

HUDEBNÍ KNIHOVNA

ČASOPISU „SMETANA“

XV.

HUBERT DOLEŽIL:

Spisy Zdenka Nejedlého o zpěvu husitském.




V PRAZE 1917.

TISKEM KNIHTISKÁRNY „MELANTRICH“ V PRAZE.
NÁKLADEM ČASOPISU „SMETANA“.

Cena 80 h.



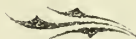


Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Duke University Libraries

HUDEBNÍ KNIHOVNA
ČASOPISU „SMETANA“.
XV.

Hubert Doležil:

Spisy Zdenka Nejedlého
o zpěvu husitském.



V PRAZE 1917.

KNIHTISKÁRNA »MELANTRICH« V PRAZE.
NÁKLADEM ČASOPISU »SMETANA«.

O d roku 1904 vycházejí nákladem královské české Společnosti nauk v Praze veliké vědecké spisy dra. Zdenka Nejedlého, profesora české university, věnované dějinám českého zpěvu v době předhusitské a husitské. Díla tato vzbudila neobvyklou pozornost vědeckého světa domácího (dvě z nich dobyla si ceny z jubilejního fondu Společnosti) a nemálo i zahraničního, jakožto práce vskutku monumentální a pro celou českou historiografii, ne pouze pro dějepisectví hudební, vysoce významné a směrodatné. Interess historiků byl tu zvláště u nás daleko živější nežli v kruzích hudebních. Dnes pak, v předvečer roku Husova, stoupá přirozeně v celé naší veřejnosti zájem pro literaturu o Husovi, v níž díla Nejedlého mají jedno z předních míst. Přiblížiti výsledky obsáhlých výzkumů a rozlehlých líčení Nejedlého českému světu hudebnímu i kruhům nejširším právě v době oslav Husových jest účelem této mé studie. Tím také budiž vysvětleno, že přikročuji k této úvaze o spisech Nejedlého již v době, kdy řada jejich není vlastně ještě ukončena, jelikož bude následovati ještě svazek jeden, závěrečný. A zároveň jest tím dán i můj podklad methodický, popularisační a chceme-li i propagační, nikoliv však, alespoň ne v běžném smyslu slova kritický.

Založení těchto spisů praví samo, že jest sotva někdo u nás kompetentní ke skutečné kritice díla tak mnohostranného. Rozvíjejí se

tu pohledy do tolika stránek života a pracuje v oborech tolika různých disciplin, že pravé, vyčerpávající ocenění je možno očekávatí teprve od souboru kritických hlasů s různých stran. Nehledíc ani k hlavním složkám historického díla o umění, t. j. stránce a metodě čistě historické a pak odborné stránce umělecké (zde vůbec pak ne snad pouze hudební) — spisy tyto dotýkají se i rozmanitých otázek z jiných věd, tak filologie, literární historie, sociologie, theologie, esthetiky i filosofie, že k posouzení a zhodnocení toho všeho bylo by třeba ducha zase tak synthetického, tak rozlehlé erudice a mnohonásobné odbornosti, jakým jest autor sám. Takovými aspiracemi bych si arcíť neposloužil a minul bych se samozřejmě zcela svého cíle.

V českém vědeckém světě byl jen jeden duch, jenž obsáhl svým vysokým rozhledem i detailními znalostmi takováto rozlehlá pole lidského vědění. Byl to prof. O. Hostinský. Universalitu svoji má Nejedlý ve značné míře od něho, ač ovšem v historii vyšel ze speciálnější historické školy Gollovy. Než i Hostinský měl k historii poměr přesně vytčený, třebas omezoval se tu na dějiny umění a nebyl zároveň též učitelem praktické methodiky historické. Vykládá to Nejedlý sám v článku »Historické dílo O. Hostinského« (Čes. Čas. hist. XVI. 1910, 129—138), kdež nalezneme pak implicity i ony souvislosti mezi žákem a učitelem v uvědomění historiografických úkolů naší vědy hudební. Hostinský dožil se štěstí, pro něho jistě významného a hřejivého, že mohl spatřiti dvě z velikých historických prací svého žáka, jež splňovaly v netušené míře to, po čem sám volal aspoň theoreticky, chtěje jinak v praxi spo-

kojiti se zatím s monografickými pracemi z českých dějin hudebních. Otázka česky psaných všeobecných dějin hudebních stojí tu arcíť podnes nerozřešena; přece však díly prof. Nejedlého i tomuto postulátu české vědy vyhovuje se značně, více, než praví tituly těchto jeho knih.

Od Hostinského máme také posudek prvních prací Nejedlého o zpěvu husitském — článek, jenž je pro nás zde důležit nejen pro interessantnost kritiky učitelovy vůči žáku, nýbrž i tím, jak Hostinský vyzvedl právě onu širokou basi historickou, na níž Nejedlý svou práci budoval a kterouž v dalších svazcích, zejména nejnovějším, ještě značně rozvinul. I Hostinskému je tu Nejedlý především »historik, jenž se pilně a se zdarem zabývá zejména českým náboženským hnutím XV. století. Zároveň však jest i vyškoleným hudebníkem, a proto zcela přirozeně postřehl mezeru v našem dějepisectví, které význam husitství pro náš kulturní vývoj líčí sice na poli literárním, méně již v umění výtvarném, ale docela nedostatečně v hudbě.« Takovému porozumění pro základní smysl Nejedlého práce neozvalo se nikde jinde, nejméně pak v kruzích hudebních. Leč o tom později, kdež i k další podrobnější kritice Hostinského ještě se vrátíme, již proto, že není dnes každému z hudebního čtenářstva pohodlně přístupna, ježto vyšla v Čes. časopisu histor. (XI, 1905, 440—445).

Můj úkol tedy, jak praveno, netkví v této souborné a mnohostranné kritice díla, již pokládám za možnu jen po vyslechnutí různých hlasů odborných jako souhrn pozorování s různých hledisk. Proto snad nebudu však nekritický, třebaš jdu za svým speciálním cí-

lem, jenž vede jinam než ke kritice. Tane mi na mysli něco, co zase sám autor naznačil a také provedl. Nejedlý uveřejnil v témže Čes. čas. hist. (XIII. 1907, str. 10—24, 149—163) jakýsi regest, výbor ze své práce »Počátky husitského zpěvu« pod názvem »Husova reforma kostelního zpěvu«, a to pro historiky, vyloučiv »všechny jiné interessy, hudební i literárně-historické, formální i politicky-historické«. Patrně vypracuje něco podobného i z dalších článků svého díla. Chci jej tedy napodobit podobným něčím zase vzhledem k nejširším kruhům hudebním, což zdá se mi nanejvýš potřebným a naléhavým, protože hudební tisk nevěnoval spisům těmto dosud ani zdaleka té pozornosti, jaká by se tu sama sebou očekávala. Že regest Nejedlého v odborném historickém časopise přece jen i pro hudebníky (nikoliv snad jen pro hudební historiky) je četbou svrchovaně zajímavou, nového zas půvabu svou zhuštěností, nemusím čtenářům znajícím tento článek zajisté zdůrazňovat. Vice versa zase já nebudu zapíratí velikého požitku a interessu obecně historického, jakého v knihách Nejedlého k a ž d ý, i nehistorik, se dočte.

*

Především třeba, abychom přihlédli ku *genesis* celé myšlenky Nejedlého, vylíčení v plné historické šíři složitý jev husitského zpěvu jakožto jev umělecký i obecně historický. Plán a celý pak postup v realizaci programu toho vymyká se totiž z kategorie pouhé historiografie hudební, jsa budován s hlediska Nejedlým nejednou vysloveného a hájeného, že »historie jest jedna« — pod kterýmžto heslem také zadal své

Počátky husit. zpěvu ke konkursu o cenu. »Jsou dějiny jen jedny, jako život člověka jest jeden. I zpěv jest součástíou života a dějin«. Toto hledisko jest tu vůči veškeré světové historiografii hudební vysloveno tak principiálně p o p r v é, docela nově. Ani hudební dějepiscectví novějšího data nemohlo sice uzavíratí se před moderním nazíráním na souvislost veškerých historických jevů mezi sebou, ale vyhovovalo mu vždy jen kuse, sporadicky roztroušenými vložkami a exkursemi, vycházejíc vždy jen z centrálního zájmu specificky hudebního. Nejméně již se tomuto modernímu požadavku podvoluje Hugo Riemann, jenž se snížil dokonce k polemice proti tomuto vědeckému principu, zcela ve smyslu absolutistické, domýšlivé »odbornosti« hudební, jež přece při úkolech h i s t o r i c k ý c h je zcela nemístná. Dle Riemanna (první kapitola jeho »Geschichte der Musik seit Beethoven« 1901, str. 7) »jen stěží historik umění ubrání se pokušení, aby dějiny umění nevstavoval do rámce dějin národních (Völkergeschichte) a v památkách uměleckých nehledal odraz událostí politických.« Riemann snaží se tu dokázat nevhodnost a neoprávněnost tohoto počínání, při čemž ovšem — patrně úmyslně — mluví důsledně jen o dějinách p o l i t i c k ý c h v j i c h (arciť nesprávně a vlastně diletantsky) zúženém významu. Mnohem výše nad ním stojí tu starý W. A. Ambros ve svých velkých Dějinách hudby, jež po této stránce zůstanou vždy dílem životným a cenným. Než Nejedlý postoupil tu až k posledním důsledkům, vytýčil stanovisko moderní vědy i pro historiografii hudební bez jakýchkoliv kompromissů a svůj princip také p r o v e d l.

Je přirozeno, že k takovému sepnutí speciální historie umění s ostatním proudem historickým může dospěti jen skutečný vyškolený historik, vyzbrojený důkladnou znalostí veškerého dobového rázu příslušných epoch a znalý všech methodických cest historické kritiky. Ale na druhé straně musí to zase býti odborník umělecký, a to nejen v historii svého umění, nýbrž i umění jiných a zároveň v technických otázkách svého uměleckého oboru, aby byl schopen rozboru každého jednotlivého uměleckého zjevu i odborně kritického výkladu vývoje celkového. Nutná je tu pak vlastně ještě vyšší jednotící síla, svrchovaný rozhled po všech formách a útvarech života dnešního i minulého, porozumění pro vnitřní, psychické síly, jež určitou jednotku společenskou (stranu, národ) vedou právě k jednotnému pohybu a projevu ve všech fenomenech životních — tedy erudice filosofická, znalost psychologie, sociologie a pod. S ostrou odbornou kritičností v analysi detailů žádá se tu zároveň schopnost synthese, k níž nedojde se jen hromaděním poznatků, nýbrž tvůrčím processem fantázie celou látku zmáhající a přetavující — processem, jenž má již znaky společné s tvorbou uměleckou. Jen duch vědecky kritický a umělecky tvůrčí dovede tedy zdolat veliký, komplikovaný problém takového úkolu.

Všech těchto podmínek Nejedlý získal si za doby svých studií v mladém již věku a dalším svým pokrokem víc a více je prohluboval. Neustálé stoupání jeho tvůrčí literární síly můžeme stopovati i na jednotlivých knihách jeho díla o zpěvu husitském. Přirozeně prací samou zdokonaluje se spisovatel, který

netěká od úkolu k úkolu, nýbrž jde semknutě, celou svou bytostí za uceleným cílem. Ale již toto nalezení cíle je stadiem nikoliv počátečním, nýbrž již výsledkem předchozí evoluce, jest to vyvrcholení individuality, ne její východiště. Nedostavuje se také zpravidla leč po delších zkušenostech i po případech omylech. Také Nejedlý dospěl k tomuto poznání svých životních úkolů až po některém kolísání. Duch založený od dětství umělecky, zároveň však váben do říše vědeckého liledání a bádání, hnán byl oběma těmito stránkami své povahy na universitu, k studiím vědeckým a to právě historickým, jaksi instinktivně, z nejasného tušení, že zde bude moci sloužiti těmto svým láskám. Tak se stal žákem Gollovým a Kalouskovým a současně ovšem též žákem Hostinského. Bylo nás tehdy na fakultě a speciálně na historii několik takových — ale kde my dlouho jsme se spokojovali jen rozkoší nových poznání a nedovedli slyšené ani náležitě si osvojovati, počínal v Nejedlém již ohlašovati se produktivní duch. A při tom rozšířil Nejedlý svá studia ještě i o hodiny hudební theorie a komposice u mistra Fibicha a horlivě sledoval veškeren život nejen hudební a divadelní, nýbrž i literární a výtvarnický. Mocný, fascinující vliv osobnosti Gollovy, jeho znamenitá metoda, již vyvolával ve svých žácích přímo horečnou touhu po vlastní práci, to rozhodlo u Nejedlého brzo, že počal literárně pracovat v obecné historii. Ale zase to byla umělecká složka Gollovy bytosti a jeho vědeckosti, jež o tom rozhodla. Goll nepotřeboval v přednáškách svých podávati nám speciální obraz uměleckého stavu jednotlivých dob, ale přece cítili jsme, že jeho »poli-

tické« dějiny jsou souhrnem veškerého dění a vlnění dobového, a brzo poznávali jsme jeho základní názor, že »historie jest uceleným uměleckým obrazem minulosti«, jak to vyslovuje o něm Nejedlý v předmluvě k »Počátkům«. Na témž místě najdeme však také Nejedlého výstižnou charakterisaci korespondujícího stanoviska prof. Hostinského: »umění jest historií lidské kultury«. Goll byl větší paedagog i methodik, žádal přísně práci v hist. semináři — a tak zvolil si Nejedlý náboženské dějiny české 15. století za oblast svých prvních prací. Bylo to pod vlivem Gollovým — leč zároveň ozývá se tu dávná jeho touha, od dětství téměř chovaná, napsati veliké dílo o hnutí husitském, o níž tak krásně vypravuje v předmluvě k Děj. hus. zpěvu. Nebylo to tedy nic nahodilého, neorganického v jeho vývoji — a byla to již, třebaš asi ještě neuvědoměná průprava k jeho vlastnímu potom cíli. Z prací těchto uvádím jen ty, jež mají látkový a časový vztah k thematic husitskému: M. Jan z Rokycan ve Světozoru 1897/8, Mládí Jana z Rokycan v Čas. čes. Musea 1899, Česká missie Jana Kapistrána, tamže 1900 a hlavní jeho publikace ediční (vydání pramenů), vzorně vědecká: Prameny k synodám strany Pražské a Tábořské 1900. Nemůžeme zde opominouti práce zdánlivě odlišné, ale stěžejními svými částmi rovněž sem spadající: Dějiny města Litomyšle a okolí o dvou svazcích 1900 a 1903, jež však jsou zároveň vědeckým aktem úcty k rodnému městu. V Nejedlého literární činnosti těchto mladých let (narodil se r. 1878) nalezneme však též jiné větší odbočky od historie, které nejsou nikterak bez významu

pro poznání jeho rozsáhlé literární kvalifikace, i když pak v oborech těch Nejedlý dále nepracoval. Je to především jeho obsažná studie *Český dům* (v Českém Lidu 1898 a 1899), práce účelem svým lidovědná, leč povahy vlastně filologické, v níž probírá se soustavně lidové naše názvosloví stavitelské i s odchylkami dialektickými a se stálým přihlížením k starým tvarům jazykovým i vlivům cizojazyčným. V článku tom pracuje Nejedlý s velkým aparátem literárním a takovou znalostí methodickou, že povznáší se vysoko nad mnohý výtvar i uznaných našich folkloristů. Vystopujeme v tomto odbočení ovšem vliv jiného profesora universitního, do jehož přednášek Nejedlý chodil a s nímž se pak neustále stýkal, když stal se adjunktem v Českém zemském museu — dra Zírta. Nejedlý požíval také upřímné přízně spisovatele Aloise Jiráska, nemálo též proto, že obíral se dějinami Litomyšle, Jiráskovi tak milé. Přízeň tu splatil Nejedlý při Jiráskově jubileu kritickou studií literárně-historickou pod prostým názvem »Alois Jirásek« v Čas. Čes. Mus. 1901 a 1902, k čemuž pak připojil rozbor románu »U nás« (tamže 1904). Také v této práci, jež byla pokusem o třídění Jiráskova díla ve vývojové skupiny, dovedl Nejedlý říci něco svého, samostatného, a články tyto nezůstaly v pozadí vůči jiným jubilejním úvahám o Jiráskovi, jež tehdy napsali odborní naši literární historikové. Ani v tomto oboru nepokračoval potom Nejedlý dalšími publikacemi — seznámil se však prakticky s methodami literární historie stejně jako před tím s prací filologickou, což pak v Dějinách hus. zpěvu mělo znovu a skvěle se osvědčiti.

Než mezi tím vším již nastává u Nejedlého rozhodný obrat k hudbě, k h u d e b n í v ě d ě a to v celé šíři jejích jednotlivých disciplin. Moment obratu dal by se přímo datovat — a jako přítel Nejedlého smím to snad ze svých vzpomínek dát i na veřejnost. Nejedlý, jenž již pomýšlel na habilitaci z historie (české), pojednou zanechal tohoto plánu — p o d d o j m e m z e s m r t i F i b i c h o v y 15. října 1900. Sám mi o tom vyprávěl, jak tato náhlá ztráta pro české hudební poměry tak dalekosáhlá, jak brzo se ukázalo, osvětlila mu rázem, kam třeba mu nyní se postavit a zač bojovat. Šlo tu jistě o velikou věc. Vedle prof. Hostinského, jediného již bojovníka pro ideu Smetanovu a Fibichovu (Dolauský v těch letech již v hudbě tolik nepůsobil), který však často churavěl a byl vůbec i vnitřně zemdlen zápasem, jak jemu se zdávalo, marnýni, bylo potřebí mladé síly, jež by pěstovala dále celé to drahé dědictví. Bylo jí potřebí v naší hudební publicistice, v kritice hudební i na universitě. V Nejedlém ozvaly se všechny jeho umělecké zápaly — procítl a pochopil! Není to sice pravá konverse, poněvadž hudebníkem byl Nejedlý vždy a nyní již u Hostinského a Fibicha vyškolil se v h u d e b n í h o z n a l c e theoretického a technického, jakých nebývá mnoho; ale nebýtí onoho zasáhnutí osudu, byl by se asi další vývoj Nejedlého utvářil přece jinak.

