

# STRUKTURA SOCIÁLNÍCH VZTAHŮ A INSTITUCÍ A UTVÁŘENÍ PŘEDSTAV O HUDBĚ VE SPOLEČNOSTI MALOMĚSTA ZA OBROZENÍ

Jan Kapusta

Pro objasnění širšího, hudebně historického smyslu následujícího výkladu, rád bych předeslal několik apriorních tezí:

1. Počátek rozvoje národní hudební kultury konvenčně klademe do začátku 60. let. Předcházející obrozenskou epochu, vlastní fázi utváření hudebních názorů a potřeb ve společnosti, v jejích jednotlivých třídách a vrstvách, jsme dosud dostatečně neprozkoumali. Nevidíme tudíž, že mezi obrozením a fází vzestupu národního hnutí po Říjnovém diplomu existuje vývojová kontinuita. Příznačné jevy a instituce hudební kultury 60. a příštích let mají kořeny hluboko v 1. polovině 19. století; tehdy jim ovšem namnoze chyběla atribuce národnosti a vyšších estetických cílů.

2. Problematiku vznikání představ o hudební kultuře za obrození nelze studovat izolovaně. Hudební kultura daného období není jev v první řadě estetický, nýbrž sociální. Věděl to už Zd. Nejedlý i J. Plavec. Umělecká problematičnost této kultury musí být tedy vysvětlena především z hlediska sociologického. Proto je také příští výklad takto orientován.

3. Během výzkumu se ukázalo, že sledovat nitky akulturačního procesu v českém maloměstě lze nejlépe na modelové situaci. Jako vhodný model původně posloužila východočeská Litomyšl, v níž byly v sledovaném období zastoupeny prakticky všechny typické společenské třídy, vrstvy a jevy. Z původně zvolené metody vychází struktura mého výkladu. Zde však již pracuji se situací v Čechách vůbec.

Hudební kultura epochy národního obrození v Čechách je kulturou spojenou s ekonomickým, společenským a politickým rozvojem buržoazie a jejích jednotlivých vrstev. Její názorová východiska - na rozdíl od postojů dosavadní dominantní aristokratické a chrámové kultury - se konstituují v sociálně a lokačně širším život-

ním prostředí českých měst. Tato kultura se utvářela ve specifických podmínkách. Zatímco v zemích s rozvinutějšími buržoazně společenskými formami /vlivem časnějších buržoazních revolucí/ existovala ve fázi přechodu od feudalismu ke kapitalismu kontinuita hudebních institucí, vzdělanosti a koncepcí, české země utrpěly dlouhodobým a hlubokým přerывem. V jeho důsledku se octly ve zvláštní situaci, jež se projevila i nepochopitelným rozdílem v úrovni tradic hudby pozdního feudalismu, tedy hudby z okruhu šlechty a církve na jedné straně a buržoazního obrozenského údobí na straně druhé. Měšťanstvo v Čechách, násilně vlivem pobělohorského vývoje hospodářsky, sociálně, politicky a kulturně zatlačené do pozadí, jako třída nepřevzalo plynule dosavadní kulturu, aby z ní jakožto východiska zbudovalo kulturu vlastní koncepce. V této odtrženosti vývojové a institucionální ustavovalo si při nepatrných hospodářských možnostech a odborných znalostech svůj hudební život z východisek amatérských organizačně i koncepčně. Hlediska nacionálních zájmů jen zvýšila problematičnost této kultury. Při nedostatečné vývojové návaznosti byly preferovány a rozvíjely se především nonartificiální funkční složky, jež vyhovovaly potřebám ustavujícího se společenského života maloměsta a nenáročným estetickým představám příslušného publika.

Podívejme se nyní, jak doznívala tradice kdysi reprezentativní pozdně feudální kultury a jak se radikálně projevoval vliv změněných společenských vztahů, práce a života. Postupovat budeme podle sociální stratifikace jednotlivých jevů.

