

dat určitého uměleckého tvůrce, dílo či celý směr a proud. Ještě cennější je pak, že v několika případech jsme svědky, jak se uvedené postuláty už částečně realizují. Za jiné bych chtěl jmenovat příspěvek V. Lébla a J. Ludvové o Smetanově *Mé vlasti*, který podle mého názoru je takovým zdařilým pokusem tohoto druhu; pokouší se nově osvětlit Smetanovo dílo a ukázat jeho zrod i jeho hudební podstatu a hodnotu v dobovém kontextu a v příslušných souvislostech.

Na štěstí již minula doba, kdy se v uměnovědných pracích obvykle v úvodu reprodukoval výklad o příslušné historické základně, převzatý z nějakého historického díla, navíc často schematický a málo říkající, pak se beze všeho přešlo ke konkrétnímu standardnímu uměnovědnému rozboru, aniž by se hledal hlubší a smysluplný vztah v obou těchto rovinách. Je zjevné, že výtvarný, literární či hudební historik musí podstoupit náročnou a obtížnou práci a studovat dobové historické podmínky a okolnosti sám, často přímo z pramenů. Jen tak se stane jeho vlastní rozbor správnější, věrohodnější a plastičtější.

Totéž platí i pro obecnou historii. Na mnoha příkladech z naší, a zejména z cizí literatury bychom mohli ukázat, jak znalost uměnovědné problematiky obohacuje historikovu práci. A tu zas nestačí, aby historik vycházel jen z uměnovědné literatury, ale je třeba, aby se sám pokoušel pochopit a vyložit ty uměnovědné otázky, jež pro svou práci potřebuje. Není nutno zdůrazňovat, že tento požadavek má různé opodstatnění a platnost v různých oborech historické práce, jiný v ekonomické, politické, kulturní historii apod.

Domnívám se, že téma, s nímž jsme se tu potýkali, český historismus 19. století, je pro takové komplexní, několikaoborové studium přímo optimální. Lze si jen přát, aby se toto sympóziem stalo impulsem k další práci v naznačeném duchu.

\* \* \*

#### K DRUHÉMU ASPEKTU HUDEBNÍHO HISTORISMU

Miroslav K. Černý

Muzikologické příspěvky, které zde odezněly, si všímaly vlivu historismu na obsah hudebního sdělení, a hovořily tedy především o obsahu a slovně formulovaném textu hudebních děl. Má to své důvody ve specifických českých podmínkách, kdy v 19. století právě tento "historismus" sehrál významnou pokrokovou úlohu. Vliv idejí 'historismu byl však mnohem širší, a právě do této široké

oblasti spadá to, nač zejména západoněmečtí muzikologové historismus - ovšem neprávem - redukuje: ožívování a prosazování do současného hudebního života děl minulých, zvláště časově odlehlejších epoch. /1/ Tento aspekt hudebního historismu bychom neměli přehlížet, i když se na první pohled zdá, že jeho kořeny v první polovině 19. století tkvějí v intelektuálské reakci na některé stránky a průvodní zjevy tehdejší demokratizace hudebního života, zejména vnějškovost, módnost, prázdnou virtuozitu hráčskou i kompoziční, odvrát od složitějších forem a nahrazování hudebního myšlení romantickými tituly a programy. Situace i motivace byly ovšem rozpornější - do podrobností se žel nemohu pouštět - a rozhodně nelze přehlédnout konečný výsledek těchto snah. Ve sféře hudebního provozu i recepce se z nich zrodil smysl pro trvalé "nadčasové" hodnoty a - metaforicky řečeno - "hudební paměť společnosti", jež daly vznik dnešnímu standardnímu koncertnímu repertoáru. Ať pak máme k němu stanovisko jakékoli, je skutečností, a musíme brát v potaz nejen repertoár samotný, ale i jeho kořeny. A nemůžeme podcenit ani význam takto vytvořené tradice jako "sudidla hodnot" ve smyslu známého výroku Z. Nejedlého. /2/ To však není zdaleka vše, neboť tento historismus nastolil i řadu praktických otázek, které významně podnítily vznik a rozvoj vědecké hudební historiografie jako historiografie h u d b y , a ne jen dějin a biografií hudebníků. Zejména toto tvrzení bych chtěl aspoň stručně doložit. Stačí připomenout jména J. N. Forkela, R. G. Kiesewettera a A. W. Ambrose, o Angličanech z 18. století Burneyovi a Hawkinsovi ani nemluvě; vždyť v Anglii byla tradice provozování staré hudby, zejména alžbětínského madrigalu, pevně zakořeněna a působila odtud i na kontinent. /3/

Výrazným představitelem sepětí historických studií a praktického ožívování staré hudby je právě R. G. Kiesewetter. O epochálním významu jeho "Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutiger Musik..." i řady drobných studií a článků není v našem oboru pochyb ani u těch, kdo mu vytýkají příliš přímočarý evolucionismus, a sepětí této práce s činností jeho kroužku a jeho domácími historickými koncerty by nebylo při dostatku času těžko prokázat. Avšak chci raději poukázat na nabízející se, leč zatím velmi málo probádané souvislosti tohoto vídeňského centra s naším prostředím. Nejde jen o to, že Kiesewetter sám - ač jej proto za Čecha považovat nemůžeme - se narodil v Holešově, mládí prožil v Uherském Hradišti a část studií v Olomou-