Nastala tedy nyní doba přípravy k nové definitivní metě životní: k habilitaci z vědy hudební. Nemůžeme tu sledovati Nejedlého po všech jeho studiích, zejména na zahraničních universitách, nýbrž pospíšíme vytknouti jeho první knižní práce i hlavní články, při čemž musíme nechat stranou po-

hled na jeho činnost hudebně-kritickou v předních pražských revuích i listech denních. Chronologie těchto spisů je tuším tato (dle datování předmluv): R. 1902 vyšel první díl spisu *Katechismus esthetiky: Dějiny a theorie umění* (XI + 261 stran), r. 1903 další souborný spis *Dějiny české hudby* (XI + 262 stran s přílohami na 6 stranách), z něhož oddíl *Bedřich Smetana* vyšel též o sobě, potom pak téhož ještě roku *Zdenko Fibich: Zakladatel scénického melodramatu* (184 str.). Rozvíjí tudíž Nejedlý svůj nový program hned v několika směrech, v nichž pocítoval potřebu pevně a rozhodně zasáhnouti. První dva spisy jsou ovšem spíše jen přehledy po těchto oblastech, ale jsou to zároveň základní kameny pro další práce Nejedlého, souborné revue dosavadního stavu těchto věd. Nicméně jest již v těchto »katechismech« (oba vyšly v illustrovaných katechismech naučných u Hejdy a Tučka) uloženo velmi mnoho výsledků vlastního studia a pojetí, tak v dějinách esthetiky úplně nové partie o české účasti na vývoji esthetických názorů (na př. o esthetice Štítného, českých bratří, prvních buditelů, pak Palackého, Šafaříka, Jungmanna, českých hegelianů, Durdíka a Hostinského). I zde pak poznáváme Nejedlého především jako obratného historika, jenž dovede sformovati látku dle vnitřních hledisk evolučních. Směr zahájený spisem o Fibichovi zde dále sledovati nemůžeme, za to však pro naši úvahu je nutno zastaviti se u jeho *Dějin české hudby*, jež jsou vstupem Nejedlého do české hudební historiografie. Jen tolik ještě třeba s důrazem vytknouti, že Nejedlý i v pracích o moderních zjevech če-

ské hudby — a vůbec v celé své kritické činnosti — vychází vždy od základního principu methodického, že i látky z nejnovějšího uměleckého života třeba podávati vždy ve vědeckém historickém pojetí, čímž i tyto spisy mají vlastně vždy zároveň také povahu dějepisnou. (Odkazuji tu k svému referátu o Nejedlého »České moderní zpěvohře po Smetanovi« v čas. »Smetana« II., str. 115.)

*

Úkoly, jež otevřely se Nejedlému při vstupu na pole české hudební historiografie, byly ohromné a nedozírné. Celý dosavadní stav tohoto odvětví české vědy byl více než žalostný, zvláště po stránce vědecké přesnosti a spolehlivosti. Malou retrospektivu nemůžeme si tu odepřítí, třeba ovšem co nejstručnější. Zajímavá tato kapitola naší literární historie (zároveň pak i vysoce důležitá partie našich dějin hudebních) nebyla do té doby obšírněji zpracována. Jakýmsi náběhem k tomu jest článek dra Aloise Hniličky: »Počátky dějepisectví novověkého českého umění hudebního« v Čas. Musea král. Čes. 1912 str. 257—266, jenž vede nás až do konce let třicátých 19. století; ale ani tato úvaha nepodává nám zdaleka všeho potřebného, spokojujíc se často jen pouhými názvy prací. K tematů tomu však vrátím se časem sám podrobněji ve zvláštním pojednání. Zde můžeme se spokojiti pohledem spíše jen bibliografickým a to jen na soubornější práce toho druhu a krátkou jich charakteristikou. Nesetkáme se tu s mnoha jmény, ač jednotlivé pokusy o dějiny české hudby vyplňují dobu více než jednoho století. Na prahu této novověké histo-

riografie hudební stojí Mikuláš Adaukt Voigt (1733—1787) prací: »Von dem Alterthume und Gebrauch des Kirchengesanges in Böhmen« (Abh. einer Privatgesell. I. 1775, str. 200), zajímavou ovšem jen svým stářím a tehdejším nazíráním (sr. na př. Nejedlý: Děj. předhus. zp. str. 243). Hnilička v uved. článku o tomto spisku bohužel se nezmiňuje. Nehledíme-li ke ztracenému spisu Václava Pichla, kapelníka v Miláně: Dějiny českých umělců ve Vlaších (Hnilička tamže 257), následuje pak chronologicky hned Bohumír Jan Dlabač (1758—1820) svou »Abhandlung von den Schicksalen der Künste in Böhmen« (v Neuere Abh. der böhm. Ges. d. Wiss III., 1798, str. 107—139) a potom svým životním dílem, známým Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen u. zum Theile auch für Mähren u. Schlesien, o 3 svazcích 1815—1818. Dílo toto nenáleží sice pouze do historiografie hudební, ale jest i pro ni u nás dílem základním, stále ještě cenným, ne tak ovšem pro středověk jako pro století 17. a 18. Do jisté míry patří sem dále Frant. Němeček (Niemetschek) (1766—1850), autor článku »Züge aus der Geschichte der Wissenschaften u. des Geschmackes in Böhmen« v Meinertově časopisu Libussa 1794, str. 18—58 a dle konstrukce Hniličkovy (str. 262) též pravděpodobný původce anonymního článku »Ueber den Zustand der Musik in Böhmen« v lipské Allg. Mus. Ztg. 1799. Též jeho známý životopis W. A. Mozartův (v Praze 1798 a 1808, nové faksimilové vyd. v Praze 1905) je pozoruhodný článek této literatury u nás. První pokus o celkové a soustavnější dějiny české hudby podal však teprve Jan Ritter z

Rittersbergu (1780—1841), jenž v Hor-
 mayrově Archivu 1824 a 1825 vydal větší po-
 jednání »Die Tonkunst in Böhmen von den
 ältesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten«,
 z čehož současně vznikl též český článek
 »Hudební umění v Čechách od nejprvnějších
 věků až do časů nynějších« v Čechoslavu
 1824 (Hnilička str. 265). Práci Rittersbergovu
 otiskl též Chr. d'Elvert v Geschichte der
 Musik in Mähren u. Oest.-Schlesien 1873,
 v přílohách. Jiná jako pramen cenná práce
 Rittersbergova (nehledíme-li k jeho zaslou-
 žilé první sbírce českých národních písní
 1825) jest jeho (rukopisný) Pohled na hudeb-
 ní poměry v Čechách v 1. pol. 19. stol., jejž
 (bohužel však neúplně) vydal L. Glockner
 v Čas. čes. Musea 1913, str. 266. Z prachu
 zapomnění bude třeba vyzvednouti též sem
 spadající práce Josefa Proksche (učitele
 Smetanova, 1794—1864), »Ueber böhmische
 Musik« a »Aphorismen über katholi-
 sche Kirchenmusik«, 1858. Již v letech tři-
 cátých nalezneme také výzvu horlivého po-
 popularisatora a paedagoga Karla Slavojce
 Amerlinga (1807—1884) »O hudbě a po-
 vzbuzení k sepsání pragmatické dějepavy o
 hudbě v Čechách« v České Včele 1837 (Hni-
 lička 266), což je zajímavý předchůdce po-
 zdějšího principiálního methodického článku
 O. Hostinského v Daliboru 1881. Přání Amer-
 lingovo provedl potom teprve Josef Leo-
 pold Zvonař (1824—1865), jenž napsal
 první dějiny české hudby jazykem če-
 ským do Riegerova Naučného Slovníku.
 Zvonař je také tvůrce historické metody
 pro studium písní lidových (»České národní
 písně« v Obrazech života 1859 a »Slovo o
 českých národních písních« v Daliboru 1860,

str. 167). Zvonař také první přikročil k vydávání starších skladeb českých ve 4 svazkové sbírce »Staré hudební památky české« 1860—1864, o jichž autorech psal v Daliboru v letech 60tých (o Trojanovi, Holanovi a j.) a dovedl napsati první programový článek o cestách, jimiž se má ubírat česká hudba umělá: »Zkumné příspěvky ku poznání povahy a ducha české hudby« (Slavoj 1863). V činnosti vydavatelské předcházeli jej u nás jedině Karel F. Pitsch: »Museum für Orgelspieler 1823 a zpracování Seegrova díla »Bezifferte Bässe«, kdežto později následoval jej v tom zejména Fr. Skuherský: »27 staročeských chorálův« 1886. Vzpomenouti sluší také E. Melišova německého přehledu o české hudbě v Mendelově hud. slovníku 1872.

Ale to vše jsou vlastně jen diletantské práce hudebníků o dějinách hudebních, nikoli pravé vědecké práce dějepisecké, jakých je tu potřeba. Prvním takovýmto skutečným historikem hudby byl u nás teprve August Vilém Ambros (1816—1876). Dějiny české hudby nebyly ovšem jeho hlavním polem, ale vykonal i pro ně mnoho, jednak přímým bádáním o českých památkách hudebních, jednak tím, že výtvořily české hudby středověké, alespoň hlavní, vstavoval do celkového proudu hudebního vývoje na příslušná místa a takto je historicky plně ocenil. Jeho veliké, nedokončené dílo Geschichte der Musik (3 díly 1862—1868, díl 4. vydán po jeho smrti 1878) náleží ovšem literatuře světové a znamená veliký krok k moderní hudební historiografii. České hudby týkají se menší dva spisy Ambrosovy: »Das Conservatorium in Prag« 1858 a »Der Dom

zu Prag« 1859, a ovšem četné práce drobnější. Blízkým jeho přítelem a stoupencem byl Ferdinand hrabě Laurencin (1819 až 1890), jenž se zajímal o starší skladatele české, zejména církevní, měl velikou sbírku tisků, rukopisů i opisů a napsal řadu biografii českých skladatelů do Neue Zeitschrift für Musik 1864. Z Ambrose vyšel také při svém kompilačním, až ku podivu nejednotném díle Kristian d'Elvert (1803—1896) »Geschichte der Musik in Mähren und Schlesien« 1873, které sice pro starší doby přináší velmi málo i na materiálu, ne tak na zpracování jeho, ale za to má dosud cenu jako pramen svými hojnými přílohami a pokusem o slovník moravských a slezských hudebníků. Starší jeho práce »Geschichte des Theaters in Mähren u. Oest.-Schlesien« 1852 je podobného rázu. S novými českými časopisy hudebními přibývalo pomalu i drobných monografických příspěvků zvláště o hudebnících 17. a 18. stol., v kterémžto oboru dosud pracují Karel Hůlka st. a dr. Alois Hnilička vedle jiných; ale k soubornému řešení vývojového problému české hudby touto cestou dojít se nemohlo. Soustavněji počínal si tu jedině Alfr. Waldau (1837—1882) v dílech: »Böhmische Nationaltänze« 1859 a »Geschichte des böhm. Nationaltanzes« 1861 (mimo to též Altböhmische Minnepoesie 1860), v čem ho potom sledoval, ale nedostihl Fr. Dlouhý: »O historickém vývoji tance a český tanec národní« 1880. Z konce let sedmdesátých pochází též stručná knížka J. Srba-Debrnova (1836—1904): »Dějiny konservatoře pražské« 1878. —

Taková byla situace v dosavadní naší historiografii hudební, když Hudební Matice r.

1880 vyzvala prof. O. Hostinského, aby napsal obsírnější dílo o dějinách hudby. Volba autora nemohla dopadnouti šťastněji — nemohla vůbec dopadnouti jinak, mělo-li se skutečně dospěti k prvním vědeckým dějinám hudby v českém jazyku. Hostinský nabídku přijal a překročil především jako svědomitý vědec k stanovení zásad a method pro tuto práci. Učinil to dvěma přednáškami a rozprava jeho vyšla pak tiskem v »Daliboru« 1881 (1. května) str. 97 a 108. Úvaha tato jest tak principiální a po každé stránce základní, nesmírně důležitá i pro nalezení správného hlediska k historickým dílům prof. Nejedlého, že bych ji zde nejraději přetiskl celou. Musíme se však spokojiti jen citováním hlavních myšlenek.*)

Hostinský konstatuje především naprostý nedostatek zevrubného vypsání dějin hudby v Čechách; v české literatuře o hudbě jest mu to »mezerou nejcitelnější«. Stanoví pak dále úlohu takového spisu: »jednak vědeckou, t. j. čistě historickou, která obohacuje naše vědomosti o rozvoji a pokroku umění, jakož i o jeho všeobecném významu kulturním v dobách minulých, a jednu uměleckou, která vůbec zvyšuje interest a vnímavost pro hudbu v kruzích nejširších, a tak nejen k porozumění skladbám starým valně přispívá, ale i veškerým přítomným snahám uměleckým platně slouží.« Stránky ty nazývá jinak theoretickou a praktickou a neradí je od sebe dělití, zvláště v našich poměrech literárních. Důležitá je tu však me-

*)Srovnej též regist z tohoto článku u Nejedlého: »Historické dílo O. Hostinského« v Čes. čas. hist. XVI. 1910, str. 133.

t h o d a p r á c e. »Vědecké dílo, které by naši literaturu odbornou slušně reprezentovalo, měli bychom jen tenkrát, kdyby se práce ta podnikla s náležitou kritikou. Avšak kritika ta musí bohužel valně ztenčiti materiál: jest mnoho u nás psáno, co pro svědomitého historika nemá takřka žádné ceny, poněvadž to nelze považovati ani za pramen ani za kritické spracování pramenů. Příkladem buďtež nám životopisy starších hudebníků českých, jež hojně nalézáme v hudebních časopisech našich z let 1858—1864. Všechny životopisy — s nepatrnou výjimkou některých článků Z v o n a ř o v ý c h — jsou bez citátů, poněvadž patrně sepsány byly na základě jiných biografií, ne však podle pramenů. Následkem toho také nepřinášejí odborníku skoro nic nového, a kde přinášejí, nelze toho užiti, poněvadž neudávání pramenů činí všechnu kritiku a všechnu kontrolu nemožnou.« Ze starší literatury ob stojí takto do značné míry D l a b a č a pak Z v o n a ř, jenž »bez odporu pohlížel nejvážněji na úlohu historika umění«. Zvonař »alespoň zde onde odvolává se k pramenům, arci skoro jen k nejpřístupnějším a nejznámějším«. »Avšak bohužel ani Zvonařovy práce nezbavují nás vážné povinnosti kontrolní; zejména pak jest litovati, že čtyři sešity jím vydaných »Hudebních památek českých« neodpovídají přísnějším požadavkům kritickým: nikde nejsou udány prameny, z nichž skladby byly čerpány, tak že je velmi obtížno, kontrolovati správnost jich podání, nehledě ovšem k modernisování leckteré skladby ne valně šťastnému.« Celková kritika dosavadní této literatury význívá Hostinskému zcela nepříznivě: »zásluhy oněch mužů (životopisců) nikte-

rak neztenčuji tím, když vyznávám, že jejich literární činnost vědecké historii hudby české nepomohla valně ku předu.« Hostinský obrací se dále k otázce materiálu a ohlašuje svůj záměr, pořídit nové, opravené a doplněné vydání slovníku Dlabačova, pokud se hudebníků týče. (Cíle toho Hostinský nestačil dojít pro jiné své povinnosti, ale vykonal zde mnoho, což z jeho pozůstalosti snad brzo bude odevzdáno veřejnosti.) Pro naše thema jest dále důležité, jak Hostinský zdůrazňuje požadavek studia skladeb a to co nejčtetnějších, i podrobného studia kancelářů; historik »musí poznati co možná největší množství chorálů.« Než bude takové dílo možné, je potřebí »monografií, které by ovšem povstati musily na základě studia pramenů samotných, ne pouze podle zpráv z druhé, třetí ruky vzatých a s literárním aparátem co možná úplným se vydaly . . . Nesměly by scházeti významné ukázky skladeb samotných.«

Zlatá jsou to slova velikého vědeckého ducha a vůdce! Osvětlují nám hloubku historického citění Hostinského tak intensivně, že musíme v něm spatřovati eminentního historika, znamenitého methodika této vědy. Jak jemně methodicky Hostinský myslel a jak nikdy neztrácel také se zřetele výchovného momentu i v oblasti tak zdánlivě absolutní, jakou je věda, ukazuje dále jeho výklad, že před dějinami české hudby je nám potřebí napřed všeobecných dějin hudby psaných česky a s českého stanoviska. Žádá tu ovšem náležitou oekonomii, která však potom při dějinách české hudby nebyla by na místě, neboť zde »směli bychom, ba musili přímo žádati zevrubnost a úplnost co možná

největší a rozměrům nebyly by vykázány žádné hranice, než ty, které přirozeně ustanovuje material.« Jakoby zde Hostinský přede-
dem obhajoval díla Nejedlého, jimž zpo-
hodlné a důsledného domýšlení neschopné kru-
hy u nás vytýkají přílišnou rozměrnost!

Než také všecken ostatní smysl a založe-
ní prací Nejedlého je tímto článkem Hostin-
ského determinováno. Mohl to býti však te-
prve Nejedlý, jakožto historik v nejvlast-
nějším smyslu slova, kdo toto vysoké stano-
visko vůbec mohl pochopiti, ne tak provésti.
Vidíme to nejlépe na tom, co po tomto proje-
vu Hostinského u nás následovalo. Před-
evším zmařen byl podnik Hostinského s ději-
nami všeobecnými — po prvním sešitě vy-
dávání jeho »Stručného přehledu dějin hud-
by« bylo zastaveno následkem kritiky a hlav-
ně pak dupliky Karla Steckra v »Daliboru 1888 (viz o tom citovaný právě článek
Nejedlého str. 135.). Stecker převzal potom
úkol ten sám, snížil však úroveň spisu vědo-
mě na pouhou pomůcku pro žáky conserva-
toře: známý jeho »Všeobecný dějepis hudby«
I. 1893, II. 1903. Již tím byla podstatná sou-
částka velikého plánu Hostinského povalena.
Ale ani v českých dějinách hudebních nebylo
potom valně lépe. Je to vlastně zase jediný
Hostinský, od něhož máme v zorné mono-
grafie z českých dějin hudebních, vzniklé v
letech devadesátých: »36 nápěvů světských
písni českého lidu z 16. století« 1892 a »Jan
Blahoslav a Jan Josquin« 1896 — z nichž spis
poslednější je již bezprostředním vzorem pro
postup Nejedlého, a konečně jeho životopisy
V. Tömáška (»Dalibor« 1874) a F. Škroupa
(»Osvěta« 1885). Souborně pojednal po-
tom Hostinský o české hudbě v Oest.-Ung.