V sociální struktuře maloměsta v 1. čtvrti 19. věku figurují ještě jako vzor šlechta a církve. Obě třídy se nacházejí ve stadiu sociálního a ekonomického úpadku, což se odráží i v úrovni jejich hudebního života. Šlechta už nedokáže udržovat nákladné kapely jako reprezentativní součást dvora. Pokud je zachovává, mění obsazení: z klasického symfonického orchestru už od minulého století ponechává toliko dechovou harmonii, která je méně nákladná, módnější a použitelná ve vojsku /v Praze Pachtové, ve Frýdlantu Clam-Gallasové, v Roudnici Lobkovicové, v Doksech Valdštejnové, v Náměšti n. O. Haugwitzové, v Českém Krumlově Schwarzenberkové, v Chlumci n. C. Kinští, v Cholticích Stubenberkové/. Žánrově se

z hudby koncertně uměleckého základu přeorientovává na lehké užitkové formy. Jen výjimečně provozuje operu /Petr Kuronský v Náchodě 1804/. Pouze někteří hudbymilovní šlechtici udržují na svých sídlech významnější hudební život /Pachta, Nostic, Thun v Praze, Ferdinand z Valdštejna v Duchcově, Lobkovic v Roudnici a na Veveří/. Pořádají akademie, salóny s hostujícími sólisty, zvou čelné skladatele. Na počátku nového století se v Praze už cítí, že šlechta přestala být oporou hudebního života. Ve 30. letech éra hudby na zámku v Čechách prakticky končí. O použití hudby na panském sídle rozhodují mimohudební zřetele /divadlo, tanec, paráda, hon, slavnost, salón, mše/. Na venkově si šlechta hudbu k těmto účelům už jen najímá, a to u vojska, v chrámu či u místních hudebníků. Návštěvnicky se účastní kulturních a hudebních událostí ve městě, což donedávna nebylo myslitelné. Udržuje ještě styky s Vídní, objednává kusy u tamějších skladatelů. Všeobecně podléhá novému, mělčímu vkusu, kterému udává tón buržoazie a který prudce, zvláště od napoleonských válek, směřuje k hudbě nonartificiální. Životními způsoby i uměleckými nároky zburžoazňuje.

Velký ústup ze slávy zaznamenává hudba v okruhu katolické církve. Josefínské reformy vyřadily ze školy výuku nástrojové hře a přípravu hudby pro chrám. Oslabení moci a vlivu církve vedly k ochabnutí hudebního provozu na kůru a zájmu o něj. Přestože chrámová hudba zůstala až do poloviny 19. století nejvýše cenným druhem, hudební vkus směřoval od ní pryč, k lehké múze, která po dlouhých válkách také lépe vyhovovala životnímu pocitu, radosti ze života. Na mnoha kůrech se ovšem setkáme s bohatými a krásnými produkcemi výtečné úrovně. Pedagogicky, organizačně a interpretačně je zabezpečovali vesměs kantoři - regenschoriové, často zároveň činní skladatelsky /J.J. Ryba v Rožmitále, J.N. Jahoda v Ústí n. O., J.N. Filčík v Chrasti u Chrudimě/. Čilé kůry byly pozůstatkem klasicistické tradice 18. století, směřovaly však už víc k umění než k Bohu a nahrazovaly hudební život světského typu, pro který si buržoazie zatím nevytvořila podmínky. Těmito podmínkami nutno rozumět např. sály, pořadatelské instituce, platicí publikum, finanční zdroje atd. V okruhu kůrů se stále ještě

nejúčinněji rozvíjela lidová hudebnost, rozkvetlá během 18. století, a vztah k hudbě hlubšího, uměleckého poslání. Varhanická škola v Praze, založená v Praze roku 1830 k povznesení chrámové hudby, přispěla k dosažení profesionální kvalifikace početných hudebníků, místně i ke zvýšení úrovně hudby, ztrátu společenského vlivu chrámové hudby však nemohla zastavit.

