musicae bohemicae anthologia* (Praha 1948).