Monarchie, Böhmen I. 1893 »Die Musik in Böhmen« (též česky »Hudba v Čechách« 1900), arcif stručně, ale v krásném pojetí vývojové linie české hudby.

Mezi tím přihlásil se však nový pracovník — Karel Konrád, katecheta v Táboře (1842—1894), jenž vydal veliké dílo »Dějiny posvátného zpěvu staročeského« díl I. »od nejstarších dob do husitských válek«, 1881, díl II. »od XV. věku do zrušení literátských bratrstev (vlastně zase jen první část: »XV. věk a dějiny literátských bratrstev«), 1893. Další část druhého dílu již nevyšla. Práce Konrádova mohla by se na první pohled jevit jako ovoce školy Hostinského nebo alespoň jako následek jeho methodického článku. Konrád skutečně šel k pramenům, studoval je co nejpodrobněji — ale svým způsobem, jenž měl daleko do pravé kritičnosti. Zevním aparátém pramenných dokladů, obsáhlostí zpracovaného materiálu a péčí o vydání četných příloh textových, notových i malířských dovedl zastříti vnitřní nedostatky a pochybení, jichž dopouštěl se jednak vědomě — z katolické tendenčnosti — jednak nevědomě následkem svého diletantismu v práci historické (zejména v palaeografii). První díl jeho práce na tolik překvapil zdánlivou důkladností a novotou postupu, že došel příznivého přijetí i u prof. Hostinského, jenž chválil odvahu Konrádovu a průkopnický význam jeho spisu, ač ovšem některé úsudky Konrádovy koriguje a vytýká, že spis neorientuje dosti čtenáře o stavu středověké hudby a gregoriánského chorálu v oné době (viz referát Hostinského v Atheneu 1884, str. 53.). Hostinský sám použil také výsledků Konrádových ve své »Hudbě v Čechách« a činili tak

i jiní, i Nejedlý ještě ve svých »Dějínách české hudby«. Ale zatím byla práce Konrádova toho druhu, že při řádné kontrole, již pak provedl Nejedlý, počínaje svá studia o zpěvu husitském, celé dílo shroutilo se doslovně v nic. Pro genesi spisů Nejedlého nabyl pak Konrád po tomto poznání zvláštního významu, čistě negativního, o čemž ještě níže.

Zbývá zmíniti se ještě o dalších pokusech o celkové dějiny české hudby nebo o obširnější vyličení větších období a partií zvláště starších. Nenajdeme tu mnoho prací ani v posledních desíletích 19. století. Konrád neměl tu následovníků, ba v zevní technice historické práce šlo se vlastně zase nazpět. Hned dílo J. Srba-Debrnova: »Dějiny hudby v Čechách a na Moravě« 1891 klesá pro starší dobu na pouhou kompilaci, v době novější pak přihlíží sice k pramenům a používá hojně literatury i jiných oborů, nepovznáší se však vlastně nad kaleidoskopickou řadu jednotlivých biografií. Podobné jsou jeho »Dějiny hudby« v Ottově Slov. Naučném, článek »Čechy«. Materiál jinak dosti hojný není tu vůbec zpracován organicky a souvisle. Z doby nejnovější máme podobný, prameny ani ukázkami nedokládáný spisek Jaromíra Boreckého: »Stručný přehled dějin české hudby« 1906, kde se však již pilně využívá výsledků Nejedlého. Tužba Hostinského stále zůstávala nesplněna, a to nejen co se týče dějin celkových, nýbrž i v monografiích. Jmenovitě středověké partie českých dějin hudebních, o které se nám teď již jediné jedná, nenalezaly pozornosti u našich hudebních »historiků«, ač pro dějepisce právě středověk jeví obzvláštní přitažlivost. Nešlo se zpra-

vidla zpět za sbory literátské (nejlepší práce o nich jest od F. T a d r y: »Sborové literátské čili kůry literátské v Čechách« v Památníku praž. Hlaholu 1886), jen historikové hudby církevní obírali se staršími (domněle) zjevy české hudby, zpěvy rorátními, zejména J. P a c h t a v Cyrilu 1879—1881. Patří sem dále několik drobnějších prací Konrádových, D. O r l a a j., ale v počtu i rozsahu zcela mizivém. Větší oblast zahrnuje P. Q. D r e v e s ve sbírce »Cantiones Bohemicae« 1886, což však je práce více literárně-historická, jen s některými transkripcemi nápěvů. Drevescm dostáváme se však již do zahraniční literatury (Dreves žil střídavě ve Vídni a v Holandsku), což zde nebudeme sledovati. (Tato literátura nalzrne se co nejúplněji udána v dílech Nejedlého).

Nejnověji vystoupil také německý spisovatel z Čech, jenž k práci historické přinášel si dosti potřebné erudice — R i c h a r d B a t k a, jenž do nedávna žil v Praze (nyní ve Vídni). Batka arcíř jako pravý Němec z Čech dal se do díla hned od prvopočátku s povážlivou a zcela nevědeckou tendencí vyzvednouti co nejvíce německou účast na vývoji hudby v Čechách, což ovšem nemohlo než vésti ke zkreslování fakt a k násilným výkladům. První práci jeho v tomto oboru je skizza v Bachmannově sborníku »Deutsche Arbeit in Böhmen« 1900, potom »Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen« ve dvou seriích, otištěné v Zeitschrift des Ver. für die Gesch. der Deutschen in B., též o sobě 1901 a 1904, rozšířeny potom a znovu přepracovány pod názvem »Geschichte der Musik in Böhmen, Teil I.«, konečně pak celková práce »Die Musik in Böhmen« ve Straussově sbírce Die Mu-

sik 1906. Spisky tyto jsou zajímavou folií, ba hotovým stínem, doprovázejícím výzkumy Nejedlého (mimo skizzu a první studii ovšem, jež jsou starší), takže Nejedlý byl donucen proti takovému vykořisťování své práce rozhodně se ohraditi. Vztahů těch dotkneme se níže v příslušném spojení s pracemi Nejedlého.

Mnohem více pro středověké dějiny i hudební vykonali u nás historikové literární. Obor tento je oproti dějinám hudebním mnohem šťastnější tím, že neodvažují se sem historičtí diletanti; u nás pak tato věda má již za sebou slušně dlouhou dobu vývoje a dobré tradice, jaké se v historiografii hudební vůbec nedostavily. Není to jen kritika textů písňových a jiných, čím literární historie souvisí s dějinami hudebními; zde naopak literární historie, nepřihlížeje k nápěvům, pravý obraz vývoje často porušovala. Vztahů vzájemných je tu mnohem více — vycítiti je a osvětliti, pracovati s nimi zdařilo se ovšem až Nejedlému, v jehož knihách vlastně slouží se neustále oběma těmito naukám. Ale již technikou práce, neustálým studiem pramenů přivedeni byli naši literární historikové k tematům vlastně hudebním, ve starší době vlasteneckého romantismu pak působila též tužba křísiti staré české zpěvy k novému životu. Vzpomeňme alespoň sbírky Josefa V. Kamarýta »České národní duchovní písně« 1831 a 1832, potom J. Jirečkovy »Hymnologia bohemica, dějiny církevního básnictví českého až do 18. stol.« 1878 a jiných jeho prací, četných studií J. Hanuše, J. Fejfalíka, J. Truhláře, M. Koláře, nověji Jar. Vlčka, Arn. Krause a jiných. Konečně i vlastní histo-

rikové političtí i kulturní přispěli k českým dějinám hudebním mnohým poznatkem, přímo i nepřímo, jak zase nejlépe se pozná ze spisů Nejedlého, kde veškerá tato literatura, třebaš i zdánlivě sebe vzdálenější, pečlivě je stopována a uváděna.

První literární podnik Nejedlého v historiografii české hudby, jeho *Dějiny české hudby 1903* (XI + 262 stran a 6 stran příloh), značí hned na první ráz rozhodný obrat a pokrok v tomto oboru. Jsou to skutečné *dějiny* naší hudby, podané *o d b o r n ý m* způsobem, zejména co se týče vnitřního rozdělení dějinného proudu na epochy a doby, kritického sledování složek vývojových a rozmanitých vlivů synchronistickou methodou uvnitř jednotlivých kapitol i pěkně traktovaných celkových charakteristik jednotlivých období. Oproti dřívějšímu neorganickému sestavování pouhých fakt a zpráv jsou to první a také nejobširnější dějiny české hudby. Nejsou také dosud nikým překonány, leč právě Nejedlým samým a to jen v partiích středověkých, v nichž pak Nejedlý počal samostatně bádati. V našem spojení zajímají nás jen právě tyto kapitoly, třebaš by bylo velmi vděčno poukázat k hodnotám a novotě tohoto díla, jež vystupují skvěle právě v oddílech o novějších obdobích, nejvíce pak v originelním podání doby Smetanovy a doby současné. Jak základním stalo se toto dílo a všechny starší práce vlastně ihned zatlačilo, dokazuje zejména okolnost, že i cizojazyčné práce o českých hudebních dějinách, především R. Batky *Die Musik in Böhmen*, vycházejí od této knihy přímo výlučně. U Batky mění se toto použití cizí práce přímo až v zneužití, plagiát. jak mu to v

obraně české vědy dokazuje sám Nejedlý článkem: R. Batka über českische Musik. Čech. Revue II. 1907/8, str. 305—316. A při tom neostýchal se Batka v II. sešitě svých »Studien« 1904 (v předmluvě) vytknouti Nejedlého Dějinám, že nepřihlížely k jeho první Studii z r. 1901, jakož prý vůbec ne k odborné literatuře německé. To však souvisí s celým principiálním rázem Nejedlého Dějin, jak jej vykládá ve svém článku »K dějinám české hudby« v »Osvětě« 1904 str. 638. Praví zde, že prvním úmyslem jeho bylo vydati bibliografii dosavadní historie české hudby, že však pro skrovnost tohoto materiálu pokročil hned dále a napsal celé dějiny, ale v podobném rázu a založení, totiž jako bilanci dosavadní práce zde vykonané, souhrn »všeho, co jsme dosud věděli.« Údaje bibliografické, a to ovšem i prací jiných oborů, především literárně-historických, jsou pak v knize jeho zároveň podány a to velmi podrobně, takže jen nedostatek rejstříku, při úzkém rozměru »katechismu« omluvitelný, stěžuje tu trochu pohodlné užívání knihy. Nejedlý tu výslovně přiznává, že »jest to práce v podstatě kompilační, ježto je založena na literatuře a ne na pramenech. Od Smetany však kompilační ráz přestává.« Že Nejedlý neužil tu první studie Batkovy, má asi důvod v tom, že Batkova práce prezentuje se hned svým úvodem jako nacionálně stranická, což potvrzuje se hned v zápětí v první kapitole, kde se vykládá zcela bez dokladů (jediný uvedený pak se sem nehodí), jak v Čechách za Markomanů se po pět staletí německy básnilo a zpívalo! Další údaje Batkovy, ač jsou vskutku založeny na studiu pramenů a přinášejí leccos nového i správ-

ného, potřebovaly tedy nejprve přezkoušení, což nebylo úkolem Nejedlého při práci vlastně revuální. A tak přidržuje se tu Nejedlý Konráda, na př. v otázce vzniku písně »Hospodine, pomiluj ny« již pro 10. století a pod. Ale při tomto způsobu práce ohlašují se tu nová stanoviska Nejedlého i pro tuto nejstarší dobu, alespoň v celkovém pojetí; veden citem historickým, označuje tu Nejedlý dobu do r. 1400 (což později přiostrčil k r. 1403) jako dobu předhusitskou, což je úplně nový termín jeho, výtěžený z vnitřní povahy našich dějin hudebních. Inak ovšem tyto partie jsou dnes již, jak praveno, Nejedlým samým překonány, takže by bylo velmi žádoucí, aby uspořádalo se nové vydání této práce s přepracováním prvního oddílu. Nejedlý ostatně byl si toho plně vědom; v citovaném článku v »Osvětě« praví sám, zastará-li kniha jeho co nejdříve, že mu to bude nejlepší odměnou; »a že novou prací změni se velmi mnoho na dosavadním obraze, o tom podám sám důkaz co nejdříve.« Později, ve zmíněné polemice s Batkou v Čech. Revue klasifikuje již Nejedlý své Dějiny jako »populární práci pro české občanstvo se zvláštním zřetelem k jeho potřebám«, což však je odsudek příliš přísný, poněvadž vědecká cena díla ani tímto překonáním jedné části není dotčena. Je to zjev ve vývoji vědecké literatury zcela obyčejný a přirozený.

Takovýchto revisí vykonal potom Nejedlý více, tak úvahou »Cizojazyčné dějiny české hudby« v Nár. Politice 1906. čís. 163. (srovnej s tím »Monumentální« dějiny české hudby v Nár. Listech 1906. č. 120., týkající se zvláště Batky), »Fremd-

sprachliche Smetanaliteratur« v Čech. Revue str. 73.—78. (odpověď Bron. Wellka tamže str. 158.), což náleží ovšem do druhé skupiny historických prací Nejedlého o B. Smetanovi, již musíme zde docela pominouti; konečně pro úplnost a jako lepší pendant k článku Hniličkovu (viz výše) uvádím Nejedlého studii »K počátkům českého hudebního časopisectví« v Lumíru XXXIV. 1906, str. 309. a dále.

Průpravnou prací v Dějinách české hudby dostal se Nejedlý na obě pole svých dalších výzkumů: do doby husitské a do doby Smetanovy. V obou vykonal již tak mnoho a to souběžně, současně vedle sebe, že musíme žasnouti nad touto zcela výjimečnou produktivností. Je ohromná, ale nikoli překotná, a zvláště skupina »husitská« vyniká zároveň obezřetnou methodikou postupu a soustavností.

Podáme nejprve vypočtení Nejedlého knih i článků této skupiny bibliograficky, abychom pak úvahu o nich údaji těmi nemusili přerušovati. První publikace tiskem vydaná jest Nejedlého přednáška »Poměr zpěvu husitského k hudbě předhusitské«, konaná ve výroční schůzi Král. České Společnosti Nauk dne 30. ledna 1904, jež pak vyšla ve Výroční zprávě této společnosti za rok 1903 a také samostatně, zároveň i německy (10 stran, český otisk jest již rozebrán). Zatím byla již v tisku kniha »Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách«, v Praze 1904, nákladem Král. Čes. Spol. Nauk (X + 295 stran + 63 stran příloh a rejstříků, cena K 6.—). Další svazky této hlavní práce jsou: Počátky husitského zpěvu, v Praze 1907, tímžé nákladem (XIV + 449

stran + 77 stran příloh a rejstříků, cena K 6.60) a Dějiny husitského zpěvu za válek husitských (Dějin husitského zpěvu díl II.), v Praze 1913, tímže nákladem (XXI + 688 stran + 260 stran příloh a rejstříků, cena K 15.—). Obě díla poslední byla poctěna jubilejní cenou a vydána také z fondu pro spisy cenou poctěné. K těmto velikým dílům druží se četné jiné práce menší, články a referáty v časopisech, jež všecky úzce souvisejí s hlavním thematem a jsou neméně podstatnou součástíou celé této činnosti Nejedlého. Jsou to nejen menší monografie průpravné, nýbrž také registry některých kapitol spisů hlavních, ale upravené zase ze zvláštních hledisk nebo pro určité speciální cíle. Patří sem zejména: Koleda husitských žáků (v Českém Lidu XIII, 1903, str. 49—52) a Staročeské koledy a protikoledy v 15. století (tamže str. 145—148), Mistr Závěš v Čes. Čas. Hist. XI. 1905 str. 427—430, kdež podává se celý materiál k životopisu tohoto skladatele, dále Magister Závěš und seine Schule (v Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft VII. 1905 str. 41—69), jež je stručným pohledem na celý hudební vývoj v Čechách až do vzniku první české školy skladatelské a pak výklad této školy, spisek velmi informativní, určený sice pro cizinu, ale zároveň vítaný regist i pro nás; důležitý je potom obsáhlý článek Husova reforma kostelního zpěvu (v Čes. Čas. Hist. XIII. 1907, str. 10—24, 149—163), o jehož založení zmínil jsem se v úvodu této studie, a jehož četbu i hudebníkům co nejvíce doporučuji, poněvadž podává velmi jasně a soustředěně »pou-

hý výklad o původu a základu Husovy liturgické reformy«. Do této nejstarší časové oblasti spadají též dvě drobnější kritické úvahy Nejedlého: Z dozvuků bojů o Rukopis Královodvorský a Zelenohorský: 1. Kotle a lesní a rohy, 2. Hanka jako padělatel mincí (v Listech Filologických XXXIII. 1906, str. 432—440, první z nich zároveň též ve Sborníku prací na počest prof. J. Golla, na konci), jež duchaplně dokazují podvrženost rukopisů se stanoviska hudební historie, zvláště v článku prvním. Pro kritickou metodu Nejedlého jsou též velmi významny jeho četné recenze spisů, z nichž uvádíme arcí jen ty, jež látkou patří do této doby. O Batkových Studien napsal obsažný referát v Čas. Čes. Musea 1905, str. 316, o jeho všech pracích v Čech. Revue II., 1907/8, str. 305—316, v Nár. Politice a Nár. Listech 1906 (viz výše), s čímž srovnaj odpověď Batkovu v Deutsche Arbeit VII. 1907/8, str. 320. K tematiku husitského zpěvu vztahuje se též referát Nejedlého o V. Kybalově knize Matěj z Janova (v Čes. čas. hist. XII. 1906, str. 206—215) a veliký, samostatný vlastně článek Názor středověku na hudbu, ač vychází od recenze spisu H. Alberta z r. 1905 Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Konečně dal se Nejedlý získat i k popularisaci svých výtěžků, aspoň v malém, napsav pro lidovýchovní časopis Českou Osvětu IV. 1908, seš. 5, str. 15—18 krátkou, prostou úvahu Husitská píseň, kdež za účelem nového rozšíření písní tábořských, třebaš to jinak není intencí jeho prací, dal otisknouti tři písně tábořské v přístupné notaci. Pokládám i tento drobný rys Nejedlé-

ho za významný. Máme také již přetisk jedné kapitoly z Dějin předhusit. zp. pod názvem: Lidový zpěv světský v době předhusitské (v Českém Lidu XIV. 1905 str. 98—104, z Dějin předhusit. zp. str. 222—235).