Také kláštery přestávaly hudbu pěstovat. Nepotřebovaly ji už jako prostředek protireformačního působení. "Figuraliter" se hrálo jen při slavnostnějších příležitostech. O vyšší úroveň při mších dbali nejspíš hudbymilovní páteři /piaristé v Litomyšli, kněžské semináře, premonstráti v Německém Brodě/. Mnozí učili žáky, organizovali interní produkce neliturgické hudby, vypomáhali ve městě. V těchto tendencích se zračí zjevná společenská potřeba hudby jakožto světského uměleckého projevu. Brněnští augustiniáni například k světskému muzicírování udržovali po několik desetiletí dechovou harmonii. Studenti při klášterních školách vypomáhali v chrámu, při slavnostech, komorních a koncertních vystoupeních nicméně generačně inklinovali k hudbě populární, která v podobě tanců, pochodů a společenských písní zachvátila do 30. let maloměsto. Do tohoto světa se přesouvala také hudebnická aktivita kantorů, kteří v něm při sociální bídě a ztrátě existenčního zázemí v okruhu kůrů nacházeli příležitost ke zlepšení svého materiálního postavení.

Učitelstvo představovalo do školských reforem 2. poloviny 60. let jednu z nejhůře placených vrstev /zvláště podučitelé/. Tato okolnost nepřispívala k veřejné vážnosti kantorů. Ač hudebně z nejkvalifikovanějších, neměli mimo kůr možnost vykonat podstatnější vliv na podobu a zaměření vznikajících nových buržoazních institucí. Pocházeli vesměs z řad bezzemků a maloměstské chudiny. Odchováni také kůrem, toužili dostat se k hudbě, což stále bylo možné nejspíš zase prostřednictvím školy. Kantor byl regenschorim, varhaníkem, pedagogem, hrával při muzikách, pohřbech, svatbách, v kapelách. Ze svého sociálního prostředí si učitelé přinášeli znalost lidové hudby /píseň, tanec/, z kůru znalost chrámového repertoáru a stylové roviny legitimního umění. Ve městě se nyní pohotově seznamovali s dobovou operní hudbou,

kteřá se z kamenných divadel /Přaha, Brno, Vídeň, Drážďany/, staggionových představení a vídeňských nakladatelství šířila na venkov. Prostředníky tu byly vojenské kapely, městští úředníci, kněží, studenti. Ve 30. letech shledáváme učitele jako jedny z čilých šířitelů nesmírně atraktivní hudby taneční a pochodové /Fr. Hilmar z Kopidlna, Fr. Kopecký z Litomyšle/. Tento repertoár provozovaly nové typy kapel tanečních, dechových i hráči na sólové nástroje /klavír, harfa/. Živě se venkovští učitelé angažovali v českém divadelním ochotnictví a v přípravě hudebního doprovodu her /V. Metelka z Pasek n. J., Fl. Findejs z Poličky, J.A. Kolísko z České Skalice/.

Organizačně a institucionálně sířila hudební kultura maloměst z jiného směru. Role společenských protagonistů se chápaly vyšší, vesměs němčící vrstvy - zámečtí a magistrátní úředníci, obchodnická honorace, lékaři a právníci, vysloužilí důstojníci. Ti usilovali o organizaci společenského a spolkového života a zábavy. Výluční probuzenci - nižší úředníci, duchovní, kantoři se svými deklamatorně hudebními zábavami, divadlem, písňovými výtvořy museli v tomto prostředí houževnatě bojovat o místo národnosti na slunci. Z podnětu obou stran vznikaly střelecké, divadelní, čtenářské, hudební či ostrostřelecké společnosti. K nim byla za účelem dekoru a zábavy přiřazována hudební složka. Deklamace, u kočovných společností též balet a cirkusové produkce, patřily k běžnému obrazu dobových "koncertů" a hudebních zábav maloměsta 10.-30. let. Celkově se měnil ráz života. Romantický, zesvětštělý životní styl vyváděl obyvatelstvo do přírody - parků, zahrad, kolonád a zesiloval potřebu zvučné hudby pro otevřená prostranství. K přehlídkovým a dynastickým parádám potřebovaly ansámbl měšťanské milice - ostrostřelecké sbory, obnovované po polovině 30. let. Dechové harmonie s žesti hudebně a zvukově fascinovaly mladé měšťanstvo. V praxi představovaly typ univerzálně použitelného souboru pro exteriér i interiér. Úředníci a měšťanská veřejnost horlivě podporovali jejich vznik a udržování. Považovali takovou hudbu za užitečnou i ušlechtilou zábavu a za nezbytnou součást společenské reprezentace, která je přibližovala k obrazu šlechty. Přibývalo domácích a hostinských sálů