ci. Ač i dívčí jméno matky - Bostiech - leccos napovídá, stopy moravsko-českého prostředí prokázat nemůžeme. Avšak v kroužku jeho přátel je řada dalších lidí pocházejících z českých zemí: sběratelé a bachovští entuziasté Joseph Fischhoff /bučovický rodák a brněnský gymnazista/ a Aloys Fuchs /rodák z Rázové u Bruntálu/, další sběradel hudebně teoretických spisů generál svobodný pán Koudelka a bachovský nadšenec Hauser, který stejně jako dirigent Kiesewetterových koncertů, český skladatel J. V. H. Voříšek si přinesl úctu a obdiv k Bachovi z Prahy, zatímco Fischhoff od Gottfrieda /Bohumíra/ Riegra z Brna, kapelníka hr. Haugwitze, jehož činnost rovněž spojuje Vídeň a Moravu /Náměšř, kde provozovali díla Gluckova, Haendlova a dalších/, a konečně i profesor Zizius, rodák z Heřmanova Městce, který rovněž pořádal domácí hudební produkce a přivedl do Vídně Voříška. /4/ Je tu až příliš mnoho stop od učitelů, které najdeme mezi předky jmenovaných, až po přímé nápovědi bachovských zájmů V. J. Tomáška a náznaky, že v různých pražských salónech byl Bach znám a hrán už kolem roku 1810, tedy dávno před bachovskou renesancí po lipském provedení Matoušových pašijí roku 1829. O tom všem však víme pramálo; prokazatelný je však fakt, že Spolek pro povznesení církevní hudby v Čechách zahájil v roce 1827 svou činnost historickými koncerty v Týnském chrámě, a když to církevní úřady znemožnily, přenesl propagaci staré hudby do Concerts spirituels /1830/ i na jím založenou a vydržovanou varhanickou školu, kde tyto tendence propagovali učitelé J. N. Vitásek, R. Führer i později K. F. Pitsch, a také do činnosti ediční /Fugen und Präludien von älteren vaterländischen Componisten a Pitschovo Museum für Orgelspieler/. V těchto snahách a činnostech se pak historismus snoubí s patriotismem, byť třeba jen teritoriálním, který je pokračováním biografických prací Balbínových, Voigtových, Dlabačových i Rittersberkových.

A v takto zúrodněném prostředí vyrůstal i Kiesewetterův synovec A. W. Ambros, který ostatně podstatnou část svého největšího díla - tři svazky Dějin hudby - napsal právě v Praze. Využil tu kromě strýcovy sbírky starých hudebnin a výtěžků svých studijních cest do Itálie i pražských pramenů, zejména z doby předhusitské, které vysoko ocenil. Ambrosovy kontakty s českým prostředím již i národně vyhraněným byly pak daleko silnější a častější než kontakty jeho strýce. A nepřerušil je, ani když se z iniciativy německých nacionalů stal profesorem dějin hudby na pražské univerzitě. /5/ Publikoval v českých časopisech a v polo-

vině 60. let pořádal v ryze české Umělecké besedě přednášky o středověké a renesanční hudbě, k nimž ukázky se svým sborem nastudoval a prováděl Smetanův přítel a žák L. Procházka. /6/ Tak se dostáváme i do období, které je v centru pozornosti tohoto festivalu i konference, a dokonce do blízkosti B. Smetany. Ten sice tímto aspektem historismu nebyl významněji ovlivněn ani ve své činnosti skladatelské, ani interpretační a dramaturgické, ač se s bachovským kultem setkal jako žák Prokschův a i sám doporučoval svým žákům studium Bacha jako vzor dokonalé kompoziční práce. Chápal je však vždy u sebe i u nich jako přípravu k zvládnutí úkolů umění technikou i obsahem nejsoučasnějšího a historismus obsahový sloužil mu také jen k vyjádření aktuálních společenských idejí a potřeb.

\* \* \*

- /1/ Srv. mj. W. Wiora, Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik - Die Ausbreitung des Historismus in der Musik, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts sv. 13, Regensburg 1968, str. 299n.
- /2/ Srv. Z. Nejedlý, Paměť veřejného mínění - Z české kultury, Praha 1953, str. 11.
- /3/ Upozorňuje na to i H. Kier v knize Raphael Georg Kiesewetter - Wegbereiter des musikalischen Historismus, str. 57n.
- /4/ Všechny tyto skutečnosti uvádí v citované knize i H. Kier.
- /5/ Viz Očadlík, M.: A. W. Ambros na pražské univerzitě, Sborník prací k počtě 75. narozenin akademika V. Vojtíška, Acta Universitatis Carolinae Phil. et. Hist., Praha 1958. - Též v mé studii Beethoven v české hudební literatuře, Opus musicum 1970, č. 10.
- /6/ Srov. Z. Pilková, Hudební odbor Umělecké Besedy - kand. dis. též v mé cit. studii.

\* \* \*

KE SPECIFICKÉMU PROJEVU HISTORISMU, VYVOLANÉMU  
ARCHEOLOGICKÝMI VYKOPÁVKAMI V POLOVINĚ 19. STOLETÍ

Marie Pospíšilová

Lubošem Konečným připomínaný Courbetův obraz Setkání z roku 1854 mě přiměl k tomu, abych upozornila ještě na další podobu historismu 19. století. Podněty umění starého Orientu se v evropském umění uplatňovaly podobně jako jiné historismy a exotismy v průběhu dějin umění již od starověku, podle toho, s čím Evropa právě přicházela do styku, co pro ni bylo nově objevované. Před