*

Časově nejstarší publikace mezi těmito spisy, t. j. »Poměr zpěvu husitského k hudbě předhusitské« (1904) není v této skupině spisem prvním po stránce věcné a genetické. Naopak jest to již souborný pohled výsledek, založený na provedených obsáhlých studiích hudby nejen předhusitské ale i husitské, jež takto obojí sluší klásti do doby před r. 1904. Nejenom v hlavních rysech, nýbrž již i v jemných detailech měl autor celou rozsáhlou oblast své látky v moci a stál nad ní, na hledisku již pevném, nepodléhající žádným dalším změnám, jež by během práce mohly vzniknouti z nově se objevujícího materiálu — což bývá jinak častým zjevem při dílech vícesvazkových, vydávaných ve větších časových intervalech. Tento důležitý znak těchto prací Nejedlého (platí to ostatně i o jiných jeho skupinách prací) jest třeba obzvláště vyzvednouti, výslovně i proti jedné okolnosti, jež v serii jeho spisů o zpěvu husitském mohla by na první pohled vésti k mínění poněkud jinému: že totiž v »Počátcích husitského zpěvu« vrací se znovu k duchovní písni lidové před dobou Husovou, ač již toto tliema probral v »Dějinách zpěvu předhusitského«. Vykládati to jen takovýmto zevním, spíše technickým momentem (ač by to samo o sobě nebylo nic nepřirozeného ani ojedinělého), znamenalo by úplné neporozumění a nedocnění Nejedlého plánu a postu-

pu, a význam spisu »Dějiny zpěvu předhusitského« byl by sešitý úplně jinam. Proč se »Počátky« skutečně vracejí i chronologicky znovu nazpět, dáno jest vnitřní povahou jejich látkové oblasti, nikoli snad rozmnoženým zatím materiálem pramenným, a na svém místě k tomu dojdeme. Ale nejenom tato jedna kapitola, nýbrž celý spis »Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách« — k němuž tímto blíže přistupujeme, dán jest methodicky především tím, že má býti náležitým historickým úvodem do rozboru zpěvu husitského — a zase ne pouze úvodem snad jen chronologickým (stručně vyjádřeno), nýbrž stanovením veškerých spojitostí, pozitivních i negativních, mezi oběma dobami. Tyto spojitosti byly autoru úplně jasny již při práci o tomto prvním spise, ano byly právě hlavní a zde jedině možnou pomůckou historické kritiky. Jen speciální znalost zpěvu husitského umožnila tu kritické vyličení toho, co v naší hudbě je skutečně »předhusitské«.

Zde tedy časové »posterius« je podmínkou pro porozumění něčemu, což je »prius« — případ zdánlivě obrácený, ale ve vyšších sférách vědy historické přes všechnu genetičnost moderní historiografie vlastně bezpodmínečně nutný. Vysvítá zde jasně, jak každý historický problém vymezuje si svou speciální metodu řešení. Z tohoto hlediska pochopíme potom, proč Nejedlý nazval celou dlouhou dobu vývoje české hudby až do 15. století pouze dobou »předhusitskou« a zároveň, proč thema své omezil výslovně na vyličení zpěvu, ne hudby vůbec, což snad mohlo na první pohled i zarážeti aneb aspoň zdáti se nuceným jaksi zúžením thematu. V

této methodičnosti Nejedlého tkví také ohromný rozdíl mezi spisy jeho a jinými dějepisy české hudby, staršími i nejnovějšími, na př. Batkovými. Výtvary Nejedlého již tím samým vymykají se jakékoli přijaté šabloně historické lícně a seskupují se v celek znamenité jednotnosti, ucelený vnitřní organičností historických jevů, ne pouhou chronologickou posloupností fakt. Dokumentem pro tento základní rys Nejedlého tvorby jest nám nejenom sumární úvaha »Poměr zpěvu husitského k hudbě předhusitské«, jež mohla vyjítí před vydáním »Dějin předhus. zpěvu«, nýbrž i celé založení tohoto spisu samotného, jež nás záhy přesvědčí, že z jiných předpokladů k r i t i c k é vyličení doby předhusitské není prostě vůbec možno. Po té stránce je přímo štěstím pro českou hudební historiografii, že právě Nejedlý podjal se této rozsáhlé úvodní práce, třebas jej do značné míry odváděla od brzkého realizování jeho hlavního záměru. Mnohý jiný spisovatel byl by se tu spokojil nějakým všeobecným vstupem, aby jen co nejdříve dostal se na své vlastní pole. Nezapomeňme, že Nejedlý byl do té doby pracovníkem v náboženských dějinách 15. věku u nás, tedy již specialisován na určitou oblast a hluboce zapracován. Zcela nová práce o staletém předchozím vývoji, práce úmorná pro rozptýlenost materiálu a stížená zápasem s nedostatkem předchozí literatury, anebo zase s jejími chybami, jeví se nám tu přímo ve světle veliké vědecké o b ě t i. Bylo však nutno obět tu přinéstí a to v celém rozsahu; diktovala to nejenom vyspělá methodičnost Nejedlého, jež nepřipustila, aby budova jeho výzkumů stála na sypkých základech nedokonalé, zběžné jen lícně vývoje

předchozího, nýbrž byl to také příkaz celé naší literární situace v tomto oboru.

Tím dostáváme se k poměru mezi Nejedlým a Konrádem v otázce duchovní písňe lidové před Husem a vlastně i v době husitské. Nejedlý vyličuje to sám v úvodě »Dějin předhusitských« str. 7., nazýváje svou práci »vědomou negací práce Konrádovy«, ač původně nevyšla z opposice k němu. Bylo svrchovaně nutno, aby naše historie hudební byla očištěna od nesčetných omylů a pochybení Konrádových, především v otázce oněch spojitostí mezi zpěvem husitským a starším, ale arcí i v jiných detailech. Je málo příkladů tak radikálního povalení práce nepřilíš staré (1881), jež požívala značné autority. Právě jen s hlediska Nejedlého mohlo se přijíti na její chybné založení a v důsledcích toho při další kontrole na její naprostou neupotřebitelnost. Dnešnímu čtenářstvu nelze již než býti radou zcela jednoduchou, aby v žádném případě neobracelo se pro poučení k spisům Konrádovým, v nichž snad jedině pěkná výprava příloh zachovává si dosud cenu.

Kritické úkoly »Dějin předhus. zpěvu« daly by se vymeziti asi takto: 1. Vyloučiti z doby předhusitské vše, co náleží nesporně teprve husitismu, což bylo skutečně, zejména vůči Konrádovi, hlavním účelem spisu; 2. vytknouti vztahy mezi zpěvem husitským a předhusitským na základě kritického vylíčení dosavadního vývoje, z čehož methodicky vyplynul další postulát: probrati dobu předhusitskou nikoli v chronologickém pořadí jednotlivých »epoch«, jež by tu beztoho byly umělou konstrukcí (jak je tomu u Batky), nýbrž dle jednotlivých oblastí hudebního vývoje čili v rozdělení věcném. Toto principiální roz-

hodnutí Nejedlého přineslo celé skupině těchto prací nesmírnou přednost zase především methodickou, že totiž veškeren materiál přirozeně a jasně se nám člení a každá sfera hudebního ruchu u nás vystupuje v plné své životnosti a organičnosti vývojové. Jen touto určitou, přesnou distinkcí mezi jednotlivými směry — jsou to zpěv liturgický, umělý, dramatický a lidový (světský i duchovní) — umožnil se stejně jasný výklad jich vzájemných vztahů a vlivů mezi sebou: vystoupí nám vztahy mezi jednotlivými jevy teprve tehdy, jsou-li napřed jevy tyto samy o sobě náležitě ujasněny. Má to pak dále neobyčejnou cenu praktickou, jelikož každý směr možno stopovati v jeho vlastním vnitřním pohybu a při studiu kteréhokoliv z nich dostává se nám všeho potřebného v uzavřených kapitolách. V tomto disponování vědecké líčeně je Nejedlý mistrem; jeho knihy mají znamenitou architekturu, získanou arcí induktivně z látky samé, ale právě proto látku tak ostře členící a osvětlující. Mimo to odpadá zde docela námitka, jež by jinak se stanoviska historiografického při díle tak veliké časové rozlohy právem mohla se naskytnouti: to jest, že sledováním jednotlivých jevů po sobě porušuje se obraz celkových stavů naší hudební kultury v jednotlivých dobách. S možností této námítky Nejedlý sám počítal, leč dovedl ji odraziti poukazem k povaze látky samé. Jednak »není ve zpěvu předhusitském jednotného vývoje, každý obor podle zvláštních svých potřeb vyvíjel se samostatně« (str. 2.), jednak také stav zachovaných pramenů zúžuje vlastně historickou líceň hudby předhusitské jen na hudbu 14. století, o němž teprve lze podati obraz souvislejší a plnější.

Tím tedy požadavek jednotné lícně dobové a chronologického postupu stává se vlastně bezpředmětným. Spisovatel neopomenul však ani za takových okolností dáti čtenáři i stručný chronologický přehled po vývoji jednotlivých oborů (str. 9.), na němž současně též rozpoznáme, jak se jednotlivé směry mezi sebou přece jen kombinují, což potom v knize podrobně je prováděno. Arciž vytýkání těchto vzájemných vlivů vedlo v knize k opakování některých pozorování na různých místech, jak toho žádala struktura jednotlivých kapitol. To však nebudeme pokládati za závadu, rovněž jako není při tomto uspořádání látky žádnou alespoň ne podstatnější chybou, že některé věci, jež by jinak chronologicky anebo dle osobností patřily k sobě, objevují se v knize od sebe vzdáleny. Tak na př. ukázka ze skladeb Machautových, otištěná na str. 162. za účelem srovnání s rondellem českého původu, uvedena je v jiné souvislosti nežli vlastní líceň Machautova vlivu u nás (str. 104—107), podobně i jinde. Svědčí to zase jen o obsahovém, ne pouze formálním uspořádání látky i v jednotlivých kapitolách. Pro informace o jednotlivých zjevech odciňuje pak tuto okolnost důkladný rejstřík.

Než ještě u jiných důležitých stránek spisu tohoto (a tím i dalších) musíme se pozastaviti, abychom jim porozuměli. Především nenaleznemej tu otisky všech hudebních památek této doby; kniha Nejedlého, zvláště tato první, nemohla a nechtěla být zároveň úplným vydáním pramenů, ač jich přináší velmi mnoho a ve výběru methodicky velmi obezřetném. Proto Nejedlý sám pokládá za možné a užitečné, aby se časem přikročilo k soubornému vydání těchto vzácných rukopisů,

což ostatně za příznivějších literárních poměrů mělo se již státi dávno. Materiál hudební slouží Nejedlému jen za podklad k analýsám a proto je namnoze zařazován přímo do textu; není to pak materiál jediný, stejně používá se tu i všech jiných pomůcek literárních, jak tomu v naší hudební historiografii dosud nikdy nebylo. Přes to otiskuje autor některé památky, zvláště většího rozsahu, v přílohách, i takové, z nichž ukázky byly podány již v kontextu. Tak otištěny jsou tu především všechny dochované skladby mistra Závíše, což je s velikou praktickou výhodou. Ale ještě jiný zřetel vedl k tomuto připojení příloh: pořízení otisku ve staré původní notaci, jakožto pravá ediční pomůcka historická, potřebná pro kontrolu spisovatelových transkripcí do písma moderního. Místy vyskytují se ukázky starého písma (neumového, muších nožiček a hřebíčkového, pak notace chorálové kursivní i kosočtvercové) i mezi textem knihy, zároveň pak předdeslal autor stručné vytknutí zásad, jimiž se při transkripci řídil, hned v čele knihy (»O notaci«). Od přísných edičních pravidel uchyluje se Nejedlý jen v tom, že evidentní chyby písařské i v takovýchto facsimilových otiscích sám opravuje (třebas vždy s příslušnou poznámkou). Faksimile tato nejsou ovšem pořízena cestou fotografickou, což by hlavně mezi textem bylo vedlo k veliké nákladnosti a typografickým obtížím, nýbrž autor předlohy o b k r e s l o v a l sám, což samo o sobě je dílem úctyhodné píle, a tiskárna si dle ná-kresů pořídila příslušné typy. Docílilo se tu větší jasnosti tiskové, a otisky tyto mohou nám zatím přesnou reprodukci docela dobře nahrazovat. Co se týče transkripcí, tu arcif

je možno mnoho různých cest a způsobů, hlavně v obtížných detailech a při místech korrumpovaných. Nejedlý je také dalek toho, aby své transkripce vydával za jediné správné, a na mnohých místech to znova prohlašuje. Že však na rozdíl od jiných historiků transkripcí užil a to mnohdy i do moderních klíčů, s předznamenáním toniny, ba i v rozdělení na takty, pokládám za velikou přednost jeho nejen se stanoviska čtenáře staré notace neovládajícího, nýbrž i po stránce methodické. Jen tak mohla vysvitnouti architektura, melodická a rhytmická struktura starých písní, a již sama tato úprava v písmo nynější je kusem bystré hudební analýsy. Konečně téměř ve všech případech (zejména pak u písní husitských) Nejedlý otiskuje také zápis původní, aby umožnil každému kontrolu své transkripce.

O pramenech své práce a jich povaze pojednává autor sám v úvodě (str. 5—6). Přiznává tu docela otevřeně, že při materiálu tak rozptýleném, kusém (a mnohdy těžce přístupném) nelze dosíci úplnosti leč relativní; vtípně o tom praví, že »zde nelze hledat, nýbrž jen nalézat.« Není vyloučeno, že časem nalezne se leccos nového i z této doby, zvláště v archivech, jež nejsou ještě vůbec prohlédnuty ani uspořádány. S bolestmi našich archivních poměrů musí, bohužel, u nás setkati se každý pracovník, zvláště o takových thematech. Nicméně má Nejedlý plnou pravdu v tom, že obraz z jeho pramenů vplynuvší jest zcela detailní (arčíť s omezením hlavně na stol. 14.), takže asi novými nálezy nebude mnoho pozměněn. Udává dále knihovny, v nichž pracoval nebo dal pracovati. Nejpodrobněji prohlédl tu knihovnu Musea krá-

lovství českého, využitkovav plně svého někdejšího úředního místa při tomto ústavě. Epochální však byl tu zejména nálezný rukopis vyšehradského, totiž zvláště skladeb Závšových zde zapsaných, na něž Nejedlý upozornil V. Flajšhans. Tento jediný kodex obohatil naše vědomosti o hudbě v Čechách měrou netušenou, ovšem jen prostřednictvím odborníka vyzbrojeného takovou odbornou znalostí, jakým je Nejedlý. Ne pramen sám, nýbrž teprve ten, kdo ho dovede kriticky použít, je tu dárce nového světla. Stačí jen poukázat na to, jak zacházel Konrad s kancionály Jistebnickými, abychom to pochopili. Nejedlý však ani zdaleka neomezuje se jen na zápisy hudební, nýbrž přibírá, možno říci, veškeré historické prameny z doby předhusitské, vydané i rukopisné, způsobem v hudebním dějepisectví dosud zcela neznámým. Zde se nejvíce uplatnila jeho historická erudice a především jeho fenomenální znalost pramenů české historie, již slyšel již jako posluchač universitní. V tom smyslu možno jeho hořejší výrok doplnit, že uměl nalézat, poněvadž nemusil teprve hledat. Tak již sám důkaz o stáří písně »Hospodine, pomiluj ny«, vedený z kroniky Kosmovy (důkaz zvaný *ex silentio*, t. j., že Kosmas písně té nezná), je výbornou ukázkou kritické zdatnosti, jejíž první podmínkou je veliký rozhled, a v naší (konečně i cizí) hudební literatuře historické něčím naprosto novým. Také stálé přihlížení k politickým dějinám vneslo do jeho lícně zcela nová hlediska, nové spojitosti a mnohý objev dalekosáhlého významu. Nejedlý jde nadto i k pramenům cizím, jež jsou přístupny v zahraničních edicích, může takto neustále vývoj český kontrolovati a vyšetřovati zcela

dokumentárně, vědecky přesně cizí vlivy na naši hudbu. Jeho znalosti jdou tu do takové hloubky, že dovede námi vyložit, jak na př. německý minnesang působil zásadně jinak na naše básnictví, než na naši hudbu (str. 124 v poznámce). Porovnání naší hudby umělé s umělou hudbu cizí, se zpěvem liturgickým a také zase lidovým, jak je neustále a přímo hravě provádí Nejedlý, jest výtěžkem z obsáhlých studií přípravných, nekonečné práce srovnávací a nemalou měrou též ovocem rozsáhlé paměti. Při tom ani nechci zvláště upozorňovati na vlastní techniku historické práce, jež se tu rozumí a žádá sama sebou, ale arcí v takové dokonalosti nezhusta se vyskytuje, jako umění správné interpretace (výkladu) pramenů, kamž spadá také důležitá věc náležitého vročení pramene dle hledisk paleografických, ale často i obsahových, dále pak umění historické kombinace, stanovení to určitého historického jevu spíše jen konstruktivně, ač vždy z určitých dokumentárních východisk — zkrátka to vše, co zahrnujeme pod pojem historické metody.