i nových domů pro besedy, tanec a divadlo, používala se zanedbávaná zámecká jeviště. Do získaných prostor se stěhovali zábavy - chtiví měšťané a s nimi kapely s trubkami. Prominenti po aristokratickém vzoru užívali kapel k salónním účelům též doma a posléze i ve veřejných, třeba jen hostinských místnostech. Dávali příklad řemeslníkům, drobným obchodníkům. Mezi hudbami a řemeslnicko-obchodnickými vrstvami vznikala rozsáhlá ekonomicko-společenská vazba, která existenčně prospívala oběma stranám. Nejen v Praze u Palackých a Tomášků, ale i v malých městech se pořádaly salóny s klavírem a komorní hudbou. Provozní, interpretační a repertoárová úroveň kapel a hudby měšťanstva mimo centrum odpovídala sociální slabosti nastupující třídy i úrovni jejího názoru na hudbu. Představitelé maloměstské společnosti, zejména ti, kteří studovali na vyšších školách v Praze nebo znali svět za hradbami, požadovali kromě užitkového repertoáru také koncertní kusy. Ve smyslu dobových uzancí to znamenalo příliv především operní hudby. V těchto vrstvách a také mezi studentstvem docházelo po příkladu pražské šlechty k pokusům o přípravu veřejných, sálových akademií - koncertů, hudebních zábav ap. K jejich programové přípravě a hráčskému obsazení se ruku v ruce spojovali kantoři, hudbymilovní kněží, ostrostřelecké kapely, pěvci a instrumentalisté z řad měšťanstva, pěvecká tělesa sestavená z příslušníků chrámového sboru či ze studentů. Odsud vedla přímá cesta jednak k ustavování stabilnějších pěveckých sdružení ve 40. letech /pozdějších spolků/, jednak k veřejnému koncertnímu pořadatelství. Ze snah o povznesení hudby vzešlo pět pražských spolků, od Society /1803/ až po Žofínskou akademii /1840/. Jejich obdoby najdeme i na venkově /Cecilská jednota v Ústí n. O., pěvecká bratrstva při chrámech aj./.

Měšťané postrádali hudební vzdělání a nepřevzali jako východisko dosavadní hodnoty. Ze společensko-prestižních důvodů však toužili po vnějších institucionálních podobách šlechtické kultury. Východisko jejich hudebních představ tvořily elementární hudební formy, většinou ještě druhotně aplikované sociálně funkčně. Citové, resp. ideové potřeby měšťanstva dlouho stačil uspokojit nejjednodušší útvar - píseň, a to společenská, vlastenecká, školní,

řemeslnická, nejvýše prokomponovaná. Cestou, která již byla naznačena, pronikly do této society části z dobových populárních oper - kavatina, potpourri, arie, sbor, předehra aj. Prosadila se tu především agresivní novoitalská škola od Rossiniho po Verdiho, ukázky z velké francouzské opery, z romantiků ještě tak Weber. Výjimku tvořila větší a lázeňská města. Nebylo tu už místo pro klasiky ani pro hvězdy romantismu /Wagner/. Novodobá operní tvorba Italů a Francouzů byla ostatně určena vkusu buržoazie. Pracovala s jednoduššími prostředky: jasnou homofonní strukturou, výrazným a přehledným rytmem a melodikou, pikantní harmonií a efektní instrumentací. Na víc měšťané recepčně ani neměli. Umělecké zlehčení našlo ve městech živnou půdu. Odklon od duchovně hlubší orientace a klasické uměřenosti, jistá lacinost pobuřovaly ovšem autority typu V.J. Tomáška. Představový svět náročnějšího umění nahrazovalo maloburžoazii, zdá se, především divadlo názorné a vizuálně i pojmově srozumitelné. Není divu, že se na venkově od 20. let setkáváme i s pokusy o inscenace oper /Nové Město nad Metují, Hradec Králové, Rychnov n. Kn., Česká Třebová/. Řada měst ve 30.-40. letech přikročila ke stavbě či adaptaci reprezentativních divadelních budov /Brno, Olomouc, Tábor, Plzeň, Chrudim, Polička/.