Práce Nejedlého je tak zásadně dokumentární, v první a téměř výlučné řadě opřena jen o prameny, že musila vésti k obrazu podstatně jinému, než jaký poskytovalo naše dosavadní hudební dějepisectví. Při tom pak je pro Nejedlého charakteristické a jistě je to rysem sympathickým, že nezdržuje se valně polemikami s názory starší literatury a nehledá lesku a efektů v hojném jich potírání. Činí to jen na místech zvláště nápadných a to zpravidla jen v poznámkách. Spíše používá Nejedlý cizí hudební literatury, ovšem takové, jež ob stojí před vědeckým forem, ale není na ní závislý. Z naší jsou to

vlastně jen práce našich literárních historiků, s nimiž bylo tu nutno operovati. Ale i vůči těm má Nejedlý své zásadní odlišné stanovisko, to jest stanovisko h u d e b n í, jehož literární historie přirozeně nedbala, ačkoliv na styčných polích umění básnického a hudebního (ve zpěvu) bylo to i pro literární historii vlastně velikým nedostatkem. Běží tu hlavně o konstatování, co jest písní a co jí není, při čemž teprve Nejedlý přišel s pravým východiskem. To vedlo jej pak i k další důležité diferenci, že Nejedlý nemůže se v dějinách hudby v Čechách vázati pouze na zpěv český, ani ne v písní lidové. Tím vším nabyla již tato první práce Nejedlého v tomto oboru významu v pravém smyslu slova epochálního. Jest nejenom základním kamenem moderní české hudební historiografie, nýbrž zároveň, hned na poprvé, úplně hotovým vybudováním příslušných partií v definitivnosti, jež je tu způsobem práce zaručena na dobu velmi dlouhou, vymykající se docela průměrné pomíjející historické i jiné třeba solidně vědecké literatury. Tuto hodnotu »Dějin předhusitského zpěvu« vystihl bystře V. Flajšhans v Osvětě 1904 str. 1119 a dále, třeba nemohl ani dobře tušiti, jaká díla budou teprve následovati! Nemůžeme ani svým hudebním čtenářům odepřiti několik citátů z tohoto odborného historicko-filologického referátu: »(Nejedlý) jde jako Palacký, Jungmann, Dobrovský, Šafařík cestou novou, svou. Přichází všude k novým výsledkům. Jest to škola nová, jež z této práce mluví.« »Je to jedna z prací, jež tvoří epochy; knihou Nejedlého na dlouhé časy jsou akta o písní předhusitské uzavřena. Je to něco jako Palackého Würdigung a Tomkovy Děje university. Rozsáhlá

znalost pramenů rukopisných, obeznámenost s literaturou předmětu, nová metoda, samostatný názor — to nyní bývá velmi zřídka. Není knihy plnější obsahem i plodnější myšlenkami v naší nové literatuře historické i filologické. A autor nikde neřekl všeho, co ví, čerpá ze zásob mnohem bohatších — je to, krátce řečeno, vědecký čin.«

*

Po těchto všeobecných poznámkách, jimiž musíme se zde spokojiti, třebaš zdaleka nevyčerpávají všech předností posuzovaných děl, obrátíme se k vlastnímu svému úkolu, jak byl vytknut již výše. Běží nám o náležité vyzvednutí hlavních výsledků Nejedlého bádání hudebně-historických, což znamená, že nemůžeme se zdržovati u detailů, tím méně u četných objevů dosahu více literárně-historického a pod. Bohatost obrazu nelze tu nikterak úplně vystihnout, ne-li reprodukovati. Spíše běží jen o upozornění na nejvýznamnější momenty lícně, o pořízení jakéhos vodítka při vlastním studiu těchto spisů, čehož dojde se tuším nejlépe vypracováním registru čistě věcného, a to stále s omezením na oblast pouze hudební. Opakuji znovu, že se toho podjímám jen z přesvědčení, že takovýto výbor je pro naše poměry potřebov. To jest můj jediný cíl přímý. Vyplyne-li z těchto mých úvah nepřímo také výsledek jiný, totiž co nejhojnější studium Nejedlého děl husitských v celé naší obci hudební, pak vykoná můj regist dost, a otázka jeho vhodnosti či nevhodnosti stane se k mému štěstí co nejdříve zbytečnou. —

Časovou hranicí mezi dobou předhusitskou

a husitskou stanoví prof. Nejedlý r o k 1403 (vystoupení M. Jana Husa), čili okrouhle konec 14. století. Probírají tedy »Dějiny předhusitského zpěvu« všechny zjevy v oboru hudby vokální od nejstarších dob až do sklonku věku čtrnáctého a to v těchto speciálních odvětvích: 1. zpěv liturgický, 2. zpěv umělý, 3. zpěv dramatický, 4. lidový zpěv světský, 5. lidová píseň duchovní. Ale ani tato velmi časná hranice pro počátky husitského ducha v naší hudbě neplatí ještě bez výjimek. Jsou i ve 14. věku již zjevy, které ukazují k dalšímu vývoji bezprostředně, na př. hnutí mrskačů, působení předchůdců Husových, takže při zásadním věcném třídění věci tyto do doby předhusitské nebylo radno pojímati. Tímto vymezením dán jest zcela přesný látkový program spisu, objasněný ještě blíže odůvodněním onoho rozdělení na patero odvětví a pak c h r o n o l o g i c k ý m p ř e h l e d e m, jímž končí úvod spisovatelův obzvláště instruktivně, takže i zde potřebujeme jeho plného znění:

»V době pohanské nebylo ničeho jiného než lidový zpěv, podle našeho názoru světský. Pokřesťaněním přišel k tomu zpěv liturgický, na krátkou dobu slovanský, potom latinský. Lidový zpěv vlivem církevním jakožto zbytek pohanství byl zatlačován, lid měl zpívat též liturgický zpěv (»krleš«). Úsilí to se nezdařilo, v 12. století vzniká první píseň pro lid »Hospodine pomiluj ny« s nápěvem liturgického (žalmového) rázu. Století třinácté zlomilo absolutní panství liturgického zpěvu: záliba pánů a krále v poesii minnesingrů uvedla k nám umělé zpěvy milostné (německé), kolonisace pozvedla lidový zpěv k větší významnosti. Doba krále Jana posílila vliv fran-

couzský, čímž nastává parallelisace vlivu německého. Přichází doba Karla IV., jež znamená rozkvět všech oborů: liturgický zpěv pěstován ve velkém v četných nádherných chrámech, při čemž ovšem dostavují se i nepěkné stránky každého vrchole rozvojového, v umělé hudbě vzniká první naše samostatná škola skladatelská, komponují se nové dramatické hry, lid zpívá velmi často a rád, neboť blahobyť země jej k tomu vede. V této bohatosti končí 14. století, počíná nová doba.«

I. Liturgický zpěv (str. 10—94). Dějiny liturgického zpěvu jsou u nás až do 13. století jenom jakousi praehistorií našeho zpěvu, poněvadž absolutně nutné tu prameny, notované knihy liturgické, máme až z 13. století. To neznámá ovšem, že by se u nás knihy takové nebyly psaly, alespoň máme o tom doklady pro klášter sázavský; byly zde také knihy cizího původu (v klášteře vyšebrodském), těch však právě pro tento cizí původ a k tomu dosud blíže neznámý nelze tu užití. O liturgickém zpěvu cyrilometodějském víme pouze, že existoval, podobu jeho naprosto neznáme a sotva kdy poznáme. Ba neznáme ani slovanský liturgický zpěv kláštera sázavského, ani jeho poměr k zpěvu cyrilometodějskému. Pro další doby nelze u nás nikterak připustit trvání zpěvu cyrilometodějského v jakékoliv formě, ani nepřímou ne ve zpěvu latinském, tím méně pak přímo v husitském, což jsou zcela nedoložené domněnky.

Veškeren známý potom liturgický zpěv v Čechách pochází tedy z jediného pramene: z chorálu gregoriánského. Učilo se mu u nás již na škole v Budči, na počátku 10.

století, pěstění jeho velmi napomohlo zřízení biskupství v Praze, kdež potom v 11. století vzniká škola i pro liturgický zpěv. Podobně působily též školy klášterní.

Novým objevem Nejedlého jest reformní dílo děkana Víta ve 13. století, dosud naprosto nedoceněné, hlavně proto, že hudební historikové nepřibírali téměř vůbec pramenů historie politické (zde *Annales Ottacariani*). Děkan Vít zřídil při kostele sv. Víta první pěvecký sbor odborně vycvičený, dal také první učiti žáky zpěvu kostelnímu (*bonifanti*), postaral se o nové varhany, zejména však dal poříditi nové liturgické zpěvníky, z nichž zachovalo se *troparium* z r. 1235, nejstarší to naše hudební památka. Nejedlý připisuje tento zpěvník děkanu Vítovi kombinací velmi pravděpodobnou. Podává se dále výklad *tropů* a jejich vzniku z *neumatických* koloraturních »jubilů« podkládáním nového textu čili interpolací. Podrobné prozkoumání *troparia* Vítova vedlo k důležitému poznatku, že pro vývoj liturgického zpěvu v Čechách nejdůležitějšími stala se interpolovaná *Kyrie*, tak zvaná »*kyriamina*«. Hudebně jsou *tropy* pokrokem proto, že teprve zde vystupovala melodická stránka *jubilů* do popředí, což vedlo brzo k vzniku nových melodií. Brzo se také v *tropech* objevují ozvuky zpěvu lidového. Již sama *syllabičnost* »*kyriamin*« (na každou notu připadá slabika) je lidovému zpěvu blízka a způsobila přímo znárodnění některých těchto zpěvů. *Syllabičnost* tato nejvíce se praktikovala při zvláštním druhu *tropů*, interpolacích na »*Alleluja*«, jež slují *sekvence*; po stránce formální byly to řady chorálových nápěvů, v nichž na každou melodii zpívaly se dva

texty (vyjma na první a poslední).*) Záhy vznikaly takovéto sekvence samostatně. Tato skupina liturgických zpěvů, především pak kyriamina, jest vlastním hudebním východiskem pozdějších duchovních písní latinských a pak i českých.

Ve snahách Vítových horlivě pokračoval biskup T o b i á š z B e c h y n ě (1279—1296), první biskup u nás, jenž počal si více všimati liturgického zpěvu. Nápěvy jeho evangeliáře (zpívaná evangelia) jsou zase více koloraturní než v tropariu Vítově, ale také lidovější. V Tobiášově rituálu zapsána je také »nejslavnější sekvence všech dob a národů«, proslulá »*Media vita in morte sumus*«. Zachovaly se též některé zpěvníky klášterní, tak antifonář kláštera sedleckého z konce 13. století, jenž dokazuje, že u nás tehdy zdomácněly již všechny útvary liturgického zpěvu ze západní Evropy, pak řada zpěvníků z kláštera sv. Jiří. Notace těchto knih jest již přechodem od písma zvaného »muší nožičky« k písmu »hřebíčkovému«, jež u nás potrvalo až do polovice 14. století.

Doba Karla IV. znamená vrcholení liturgického zpěvu v Čechách i na Moravě. Císař sice nejvíce pečoval o umění výtvarná, ale také liturgický zpěv při tom získal mnoho, v čemž velikou účast měli též arcibiskupové: Arnošt z Pardubic, patrně z ohledů čistě církevních, a Jan z Jenštejna, u něhož již rozhodovaly zřetely umělecké. Založen byl sbor

*) Je zajímavé, že tento výklad vzniků sekvencí podal již v 15. století český mistr M i k u l á š z M o r a v y (u Nejedlého nedopatřením poprvé (na str. 28.) zván Václav); výklad jeho uradl v zapomění a teprve noví badatelé dospěli zase k téměř názoru.

cvičených zpěváků »mansionářů«, vedle nich pak působili u sv. Víta bonifanti, kůrní žáci a žaltářníci. U jiných kostelů bývali choralisté. Nejedlý vykládá podrobně organizaci těchto sborů a dokládá přesnými číslicemi, jak mohutné sbory prováděly tehdy v hlavních chrámech hudbu liturgickou. Byla to »zlatá doba liturgického zpěvu«.

Odtud přestupuje autor k vyličení nových kultur tehdy vznikajících, jako kultu mariánského (celoroční ranní mše o P. Marii čili matura, nikoli však ještě mše rorátní, omezená na advent), pak kultu božího těla, sv. Václava, zvláštních bohoslužeb na odvrácení morové rány. Bylo též veliké množství nových svátků a slavností kostelních, a to vše vyžadovalo nových zpěvů; rozmanitost pak zvyšovala se též tím, že různé řehole měly své zvláštnosti ve zpěvu. Nad to Karel uváděl do Čech i liturgie cizí, jako ritus sv. Ambrože, jenž lišil se od gregoriánského velmi podstatně deklamační výrazností, ale zvláštního vlivu u nás nenabyl, a konečně liturgii slovanskou v klášteře Emauzském, o jejíž zpěvech však nic nevíme, poněvadž knihy se ztratily.*)

Následuje nyní podrobný rozbor liturgických zpěvů ze 14. století na podkladě hojných notových dokladů. Ukazuje se především, jak liturgický zpěv nebyl tehdy ustrnulý jako dnes, nýbrž stále se obohacoval, pře-

*) K liturgii emauzske vrací se Nejedlý v jiném spojení znovu v »Dějínách husitského zpěvu«, str. 409—413. Pro nás je tu významna jen zmínka o zlomcích notovaných hlaholských textů, v nejnovější době nalezených, a důležité pozorování Nejedlého, že je v nich patrný vliv zpěvů husitských. Podléhala tedy liturgie emauzská husitské a ne naopak.

devším rostoucí koloraturou jubilů. Vznikaly také nové zpěvy anebo se nápěvy přenášely na nové texty. Nové zpěvy liturgické skládali hudebně vzdělaní mužové, a známe z nich již dva jménem: mistra Záviše a Jana z Jenštejna. Záviš patří však do kapitoly o zpěvu umělém, poněvadž i v kompozici liturgické řídil se principy skladby umělé. Jenštejn sestavil nové officium na svátek navštívení P. Marie, je tu autorem textů a patrně i nových nápěvů, především »Decet huius cunctis horis« a píseň »Mittitur archangelus«, jichž hudební rozbor nalezneme však také až při zpěvu umělém. Nemůžeme tu autora dále sledovati v jeho podrobných rozbořech všech zpěvů mešních a jich proměn. Více nás zajímají zase tehdejší tropy, zvláště oblíbená »Ave praeclara maris stella«, z níž vzniklo velmi mnoho dalších nápěvů se stále větším lidovým zbarvením. Ba mnohé samostatné tropy ztrácely již docela souvislost s původními tvary, jež své doby přišly hotové ze západu, a svým lidovým rázem »prorazily poprvé nedobytnou hradbu liturgického zpěvu«. Podobně rozbírá se mše korunovační, nešpory (s antifonami a responsorii), lamentace ve dny pašijové a processí.

Velmi důležitá je pro nás Nejedlého analýsa liturgických hymnů a písní (latinských). Hymny a starší písně (ač těchto bylo ve 13. stol. ještě málo) přišly k nám ze západu hotové. Za to ve 14. století vznikají latinské písně u nás, tedy českého původu. Kritickým jich rozbořem dospěl Nejedlý k zásadnímu a zcela novému objevu, že písně tyto nejsou původu lidového ani na nápěvy lidové, nýbrž původu liturgického a to z interpolací na závěreč-

né mešní »Benedicamus«. Liturgický ráz hudební není v nich porušen, třebaž jako u jiných tropů a sekvencí je tu značný vliv lidový, melodický i v tonalitě (tonina jonická, lidu milá = dur). Nejedlý duchaplně ukazuje, jak prvotní jich forma byla dvojverší, z něhož postoupilo se k čtyřverší dle analogie hymnů, při čemž však záhy počíná se objevovati náběh k trojdílné strofě, jež byla tehdy již známa z minnesangu. V písních vzniklých z »Benedicamus« často vedle čtyřverší nadbývalo ještě dvojverší, i rozdělil si je upravovatel na tři dvojverší, tedy píseň trojdílnou (na př. vánoční »Puer natus in Betlehem« z počátku 14. století), a odtud byl jen krok k pravé trojdílné strofě formy a a b. Mnohé písně tohoto původu měnily se také z původní syllabičnosti v koloraturu, takže se vkusu lidovému spíše stále vzdalovaly. Největší část jich zanikla potom v novém husitském ovzduší.

Rubem oné zlaté doby liturgického zpěvu byly četné nešvary jak v provozování, jež Nejedlý zajímavě líčí, tak i ve vlastní hudební povaze. Objevovala se nevhodná a nesmyslná interpolace (i roztrhávání slov), zvláště však liturgickému zpěvu na úkor byla mensura, vnikající k nám z Francie a lidové snaze po určitém rytmu velmi blízká. Jí samou vnášel se do církevního zpěvu ráz světský, sesilovaný pak i přímým přebíráním melodií lidových anebo též z hudby umělé (minnesangu). V tropech zašlo se tu dále než v samé liturgické písni. Krásu liturgického zpěvu poškozovala také vícehlasost, diafonie, u nás tehdy velmi primitivní, vlastně ještě pořád staré organum kvintové. Musili jsme ovšem projíti těmito drsnými začátky. Za zlo-

řád se pokládalo též vnikání hudby instrumentální do chrámů.

II. Zpěv umělý (str. 95—164). Umělým zpěvem nazývá Nejedlý hned v úvodu spisu »vše, co není hromadným výtvozem, nýbrž co prozrazuje osobnost skladatelovu, ať už jméno její známe nebo ne«, čili výtvozy individuální. Principiální váhu má pak další důsledek Nejedlým stanovený, že »s touto individualitou osobní dostává se v umění i individualita národnosti, především ovšem tím, že jednotnost hudby (zvláště dosavadní liturgické) se porušuje a že hudba pak u jednotlivých národů vyvíjí se směrem různým« (str. 95). Tento moment je pro vývoj národního umění důležitější než vliv hudby lidové, »jež nepůsobí tak ve smyslu národní individuality jako spíše všeobecnými principy, charakterisujícími lidovost« (95). Formy lidové hudby mohou se shodně objeviti u různých národů; bývá to často »důsledek stejných praemis, totiž všeobecného lidového vkusu, jenž se neváže na hranice národnostní« (str. 146). Tak na př. sklon lidové hudby všech kulturních národů evropských mimo staré Řeky k durové tonině, k pravidelnosti taktové a k jasnosti, srozumitelnosti melodických linií, kteréžto principy »karakterisují hudbu lidovou vůbec a nejsou majetkem určitého národa« (96). Významné tyto pravdy, na nichž spočívá celý moderní názor na národnostní problémy v umění, docházejí badáním Nejedlého také historického potvrzení právě pro náš český vývoj hudební. Je to neocenitelným podepřením správnosti této these estetické. My dnes

za vlastní hudební umění považujeme přirozeně jen tuto hudbu umělou, díla určitých skladatelů; ale právě sem vnášely naše nedávné, ba dosud stále hláсанé theorie o »národním« rázu hudební tvorby hlediska s individualností umělecké koncepce nesrovnatelná, s nimiž zápas byl tak těžký, poněvadž u nás tyto předsudky byly zakořeněny silněji než kde jinde. Přesným stanovením takovýchto principů nabývají knihy Nejedlého zároveň veliké ceny i pro dnešní esthetiku nebo chcete-li, teorii hudby, aniž opouštějí půdy historické. Dějiny poskytují vskutku vždy nejplatnější odpovědi; bez nich všechno theorisování vyzní na konec v pouhé konstrukce libovolné a nevědecké.