Velkou roli v maloměstech obrozenské doby sehrála masa proslulých lidových hudebníků, kteří se po zrušení nevolnictví stěhovali z venkova do měst, aby se tu živili hudbou. V historických výkladech se jim přisuzuje role představitelů klasické české lidové hudebnosti. Je to pohled správný, ale pokud jde o hodnocení, neúplný. Lidoví muzikanti - houslisté, trumpetisté, harfeníci, zpěváci vnesli svou hudebnost do měst. Tam se chopili požadovaného nového repertoáru hlavně tanečního a písňového a provozovali ho nájemně a potulně po ulicích, v hospodách, na svatbách, slavnostech, posvíceních ap., individuálně i ve skupinách, doma i daleko za hranicemi. Určité proslulosti dosáhli potulní hudebníci činní sezónně v západočeských lázních a muzikanti z Pošumaví. Ani dobří lázeňští muzikanti však nedokázali dlouho čelit přílivu kultivovaných hráčů, které po roce 1811 školila pražská konzervatoř. Od napoleonských válek se právě potulné šumařství, ros-

toucí z hrozné bídy v Čechách, stalo nezvládnutelným problémem, trvale sledovaným správními orgány. Ve městech mělo více či méně podobu veřejné žebroty pod záštitou hudby. Přitom úroveň hudby nezadržitelně klesala. Známi nechaničtí harfeníci se nakonec stali sociálně hudebním jevem vysloveně tragickým. Kulturu maloměsta lidové hudebnictví kladně ovlivnilo láskou k hudbě, reper-toárem lidové písně a pak alespoň částečným uplatněním klasi-cistické hudebnosti. Masa hráčů a zpěváků však ze sociální závi-slosti přispěla k dočasnému zavržení tradice klasicismu a k při-jetí nízkých hudebních norem maloburžoazního prostředí.

Je přirozené, že Praha v důsledku koncentrace společenské a hudebnické elity zaujímalá v Čechách ve srovnání s venkovskými městy ve všech směrech mimořádné postavení. Byla střediskem vývoje. Zásadních kvalitativních rozdílů tu nebylo. Nejzřejmější je to ve skladatelské sféře: tvůrčí činnost za dané společenské situace i zde postrádala odpovídajícího sociálního partnera, objed-navatele. To muselo vést buď ke konceptu tvorby, omezenému re-gionálními požadavky, anebo k emigraci potenciálních tvůrčích sil. Obojí tu nacházíme.

Názorový vývoj české buržoazní společnosti od utilitaristického pojetí hudby jakožto zábavy, mimohudební funkce a sociálního de-koru ke stanovisku, že jde o nezastupitelný, svébytný fenomén umělecký, byl značně dlouhý. Stimuloval ho a zároveň komplikoval nacionalismus. Koncepční základy k velkému národnímu umění svým dílem položil a prosadil až B. Smetana. Jestliže roli zdržu-jícího faktoru všeobecně hrály nuzné podmínky, na druhé straně široká základna diletujících hudebníků a ctitelů hudby, kteří z těch-to podmínek také více či méně vyrostli, dokázala prakticky na ce-lém venkově zainteresovat do svých snah neobvykle širokou měst-skou veřejnost a udržet a rozvinout pro příště hudební život jako veliký vklad národní, a to v dimenzích společensky vpravdě de-mokratických. Dodejme, že zvláštní případ hudební kultury obro-zení v Čechách skýtá, zdá se, jedinečnou příležitost k analýze podmínek, za nichž vzniká a rozvíjí se tzv. nonartificiální hudba jakožto převládající, masový sociálně hudební jev, příznačný pak se všemi přínosy a problematičností pro rozvoj všech industriálních společností 19. století a 20. století.