Vznik různého národního charakteru hudebního vykládá Nejedlý na základě historického vývoje pro tuto nejranější jeho dobu zcela nově, a to postupováním dvou tehdejších hlavních žvlů hudebních, vlivu liturgického a lidového. Postupování toto bylo u každého národa jiné a proto vedlo k různým výsledkům (96). A dále potom působí na sebe hudební umělé výtvořy různých národů navzájem. Mezinárodní styky jsou jedním z nejmocnějších podnětů k vlastnímu rozvoji sil každého národa. Nestací tu ani styk jen s národem jediným; tak dokud Čechové byli pouze pod vlivem umělé hudby německé (minnesangu), tvořili prostě tento minnesang sám pouhým napodobením. Je tu potřebí vlivů různých, jež by se mezi sebou křížily a tím nutkaly k výběru a samostatnosti. U nás byl to vliv hudby francouzské, jímž jsme se emancipovali od jednostranné imitace hudby německé, a tato emancipace »byla přední podmínkou ku vzniku

školy české« (124). Teprve poznáním rozdílů může se dospěti k uvědomění principů různých směrů uměleckých a tím k jich samostatnému užití. Zapíratí nebo vůbec odmítatí tyto cizí vlivy je počínání naivní a znemožní ovšem a priori správnost historické lícně. Naopak při pilném vyšetření všech vlivů cizích vystoupí pak na druhé straně originelní stránky každého silného umění národního. Tak je tomu i u nás již na úsvitě české hudby umělé. Nalezneme tu vliv liturgický, vliv minnesangu i hudby francouzské — ale »l i d o v ý v l i v d o d a l s k l a d b á m t ě m n ě c o n o v ě h o, c o v c i z i n ě n e n a l ě z á m e a c o m o ž n o n a z v a t s p e c i f i c k ý m k a r a k t e r e m t e h d e j š í n a š í h u d b y« (124). Naši skladatelé nepřijímali v té době již vzory své slepě, nýbrž »upravovali si vše p o d l e s v ě l o v k u s u« (moment osobní individuálnosti), při čemž lidový vliv byl znamenitým prostředkem. »Položen tu základ k dalšímu vývoji, a základem tím stal se princip »z n á r o d n ě n í p r v k ů c i z í c h«. A krásně dodává k tomu Nejedlý, že »v tom byla vždy síla a spása české hudby od dob nejstarších až do nejnovějších« (164).

K vývoji umělé hudby je konečně také potřebí příznivých podmínek zevních, porozumění a podpory hmotné. »Hudba umělá jeví se v dějinách vždy jako luxus.« Nejvíce tu rozhodoval královský dvůr, a tu zase osobní smýšlení královo a tím jeho celý politický směr. Proto nám historie politická velmi mnoho vysvětlí, poněvadž nám podá určitý obraz mezinárodních styků pro umělou hudbu tak důležitých. Dvůr pražský, knížecí a zvláště potom královský, jistě záhy opatroval si hudbu všeho druhu k slavnostem, nevíme však

o tom mnoho. Skutečný »hudební dvůr« měl asi až Václav II. Již jeho korunovace r. 1297 byla velikou hudební událostí, na niž němečtí minnesingři dlouho vzpomínali. Na dvoře Václavově byli minnesingři velmi oblíbeni, a Praha stala se předním sídlem minnesangu. Zejména často byl tu hostem Heinrich von Meissen, zvaný Frauenlob. Působil na naši umělou hudbu svými leichy (na způsob sekvence), písněmi, z nichž některé mají formy trojdílné strofy, takto poprvé v Čechách se objevující; ba i motivy hudební přecházely z jeho skladeb do našich, což zde Nejedlý vůči Batkovým pochybnostem mnohonásobně dokládá. Jenže vliv Frauenlobův objevuje se v Čechách až po stu let prostřednictvím meistersingrů, kteří snad i v Praze měli svou organizaci. Také v první době vlády Jana Lucemburského měl převahu u nás vliv německý. Při jeho dvoře žil poslední německý minnesinger na české půdě, Heinrich von Mügelin. Praha měla tehdy i svého vlastního minnesingra jménem Mülich von Prag, málo však z pramenů známého; ukázka jeho tvorby prozrazuje značný vliv lidový.

V dalších letech vlády Janovy počíná se však u nás zjevovat vliv hudby francouzské v důsledku nových politických styků s Francií. V hudbě francouzské byl od prvopočátku mocnější vliv lidový, jenž způsobil tu rozkvět melodičnosti, vítězství pravidelného taktu a toniny jonické (dur). Povždy zachovávala si francouzská kompozice vybraný vkus. Tyto nové principy brzo našly cestu do Čech. Do Prahy přišel přední tehdejší hudební skladatel francouzský Guillaume de Machaut a složil jistě i v Če-

chách mnohou ze svých skladeb. Účinek francouzského vzoru jevil se u nás nejprve prostým přijímáním hudebních útvarů (doklady máme v naší hudbě dramatické té doby), potom rozšířením francouzských hudebních nástrojů (francouzské housle »rybebka« a píšťalová šalmaj); velmi důležité bylo poznání francouzské hudební theorie, jmenovitě v oboru polyfonie a pak hudby mensurální. Theorie Jana de Muris (jehož předchůdcem ve Francii byl náš krajan Hieronymus de Moravia) byla u nás vykládána až do dob husitských. Rovněž počíná k nám koncem 14. století vnikati francouzské bílé písmo notové.

Také době Karla IV. věnuje Nejedlý podrobný popis hudebních poměrů, všímaje si zde také hudby instrumentální a tehdejších nástrojů. Není to ovšem přímým úkolem knihy, a k rozboru složité této otázky je především zapotřebí hojných ilustrací. V tom také jedině lze užití studií Batkových jako doplnění knih Nejedlého, poněvadž jsou těmito obrázky vypraveny.

Umělý zpěv v Čechách ve 14. století, hlavně v druhé polovici vykazuje dvě formy, leich a píseň, obě z minnesangu převzaté. Leichem označuje Nejedlý vždy zpěv skládající se z řetězce různých melodií, písní pak všechen zpěv strofický o strofě trojdílné nebo prosté. České leichy jsou vlastně dozvukem této formy a to její poslední fase. Jakýsi rozdíl tkví také v tom, že naše leichy neřídily se žádnými pravidly prosodickými, jichž tehdy v našem básnictví nebylo, a proto jsou melodie jich hudebnější (s hlediska absolutního) nežli v minnesangu.

První jménem známý český skladatel jest mistr Závěš, o němž až do Nejedlého vě-

dělo se pouze, že jest básníkem milostné písně. Nejedlý našel pět skladeb zachovaných výslovně s jeho jménem: čtyři skladby rázu liturgického (v rukopisu vyšehradském) a zhudebnění jeho písně milostné (celá notace v rukopise mnichovském). Že jsou to práce téhož autora, dokazuje i užití téhož motivu ve všech těchto skladbách, ovšem ve variantech. Zároveň pak objevuje se nám Záviš především jako skladatel hudební, kdežto básníkem je v druhé řadě, právě že skládal také zpěvy církevní. Skladby jeho jsou pod přímým vlivem zpěvu liturgického, ale zároveň s názvuky na zpěv lidový. Obráží se tu vliv motivů francouzských i zase účín minnesangu (manýra nasazování motivu vždy ve vyšší poloze). Všechny jeho skladby jsou umělé leichy. Není u něho ještě třídílnosti ani přesného taktu. Za to však vyniká ucelenou architektonikou, zejména v písni »J i ž t m n ě v š e r a d o s t o s t á v á«, jeho melodika je nápadně vzrušená a těkavá, smělá; Záviš důsledně skládá v tonině frygické, což není u něho asi náhodou.

Druhý skladatel je sám pozdější arcibiskup Jan z Jenštejna. Studoval v Paříži a oblíbil si tam mensuru, již pak první pěstil u nás. Jeho sekvence »D e c e t h u i u s c u n c t i s h o r i s« (autorství Jenštejnovo je tu aspoň nanejvýš pravděpodobné) je nejstarší mensurovaná skladba česká, v přesném taktu. Vliv francouzský jeví se také v uhlazenosti a klidu. Je tu tedy značný pokrok i vůči Závišovi.

Knih sleduje nyní další leichy českého původu, z nichž vysoce pozoruhodná jest »O t e p m y r r h y«, »nejcennější nám zachovaný plod české hudby umělé doby předhu-

sitské«. Zde lidový vliv český prohlubuje motivy vzaté z minnesangu zvláště po stránce melodické. Autor není znám. Nejedlý transkribuje skladbu moderním písmem. Rozbořením motivů ukazuje, že jest zbudována na motivech Frauenlobových z podobné skladby, že však zároveň přejímá útvary liturgické a se školou Závášovou má společnou bohatost melodickou, čímž si uhazuje význačnou originálnost. Melodika této skladby je vskutku ušlechtilá a podnes působivá. Pozoruhodna je též zaokrouhlenost celé skladby málem docela moderní.

Také trojdílná strofa, jež se stala potom typickým tvarem duchovní písně lidové u nás, je původu cizího a to umělého, nikoliv lidového, jak se mnohde hlásalo. Nasvědčuje tomu již neporozumění značky repetitio (Ro), jež se vztahuje na opakování prvního dílu, u nás však se jí myslil právě neopakovaný díl třetí (a a b). Trojdílná strofa byla u nás asi záhy známa z minnesangu, ale teprve skřížení s vlivem francouzským vedlo k samostatné tvorbě české v této formě. Dokazuje to píseň »Mittitur archangelus«, již Nejedlý dle vnitřních znaků připisuje Jenštejnovi, zástupci francouzského vlivu u nás (Záváš formy té nemá). Zachovaly se tři umělé trojdílné písně českého původu: D o r o t o, p a n n o č i s t á, velmi ještě blízká Závášovi a minnesangu, bez vlivů lidových a s malou ještě odlišností části třetí od nápěvu versu. Tento poslední znak má také píseň »Mittitur archangelus«, ale za to je mensurovaná. Do 14. století náleží též další píseň »D ř e v o s ě l i s t e m o d i e v á«, jež jest velmi umělá co do stavby, majíc třetí část již hudebně samostatnou, jinak však je

nejlidovější z těchto umělých skladeb, zvláště prostou krásou melodie. Zcela na hranicích lidové písně je pak písnička »A n d ě l í č k u r o z k o c h a n ý«, původu patrně žákovského, která již ani není trojdílná, nýbrž prostě lidově dvojdičná.

Více hlasému zpěvu, ve Francii již tenkrát rozkvetlému, u nás v době předhusitské se valně nedařilo; tím méně potom u husitů, kteří jej zcela zavrhovali. Pořád ještě udržoval se v Čechách starší hrubý způsob polyfonie organové, ač nová diafonie byla již známa. Máme zachováno aspoň jedno umělejší dílo české polyfonie, známý rondellus z počátku 15. století, jenž má však s Francií společno jen současné užití dvou různých textů (což i ve Francii bylo vlastně jen zřůdou), ale v podstatě je tu diafonie jen zdánlivá a vše toně ještě v starých způsobech paralelního organa. Dalekosáhlé nové principy polyfonie nebyly tehdy ještě v Čechách organicky zpracovány.

III. Z p ě v d r a m a t i c k ý. Str. 165—220. Název tento volí Nejedlý spíše jen pro stručnost, než aby jím vnášel do minulosti tuto kategorii v celém jejím dnešním charakteru. Mluví-li se však v literární historii o »divadelních hrách« středověkých, možno analogicky užití tu i výrazu »dramatický zpěv«, aniž se tím snad řekne příliš mnoho. Ostatně dovozuje právě Nejedlý velmi názorně, že již zde je možno nalézt jakousi snahu po dramatické charakteristice, a to zcela uvědomělou.

Kapitola tato je co do novosti a samostatnosti výzkumů snad vrcholem Dějin předhusitského zpěvu. Dřívější dějiny české hudby, ba ani monografie Ambrosova »Mittel-

alterliche Passionsspiele« nepověděly o hudební stránce našich divadelních her téměř nic. Pečlivým a důmyslným rozbořem všech zachovaných památek dospěl Nejedlý také k samostatnému právě z hudební povahy památek vytěženému rozdělení tohoto složitého a značně zapleteného zjevu. Pozoruhodná je tu zejména neodvislost Nejedlého od znamenitého základního pojednání J. Truhlářova »O staročeských dramatech velikonočních« v Čas. Čes. Mus. 1891, jež vychází jen s hledisk literárních a proto nebylo Nejedlým jen prostě akceptováno. Naopak hudebně-historické pojetí Nejedlého přineslo do řešení tohoto problému novou metodu a tím také nové výsledky, k nimž nyní i literární historie musí přihlížeti.

Autor rozděluje veškeré divadelní hry dle hudebního charakteru na hry liturgické a vedle nich neliturgické. Liturgické hry jsou částí církevních obřadů, konají se latinsky a všechno se v nich zpívá, proto jsou hudebně významnější než ostatní. Notované památky dávají nám dosti podrobný pohled na vývoj těchto her ve 14. století; o staších nevíme nic ani literárně ani hudebně, a můžeme tu vésti nanejvýše jen analogie. Ve hrách 14. století shledáme tři stupně vývojové: především nejstarší hry přísně liturgického rázu, potom hry skládané umělými skladateli, konečně pak návrat k hrám přísným, ale s využitkováním hudebního pokroku z her umělých.

Pro hry nejstarší je zachován pramen kláštera svatojiřského, jež možno pokládati za typický. Hry byly tu složeny z textů liturgických a také hudebně přimykaly se úplně k zpěvu liturgickému, hlavně k nešporním zpě-

vům, antifonám a responsořím. Partie solové i dialogické jsou zcela chorálního rázu, napodobující určité vzory; přece však místy probleskuje jakási hudební »dramatisace«, na př. pěkné vystižení otázky nebo přejímání motivů od osoby k osobě ve smyslu celistvosti scény. Pro dialog Marie Magdaleny s apoštolou užilo se sekvence »Victimae paschali laudes«, což objevuje se ve všech liturgických hrách. Tak dostal se mezi zpěv chorální také zpěv syllabický »k prospěchu hudební rozmanitosti her, avšak též ke škodě jich jednotnosti«.

Hry umělé počínají se vyskytovat v druhé čtvrti 14. století. I zde sice skladatelé mnoho přejímali z předloh starších, což bylo ve středověkém umění vůbec docela běžné, ale také mnoho změnili nebo i vytvořili nápěvy zcela nové, a to pod vlivem hudby francouzské. Nové bylo též, že skladatelé umění kladli velikou váhu na místa lyrická, z čehož vyrostly potom samostatné a hudebně vysoce cenné »plankty (nářky) panny Marie«, jež ve hrách přísně liturgických vyskytují se jen v zárodku. Přechodní stadium mezi hrami staršími a umělými tvoří pro nás latinské scény známé hry »Mastičkáře« z polovice 14. století (ne ovšem jeho partie české, jež patří do skupiny neliturgické). Části tyto sice nemáme zachovány s notací, ale na jich nápěvy možno souditi z pozdějších melodií na tytéž potom ustálené texty. A ty prozrazují zřejmě vliv francouzský, i jméno jedné z osob, »Rubin« ukazuje k hře Adama de la Halle »Robin et Marion« a tím zároveň k Machautovi, stoupenci Adamovu. Osoba »mastičkářova« byla ovšem živlem komickým a vedla k fraškovitým vložkám če-

s k ý m, mluveným i zpívaným. Proto uměli skladatelé her scenu tu vůbec vypustili a rozšířili za to lyrické nářky Marií. Také z kritiky melodických útvarů dovozuje Nejedlý s dostatek, že Mastičkář je rozhodně starší než hry umělé. Notované hry umělé zachovaly se dvě (v rukopisech univ. knihovny) a to nestejně staré, mezi sebou však úzce příbuzné. Hudební jich povaha dána je především příkloněním k vzorům francouzským, ale za značné samostatnosti v zpracování, na př. změnou tonin a různým sestrojením formálním. Arciř i zpěvy liturgické — zvláště »Victimae« — jsou skladatelům stále východiskem. Ale oproti hrám svatojiřským jsou tu »zpěvy bohatší, rozmanitější, melodie lidovější, výraznější.« Naleznou se i zde místa dramaticky působivá, případná vyjádření bolesti melodickou výchytkou, jejíž úmyslnost Nejedlý přesvědčivě prokazuje tím, že při užití téhož nápěvu pro zpěv radostný toto bolestně znějící místo bylo nahrazeno jinak. Pokrok je také ve stavbě her, v sesílení osobního výrazu náladového pro každou osobu zvláště (každá Marie pronášela svůj zvláštní pláč), též v širším rozvedení dialogu. Konečně vyskytují se v těchto hrách již také české zpěvy, ne pouze české verše mluvené a ne jako vložky komické, jež tu místa neměly. Hudebně však nejsou ničím novým, neboť se zpívají »sub eadem melodia«, na tutéž melodii jako zpěvy lafinské, jichž jsou ostatně pouhým překladem. Text český se prostě syllabicky podkládal, což vedlo jen k některým menším změnám nápěvů. Ale právě studium těchto úprav přivedlo Nejedlého k důležitému rozpoznání, že zde upravovatelé pro zpěv český brali nápěv chorální jen čistě

melodicky, bez ohledu na jeho rytmus hudební a slovní, ba naopak že toto uvolňování rytmické a také pak architektonické je východiskem dalšího velikého vývoje: v zniku lidové písně duchovní i světské pod vlivem liturgických melodií, při čemž z nemensurovaného chorálu postoupilo se k mensurálnímu vkusu a potřebě lidové, takže pak z chorálu mohly vzniknouti i písně veselé. Tak objevil tu Nejedlý zárodky pozdější praxe u nás zejména v první době zpěvu husitského.

Do liturgických her pronikal velice živel světský, komický, takže to v církvi vyvolalo reakci. Také hry umělé, ač těchto vložek neměly, narazily konečně na odpor, nejspíše pro svou přílišnou délku a veliký aparát zvláště sborový. Proto církev provedla návrat k přísným liturgickým hrám a to ještě stručnějším, než byly hry typu svatojiřského. Za representanta těchto her volí Nejedlý zápis takovéto hry ve vesperariu svatovítském a rozbírá jej podrobně. Pro nás je tu nejcennější pozorování, že tyto nové hry braly nápěvy častěji z her umělých než ze starých, musily tedy hry umělé těmto hrám novým předcházeti a vývoj jeví se jednotným od her starých přes umělé k novým, což do té doby nebylo takto vůbec stanoveno. Ale i varianty starých nápěvů, pokud se tu vyskytují, ukazují vliv her umělých. Zejména tříbí se smysl pro přísnost církevních tonin. Hry nové byly velmi krátké, skládaly se vlastně jen ze scény Marií s andělem u hrobu a zvěstování o Kristově vzkříšení. Odpadly scény s Kristem, s mastičkářem, ale také nářky Marií. Čeština zmizela nadobro a s ní i recitace. Za to dostalo se lidu náhrady v

české písní při závěrečném processí těchto her. Tak se dostala do kostela píseň »Buoh všemohúcí«, zcela tak jako v Německu »Christ ist erstanden«.

Hry neliturgické vycházejí sice z liturgických, ale vyvíjejí se pak samostatně, stávající se víc a více světskými. To vedlo k nadvládě češtiny — ale česky se tu mluvilo, nikoliv zpívalo, takže lze přímo říci, že »čestina vytlačovala hudbu z her středověkých«. Uprostřed české hry mluvené zbyly jen některé latinské zpěvy z her liturgických, nezměněné. Novými zjevy jsou tu však zpěvy lidové, hry vánoční a plankty. Hry se totiž rozšiřovaly i na jiné svátky, a zajímají nás tu hry o božím těle, při nichž máme dosvědčenou účast hudby instrumentální. Světský ráz, vedoucí až k rozpustilostem, pronikl nejvíce ve vánočních hrách žákovských. Došlo se tak daleko, že mluvené scény prokládaly se lidovými písničkami triviálního rázu, tedy k formě docela nové, jejíž původ dlužno hledat rovněž ve Francii, ve vaudevillu či frašce se zpěvy. Takovou formu měl »Mastičkář«, ač tu byly ještě i latinské zpěvy liturgické (viz výše); zachovala se z něho notovaná písnička dvou sluhů mastičkářových. Ale při vši lidovosti jejího nápěvu rozpoznal tu Nejedlý napodobení starších melodií liturgických her. Snad přímo z lidových písní vznikly latinské písně vánoční, jež se ve 14. století velmi rozšířily. I do liturgických zpěvů vánočních zasahoval silně lidový vliv. Ze zpěvů takových skládaly se pak české hry vánoční s latinskými nebo i přeloženými písněmi, tak zvané »jesličky«.

Také plankty panny Marie jakožto

samostatné skladby jsou neliturgické. Jsou vždy umělého původu, čemuž nasvědčuje jejich českost a pak forma leichu, jež se nevyskytuje v žádné hře středověké. Právě jako originál byly plankty skládány v jediném jazyku, kdežto »dvojjazyčnost vždy předpokládá lidový princip kompoziční, jenž netouží po nových zjevech, drží se starého a jen z nouze staré rozšiřuje«. Takovéto výsledky se ovšem diametrálně liší od veškerých dosavadních názorů u nás (srovnejme jen s Konrádem!) a nelze je a jejich dalekosáhlý význam ani dosti vyzvednouti. Rozbírání se potom ze zachovaných pramenů notovaný plunkt z univerzitní knihovny. Zajímá nás tu poukaz, že skladatel dovedl do formy leichu vnésti něco svého a nového, a to velmi dovedně, měniv tón nápěv pro dvě strofy vždy společný co do pořádku motivů. Toniny jsou vesměs dur; hojné jsou pravidelné figury rhytmické značně lidového rázu, třebaš celek není v pevném taktu. Skladby tu jsou vůbec vysoké ceny.

IV. Lidový zpěv světský (Str. 221 až 236). Oddíl tento přináší sice nejméně konkrétní látky, poněvadž nemáme tu téměř nic zachováno, ale za to je znamenitou studií o všeobecných více zákonech vývoje hudby lidové, především ovšem u nás. Theoretické pravdy odvozované z historických kombinací jsou tu více než pouhými hypotesami a nabývají významu směrodatných principů i pro naše dnešní theoretické nazírání. Nejedlý nepopírá, že »lidový zpěv jest nejstarší útvar zpěvu vůbec, z něhož u některých národů přímým vývojem vyvinul se zpěv umělý« — ale u nás tomu tak nebylo. Náš umělý zpěv vyvíjí se z liturgického, poněvadž tento byl vy-

vinutější (ne tedy snad jen pro zevní vlivy církevní, nýbrž z uměleckých příčin). Vliv lidový zůstává vedle liturgického, až se počnou potom mísiti, a století 15. přináší potom lidovému zpěvu nový význam. Z našich zpěvů pohanských neznáme sice ničeho, ale tolik můžeme usuzovat, že byly originální, cizími vlivy nedotknuté, ale ovšem primitivní a při tom málo osobité ve smyslu národní svéráznosti. Zde lidovost je silnější než národnost. Velkou změnu přinesla k nám německá kolonisace, s níž přišla řada nových písní z krajin, kde liturgický zpěv byl již lidu bližší, prožitější pro delší trvání křesťanství. Nejedlý tu kombinuje, že »kolonizací proto vzrostl asi i vliv liturgického zpěvu na naši hudbu lidovou«, čímž se její úroveň zvýšila, ač leckterý originální znak staré písně lidové se tu asi setřel. Potom přišla doba národního uvědomění, jež zase emancipovala lidový zpěv, ba dala mu potom působit zpětně na hudbu umělou.

Naše památky lidového zpěvu ze 14. století (starších nemáme) ukazují onen stupeň střední, kde zpěv lidový je odleskem hudby umělé a to všech druhů, i hudby instrumentální (jež jinak zachovávala asi nejvíce originality). Lidový zpěv je eklektický; »spočívá to v povaze lidového zpěvu vůbec a vyskytá se u všech národů«. Jak působil na lid chorál gregoriánský, jež lid stále slýchal, vyložil autor již výše. Lid si jej upravoval syllabicky a rhytmicky, čili vlastně dělal si z něho tropy. Z hudby umělé převzal lid dle známých dokladů již ve 13. století zpěv vícehlasý, užívaje sexty, jak výslovně vytýká Petr Žitavský. Píseň »Andělíčku rozkochaný«, výše uvedená, byla sice původu

umělého, ale lid ji zpíval, což plyne jednak z jejího lidového rázu, potom z hojných lidových napodobenin, a konečně i z jejího zápisu, společného s dvěma lidovými skladbami instrumentálními. Analysou tohoto rukopisu a skladeb dospívá Nejedlý především k přesvědčení, že jsou to skutečně skladby instrumentální, a k vytknutí jich znaků: dur, málo modulace, melodické kroky v rozloženém trojzvuku, rytmus trochejský (ne jambický, jako ve všech vokálních zachovaných památkách), nedostatek paus. Jsou to asi skladby taneční pro píšťaly a dudy. Lid pak při tanci vždy zpíval, proto z hudby instrumentální přejímal velmi mnoho do svých písní vlastních.

Že se nám z lidového zpěvu oněch dob zachovalo tak žalostně málo, tkví nejspíše v tehdejší opovržení zpěvem i hudbou lidu v kruzích vyšších, z důvodů ne tak uměleckých, jako mravních. Texty lidových písní byly často nestoudné, také hudebníci žili příliš nevázaně. I tanec býval nemravný, a zpěvu právě při tanci bylo nejvíce. Doma zpívalo se málo, při polní práci asi rovněž tak; nezachovala se ani jediná tehdejší píseň o selské práci. Za to víme o písních k o u z e l n ý c h, jež snad jsou vskutku aspoň stopami po zpěvu z dob nejstarších. Ale i kdybychom znali jich nápěvy z této doby pozdější, nemohli bychom z nich souditi na zpěv doby pohanské, poněvadž »nápěv lidových písní podléhá vždy daleko větší změně než text, mění se dle současného stavu lidové hudby«. Blízké kouzelným písním byly asi k o l e d y, o nichž z doby předhusitské víme ovšem zas jen tolik, že byly většinou sborové a vedle zpěvů světských měly

i zpěvy liturgické, latinské. Zápis notovaný nezachoval se žádný. — Konečně zmiňuje se Nejedlý i o německé lidové písni světské, »zpíváné v Čechách, od českých Němců«. Zachovaly se čtyři v zápisu universitním. Srovnání s našimi písněmi ukazuje některé rozdíly (německé nemají tolik instrumentálního rázu), ale také podobnosti, právě že i zde lidovost je silnější než národnost.*)

Pátý oddíl knihy »Dějiny přehusitského zpěvu« obírá se thematem Lidová píseň duchovní. Autor ne bez příčiny ponechává toto odvětví zpěvu na konec, poněvadž jím získává bezprostředního přechodu k lícní vlastního potom zpěvu husitského, jenž začíná právě lidovou písni duchovní. Upozornili jsme již výše na to, že v této kapitole badání Nejedlého nejvíce pobořila dosavadní naši literaturu a její nesprávná stanoviska nahradila obrazem zcela novým, přímo překvapujícím — ačkoli pak četbou díla záhy se přesvědčujeme, že nemáme tu co činit snad s nějakými umělými hledisky, nýbrž s prostou historickou pravdou, k níž ovšem cesta není každému tak otevřena. Svými výsledky jest tento oddíl knihy nejradikálnější ze všech kapitol a obsahu velmi zhuštěného (str. 236 až 295). Přece však Nejedlému pro další líceň husitského zpěvu ve všem nepostačoval,

*) R. Batka (v Deutsche Arbeit VII. 1907-8, str. 29.) pochybuje ovšem o lidovosti těchto písní; aspoň v tomto zápise jsou prý to úpravy na tenory pro skladby polyfonní, a tudíž umělé. Jich původ však u Batky není tím přece vyložen! Batka přisuzuje dále Nejedlému, že je prohlásil za písně z Čech, a dokazuje, že kodex rukopisný není z Prahy. To však Nejedlý netvrdí, jak vidíme z hořejšího citátu jeho knihy (str. 235.). Tak počíná si Batka zpravidla.

takže v dalším spise »Počátky husitského zpěvu« vrací se opětovně do minulosti lidové písně duchovní a provádí nás vývojem jejím znovu. V předmluvě k Počátkům vykládá tento postup, na první pohled jaksí neurovaný, tím, že v práci o zpěvu husitském nebylo lze spokojiti se jen kritickým vyšetřením skutečného stavu lidové písně duchovní před Husem (což tu dalo výsledek v principu vlastně negativní — písně té téměř nebylo), nýbrž bylo potřebí »postoupiti dále k výkladu, jak se stalo, že za Husa tato lidová píseň duchovní dostala se v popředí zájmu, a kde najdeme zárodky tohoto zjevu,« čili, jak praví se dále, vyložiti všeobecné ideové základy tohoto uměleckého zjevu. Jest to činem jemného methodického cítění; nové thema a jeho nové ovzduší vyvolává u Nejedlého také zároveň novou methodu, každá jeho kniha, třebaš je článkem cyklu, jest pro sebe novým komposičním celkem. Výklady o genesi lidového zpěvu duchovního od prvního křesťanství počínajíc zajisté jsou umístěny mnohem organičtěji v knize, jež obírá se vlastním rozmachem tohoto zpěvu u nás. V našem hudebním registru však můžeme zcela dobře obojí tyto partie sloučiti a navzájem kombinovati; proto přibírám sem i první dvě kapitoly z Počátků husitského zpěvu: »Všeobecné podmínky rozvoje lidové písně duchovní« a »První kacíři v Čechách«; ovšem s ostrým, a zde ku krásným vývodům Nejedlého až nešetrným zúžením jen na jevy čistě hudební. —

Lidové písně duchovní jsou v době předhusitské i v době Husově duchovní písně, skládané pro lid, ale ne lidem samým, nýbrž od umělých skladatelů. »Duchovní píseň li-

dového původu přinesla až reformace«. V tom tedy lidová píseň duchovní souvisí bezprostředně s ostatní umělou hudbou oněch dob, především tedy se zpěvem liturgickým, kdežto lidové písně světské jest poměrně velmi vzdálena. Kterak však došlo k vytváření lidového zpěvu duchovního vedle zpěvu liturgického v církvi vůbec? S písněmi pohanskými tu spojitosti není, ty křesťanství potíralo (o formální, technické vztahy zpěvu starokřesťanského k antickému se tu ovšem nejedná, právě že to byl v obcích starokřesťanských hned zpěv liturgický, bohoslužebný, i když ne ještě ve své pozdější typické podobě). Nejstarší liturgický zpěv byl skutečně zpěvem obce, spočíval hlavně v žalmech; o něco později již účast lidu na zpěvu bohoslužebném ustupovala na pouhé responsoře (zejména Kyrie eleison), ale ani to neznamená ještě rozpor mezi zpěvem liturgickým a zpěvem lidu. Ohlašuje se však brzo, nejdříve zákazem zpěvu žen v kostele, potom omezením liturgického zpěvu na zpěváky od církve ustanovené a ve zpěvu vycvičené. Ale rozpor není ještě konflikt. Ten v románských zemích nemohl se vůbec dostavit, poněvadž zde nebylo důležitého, ba rozhodujícího momentu jazykového: církevní latina nebyla románským národům cizí. Italic nemá dosud lidové písně duchovní, ve Francii dostavila se až za hugenotů. Zcela analogicky je tomu u národů s liturgií slovanskou; ani na Rusi není skutečných lidových písní duchovních. Za to objevil se tento problém při šíření římského křesťanství u národů germánských a slovanských hned na počátku v plné síle; v Německu, Anglii, v Čechách, také v Polsku, ač nevedl všude

k těmže důsledkům. Do nejbližších styků s církví římskou dostali se Němci a Čechové — proto »lidový zpěv duchovní děkuje za svůj rozvoj zvláště a skoro výhradně dvěma národům: českému a německému.« (Polský lidový zpěv duchovní stojí zcela pod vlivem českým a datuje se až z 15. století).

Ke skutečné písni duchovní nemohlo arcidlouho dojíti. Je to dlouhý vývoj, v němž lze nalézt několik stadií. Běželo zprvu jen o to, aby lid vůbec nějak mohl se při bohoslužebném zpěvu zúčastňovat. Pro vzdělanější laiky hodilo se tu pění žalmů, jež záhy zlidovělo, pro vrstvy nejméně vzdělané aspoň ony zmíněné responsoře čili invokace (Kyrie eleison, u nás krleš z německého kirleis). Dalším stadiem jsou tropy v jazyku lidovém, jež končily také invokací, samy pak bývaly často upraveny dle recitace žalmové, takže vyhovovaly všem vrstvám lidu. Takovým útvarem jest naše »Hospodine, pomiluj ny«, jež přechází již v píseň, což je pak třetím stadiem vývoje. Nápěv tento nevznikl totiž z lidového krleš nebo z lidového tropu na tato slova, poněvadž nejeví souvislosti s liturgickým Kyrie eleison, a poněvadž na »krleš« nebyl by mohl vzniknouti nápěv žalmového rázu. Je to tedy útvar pozdější, jenž však předpokládá předchozí dvě uvedená stadia. Tímto sloučením lidové psalmodie s lidovou invokací došlo se principu duchovní písně lidové, vlastního východiska. Hospodine, pomiluj ny jest tu typem nejstarším, jest »nejstarší nám zachovaná lidová píseň duchovní vůbec«, ne pouze z českých. Pochází asi z druhé čtvrtiny 12. sto-

letí (což Nejedlý dokazuje dokumentárně, vyvraceje zároveň tradici o autorství sv. Vojtěcha, tím více ovšem cyrilomethodějskou). Nejstarší německá píseň »Christ ist erstanden« náleží době pozdější. Třídílnost invokace Kyrie eleison vedla v dalším rozvoji k trojdílnosti písně duchovní, ve formě tří slók na týž nápěv. Dokladem je naše druhá píseň: »Svatý Václave«, z konce 13. století. Její souvislost se známou sekvencí »Media vita in morte sumus« netřeba tolik zdůrazňovati, jak se u nás dělo; spíše třeba poukázati na vztah její k starému Kyrie eleison a jeho tropům; končíť píseň také ještě touto invokací. Dle nejstaršího zápisu jejího (z r. 1473) konstatuje Nejedlý, že původní tonina této písně jest dorická, ne frygická, což je důležitou opravou dosavadního mínění.

Během 12. a 13. století tedy lidová píseň duchovní vznikla, ale nebylo to ještě její úplné vítězství v zápasu se zpěvem liturgickým. Není to vůbec ještě píseň kostelní, tedy duchovní v přesném smyslu, nýbrž spíše píseň prosebná, zpívaná jen při státních slavnostech mimo chrám, podstatně tudíž vlastně světská; píseň »Sv. Václave« zřejmě to dosvědčuje. »Hospodine pomiluj ny« dostala se sice do kostela (již pro tradici svatovojtěžskou), ale i to jen při korunovaci, což pak Karel IV. kodifikoval ve svém korunovačním řádu. Bylo potřebí, aby nejprve se překonal předsudek proti národní písni při bohoslužbách, a to právě v kruzích církevních, jež tu byly rozhodující. Od nepříznivého stanoviska vůči lidové písni duchovní ovšem církev po celou naši dobu neupustila, ve skutečnosti smířila se s ní až na koncilu tridentském a to jen z nutnosti, pod vlivem

reformace. Přece však nalezneme i ve středověku jakési zmírnění tohoto odporu, alespoň u jednotlivců, jichž slovo mělo tu značný vliv. Nejvíce pozoruhodný je tu názor sv. Bernarda z Clairveaux, jenž byl upřímným přítelem lidového zpěvu a vystupoval rozhodně proti zpěvu liturgickému v jeho špatných výstřelcích, zejména proti zlořádům v jeho provádění, ale také v samé jeho hudební podstatě, jsa silně zaujat proti koloratuře. To jest u něho rozhodně již hledisko čistě hudební, a zůstalo v popředí i na dále. Mnoho pak přispěla hudba vícehlasá a theorie mensurální, jíž se hudební vkus velmi přiblížil lidové zálibě v taktu a vzdálil se zpěvu liturgickému. Na rozhraní 13. a 14. století vznikají již mensurované písně duchovní, kterýžto typ zastupují u nás v té době písně »B u o h v š e m o h ú c í« (z 1. polovice 14. stol.), silně lidového rázu, o veliké »deklamační kráse, umělosti i přirozenosti«, svědčící o značném pokroku od písní starších, a pak píseň z polovice 14. století »J e s u K r i s t e, š t ě d r ý k n ě ž e«, jež vznikla patrně dle německé písně »Nun bitten wir den heiligen Geist«, ale jest mnohem vytríbenější. V západních zemích došlo k účasti laiků na zpěvu kostelním také jinou cestou, totiž potřebou cvičených zpěváků při provádění zpěvu vícehlasého; to však do Čech přišlo příliš pozdě, již v době husitské. Za to velmi mnoho znamenal tu rozvoj literatur jazykem národním, jenž umožnil rozkvět i duchovní lyriky čili modliteb, jež jsou přímým předchůdcem duchovní písně po stránce literární. Náladu pro duchovní zpěv lidu zvyšovala též tehdejší mystika, prakticky pak také hry velikonoční. Naše píseň »Buoh všemohúcí« vznikla

vlastně pro tyto hry a udržela se potom při processí o vzkříšení, takže se dostala do kostela vedle »Hospodine, pomiluj ny«.

Mimo kostel nemohla se duchovní píseň lidová vůbec rozvíjeti. Proto neměly tu většího vlivu, zejména praktického, středověké sekty, jež zpravidla neměly v moci kostelů. Valdenští byli ostatně spíše proti zpěvu při mši nežli pro něj, a zachovávali dokonce i liturgickou latinu, modlitby lidu pak omezili jen na Otčenáš. Naopak zase bekyně pěstily modlení národním jazykem co nejhorlivěji, ale zpěv jich bylo zcela pod vlivem liturgickým. Mnoho zpívali mrskači, u nás však nezdomácněli, takže jejich značné zásluhy o duchovní píseň lidu nemají v našich hudebních dějinách přímého významu.

Uvedené čtyři písně jsou jediné české písně duchovní v době předhusitské. O žádné další nedovídáme se z pramenů, což nemůže být náhodou, takže se stanoviska historické kritiky dlužno odmítnouti všechna opáčná mínění o hojnosti našeho duchovního zpěvu lidového před Husem, aťsi již vzešla z tendence katolické (Balbín, Konrád), či v historii literární (zaměňováním textů modliteb za texty písňové). Tento výsledek Nejedlého je vědeckým objevem dalekosáhlého významu; teprve jím staví se reformní činnost Husova v oboru hudebním do pravého osvětlení, na výši dříve zcela netušenou. Nejedlý provádí tento svůj důkaz rozsáhlými výklady pramenů domácích i poukazy k analogiím v cizině. Církve zamítala lidový zpěv kostelní všude. Čechy nemohly tu činit výjimku; kněží připustili tu do kostela nebo k liturgickým výkonům jen ony vytčené čtyři písně: Hospodine a

Buoh všemohúcí z důvodů již výše uvedených, Sv. Václave jako píseň státní a Jesu Kriste patrně jako píseň při processí o božím těle. Synoda z r. 1406 výslovně je vypočítává. Prameny ostatní rovněž jiných písní neznají. »Tato shoda mezi prameny jinými a mezi zákazem synody nemůže být nahodilou, nýbrž dokazuje snad dosti přesvědčivě, že jiných písní u nás nebylo.« (Předhus. 271). Konrád však napočítal na dvě stě českých písní duchovních před Husem! To vše je Nejedlým definitivně vyvráceno — také proti omylům literární historie, jež nevzešly sice z tendenčnosti, ale neméně zatemnily pravý obraz tím, že každý veršovaný text český prohlašoval se za text písňový. Rozborem jich ukázal Nejedlý, že se zpívat nemohly, nýbrž že jsou to překlady k účelům školským, pro porozumění textů liturgických, anebo pro jeptišky, které neznaly latinu, k četbě. I tyto vývody naši vědeckou veřejnost překvapily, byly však všude přijaty, ježto jsou naprosto průkazné a detailně doloženy.

Podobnou negativní práci měl Nejedlý také v otázce rorátních zpěvů českých, zde zatím v otázce jich stáří a vzniku. Tradice velmi zakořenělá klade je do doby Arnošta z Pardubic (Balbín) nebo přisuzuje jich původ přímo tomuto arcibiskupovi (Konrád). Ale první skutečné rorátní mše (advenční, ne celoroční matury), počínají u nás až v druhém desetiletí 15. století. Tím méně nalezneme v pramenech sebe menší zmínky o rorátních zpěvech ve 14. věku, a soupis rorátních zpěvů ze století 15. ukazuje, že se ještě v polovici tohoto století zpívaly — po latinsky. České rorátní zpěvy v oné době nejsou vůbec možné, protože jsou to in-

terpolace českých zpěvů liturgických, a ty předpokládají českou liturgii, jež u nás soustavně zavedena až v 16. století (mimo malý náběh husitský v století předcházejícím). Nejedlý dokazuje naprosto jasně a přímo hravě, že české zpěvy rorátní jsou interpolací husitských nápěvů z věku 15. a ne starších katolických, čistě hudebním rozbořem; rozhoduje tu zejména, jak rorátní zpěvy interpolují i zjednodušené již koloratury českých liturgických zpěvů husitských. Také rorátní písně české vznikly z husitských latinských písní rorátních. Thema českých zpěvů rorátních náleží tedy do doby pozdější, do dějin zpěvu husitského.

Vyloučením českých zpěvů rorátních z doby předhusitské padá zároveň domněnka o existenci literárátských bratrstev ve 14. století, jež se rovněž houževnatě udržuje v našich dějinách hudebních i literárních. Literáti zpívali především o rorátech, s těmi tedy přeneseni byli i oni do století 14. Zůstaneme-li jen při argumentaci hudebně-historické, pochopíme s dostatek nemožnost této organisace v době předhusitské, jež prostě nepotřebovala zpěváků pro pění lidových písní v kostele, protože nebylo tehdy těchto písní. Pěvecké sbory oné doby byly čistě kněžské pro zpěv liturgický (latinský). Ani bratrstva vznikající počátkem 15. století za zvýšeného kultu božího těla, o nichž Nejedlý pojednává v Počátcích str. 83 a dále, nemají s »literáty« nic společného, protože bratrstva ta sama nezpívala, nýbrž dala si za plat při pobožnostech svých zpívat kostelními zpěváky, a to dělo se i v kapli božího těla na Novém městě (také v době Husově) jen latinsky.

Tím jsme na konci dějin zpěvu předhusitského a přestupujeme do díla »Počátky zpěvu husitského«, arcif hned do třetí kapitoly prvního dílu. Jsme tu sice také ještě v době před Husovým vystoupením, ale již v úplně novém ovzduší a náladě, z níž Hus sám také vzešel. Nejedlý rozebírá tuto dobu těmito úvahami: Kazatelské hnutí v Čechách (Waldhauser, Milíč, Matěj z Janova), Hnutí na Pražské universitě (Mistr Závíš, Betlemská kaple) a Názory světských stavů (Štítný). Reformní snahy kazatelů v Čechách působících nemohly pominouti důležité součástky církevního a náboženského života, jakou byl kostelní, duchovní zpěv. Zprvu omezují se i zde na vytýkání nedostatků a nepřístojností, jakou byla neznalost zpěvu u kněží, nedbalost pěveckých sborů, omezování zpěvu z lakoty (při pohřbech), nevážnost k liturgickým knihám. Více však než tato kritika znamenala pro blížící se rozvoj duchovní písně lidové kazatelská činnost sama tím, že do kostela uvedla národní jazyk, čímž dobyto nového rozhodujícího principu v kostelních pobožnostech. Lidová kázání vedla přímo k uplatnění lidové písně v kostele, v theorii i v praxi. Již Waldhauser, kazatel německý, zavedl při kázáních vedle »Hospodine«, dovolené ke kázáním již dříve, o své újmě také píseň Buoň všemohúcí, která se do té doby při kázání nezpívala. Waldhauser jaksi vycífoval výchovný význam lidového zpěvu v kostele, a byl v tom přímým předchůdcem Husovým. První český kazatel, Jan Milíč z Kroměříže, připravoval půdu pro Husovu reformu zase jinou cestou, důrazem, jež kladl na společné modlitby lidu, ovšem v jazyce českém. Překladů z modli-

teb latinských bylo již ze starších dob dosti, Milíč pak vyvolal i tvorbu nových modliteb, a to dokonce v lidu samém. Modlitby ty se sice »pěly«, ale to znamená jen zpěvavé odříkávání; k písním však již není daleko, ba společné modlení lidu v kostele musilo samo sebou vésti záhy ke skutečným písním. Milíč neučinil tohoto kroku jen proto, že byl jako mravokárce velmi zaujat proti dosavadnímu lidovému zpěvu světskému, jehož vlivu na zpěv lidu v kostele se asi bál. Po stránce textové vykonal však Milíč před Husem vskutku vše potřebné. Matěj z Janova stojí stranou tohoto vývoje praxe kostelní. Nebyl kazatelem a na lid vůbec neměl značnějšího vlivu. Nad to byl vůči umění příliš rigorosní, odmítal je z důvodů ethických, a v důsledku toho zavrhoval i zpěv liturgický. Ale právě tento odpor Janovův proti liturgickému zpěvu posílil snahy vedoucí k zpěvu lidovému. Oba tito mužové přispěli také velice k rozšíření kultu božího těla, jenž se jevil hlavně v hojných procesích, což vedle četných nových modliteb vyvolalo i novou píseň výše již uvedenou, »Jezu Kriste, štědrý kněže«, ze čtyř písní předhusitských takto nejmladší, ne však kostelní.

Otázka duchovního zpěvu lidového musila však projít také forem universitním, nejvyšší vědeckou instancí v národě, jež byla i pro hudební pokrok tehdejších dob aspoň v theorii rozhodující. Universita pražská, především čeští její členové, byli tehdy skutečně »vědeckou oporou pokrokového hnutí, vrcholícího v husitství«. Hudba patřila na universitu středověkou jakožto vědecký předmět, a čeští její učitelé zde nabyli významu pro nové proudy v naší hudbě. U Husa sa-

mého máme zmínku o mistru Petrovi ze Stoupna (jest mu »musicus dulcissimus«), jenž tedy asi o hudbě přednášel, arcif spíše jako theoretik než praktik; z jeho názorů o hudbě nedochovalo se nám však ničeho. Za to mnohem více víme — ovšem teprve ze studií Nejedlého — o mistru Záviši, známém nám již z Dějin předhusitského zpěvu (viz výše). Osobnost tuto studoval Nejedlý pro Počátky tím pilněji a přináší zde o něm mnohem více zpráv životopisných i pozorování uměleckých. Skladbou zabýval se asi v letech mladších, na universitě, ale i později obíral se hudbou. Život jeho vypravuje nám tu Nejedlý dle pramenů se značnou podrobností až do r. 1411, kdy zprávy o něm se ztrácejí. Objevil také ještě další skladbu Závišovu, v Děj. předhus. ještě neuvedenou: milostnou píseň Krátká mi se jest radost stala, totiž jen zmínku o ní, jinak nám není známa. Záviš byl v řadě různých theologů a theoretiků první skutečný umělec, skladatel. Využítkoval veškerého hudebního pokroku doby současné, ale speciálního významu nabyla jeho působnost skladatelská tím, že ukázal prakticky možnost vážného duchovního a přece lidově zbarveného zpěvu«. Jeho skladby kostelní, a to i na mešní texty, zůstávají sice v slohu zpěvu liturgického, ale přibírají prostředky ze současné hudby umělé i lidové, a »prolamují vůbec hradbu liturgického zpěvu u nás tím, že do kostela dostaly se tím nové zpěvy, díla tvořícího umělce«. Prameny tento fakt přímo potvrzují. Záviš tím »vedl motivy lidového zpěvu do kostela, avšak ve formě vážného uměleckého díla, proti němuž nemohla býti pronesena námitka triviálnosti a

světskosti.« Skladby Závíšovy byly takto i »apologií lidových hudebních motivů v očích tehdejšího kněžstva«, čímž překonal se nejúčinněji odpor proti lidovému zpěvu právě ve straně reformní. Závíš dopomohl také českému jazyku k důstojnému místu v hudbě umělé, složiv dvě písně milostné, jež také jinak svou seriosností a slušností vyvracely předsudky proti hudbě světské. Českých písní duchovních Závíš přímo ještě neskládal, ale ukázal k nim cestu zcela prakticky, kompozičně, a směr jeho i jeho školy byl pak bezpečným vodítkem pro skladatele lidových písní kostelních (101—114).

Ve vlastní praxi kostelní rozhodla vítězství lidové písně duchovní kaple betlemská. V ní mělo mít kázání přednost před bohoslužbou; tím měl tu býti značně omezen též zpěv liturgický, za to zpěv lidu před a potom i po kázání stal se tu pravidlem. Lid zpíval tu každodenně, zprvu tedy písně v kostele dovolené, »Hospodine« a »Buoh všemohúcí«, ale na těchto dvou arcích nemohlo zůstat; myšlenka nových písní duchovních dokonale zde uzrála.

O možnostech lidového zpěvu duchovního nemohlo však rozhodnouti pouze duchovenstvo, ač zde mělo hlavní slovo, nýbrž bylo potřebí k tomu i souhlasu vyšších kruhů společenských a náležité dispozice v lidu samém. Nejedlý sleduje tyto okolnosti v kapitole o názorech světských stavů. Dovídáme se, že Karel IV. byl sice protivníkem lidového jazyka v náboženské literatuře i v kostele (až na píseň o korunovaci), ale že souhlasil se snahami o nápravu nešvarů ve zpěvu liturgickém. Václav IV. za to liboval si v lidové hudbě instrumentální i ve světské

písni, a z nálady na jeho dvoře vzešly také první naše písně časové, tak latinská píseň na smrt krále Karla z Anjou r. 1386, lidového rázu, nejstarší naše píseň toho druhu. Se strany panské, Václavovi opponující, známe podobnou časovou píseň potupnou na Viléma z Pernštejna, Václavova stoupence. Písni takových přibývalo, též v stavech nižších. Re-presentantem tehdejšího smýšlení laických kruhů o hudbě jest nám Tomáš ze Štít-ného. Na rozdíl od Matěje z Janova vážil si Štítný zpěvu liturgického i doporučoval žalmové pěni modliteb lidem; lidové písně světské z důvodů mravních zcela zavrhoval. Čtete u něho místa, kde hudební požitek je mu jen libostí tělesnou a tudíž bohu odporný. Ale jeho smysl pro život nedal mu zamítati krásu a její schopnost, líbiti se i bohu. Z vše-obecných esthetických výroků Štítného konstruuje Nejedlý, jak by se byl asi Štítný vyslovil o kráse písně a jejích podmínkách. Uznával-li krásu hudby a její oprávněnost, a to dokonce i hudby instrumentální, nesdílel ani s Milíčem stanovisko proti zpěvu lidovému, který v jeho očích také může býti dobrý. Štítný vskutku doporučuje, že by lidé »o bohu měli sobě zpíevati a o svatých.« Jakým způsobem, zda jen zpěvem liturgickým či jinak, Štítný nepraví. Mimo to pak myslí tu vysloveně jen na zpěv lidu v domácności, ne v kostele, náhradou za špatné písně světské. Nicméně je tím přece jen vysloven program, že lidový zpěv lze reformovati zavedením a podporováním duchovního zpěvu lidového. »Ideově došel tu Štítný nejdále v otázce lidové písně před Husem.« Štítný neměl patrně přímého vlivu na vývoj věcí, ale hlas jeho je nám výmluvným dokladem

nových směrů v tehdejších nazírání na tyto otázky.

V lidu prostém byly jakousi přípravou na duchovní písně tehdejší k o l e d y, ne tak kněžské jako vlastní lidové. Byly to písně české o nápěvu asi zcela lidovém (nemáme zachován z té doby ani jediný), ale s textem duchovního obsahu. Známe jen začátek textu jedné z nich z konce 14. století: »Pomni hody na provody, žeť jsou svatí dni.« V a g a n t s k é písně potulných žáků byly spíše písně umělé, takže se jimi šířila znalost umělé hudby i do širokých vrstev. Jednu takovou píseň vážného rázu známe i s nápěvem. R o z p u s t i l é z p ě v y ž á k o v s k é byly latinské i české, velmi necudné; nápěvy se nedochovaly. Písničky svoje měli i l a p k o v é (loupežníci) a na druhé straně v o j á c i. Hudba a zpěv byly v českém vojsku ode dávna oblíbeny, vznikaly i nové zpěvy o válečných taženích (na př. ua Milán). Na konci 14. století někteří hlásali již i theoreticky veliký účín hudby a zpěvu na vojsko -- v době, kdy už vyrůstala generace husitských bojovníků. Čeští vojáci přenesli zálibu ve zpěvu bitevním též do Polska, kde theoreticky a hlavně šířením českých modliteb působil náš J a n Š t ě k n a. Polská píseň B o g a r o d z i c a, zpívaná r. 1408 v bitvě u Grunvaldu, není sice přímým převzetím některé z českých písní duchovních oné doby, jak se myslívalo; teprve později přidány v ní sloky vzniklé z naší písně »Buoh všemohúci«; ideově však jistě na píseň polskou působil mocný český vzor.

Předpoklady pro vznik duchovní písně lidové v Čechách byly tedy na rozhraní 14. a 15. věku dány v potřebné šíři, ve všech vrst-

vách národa. »Bylo třeba jen muže, který by byl dovedl nejen rozpoznati pravou cestu, vedoucí k skutečnému vzniku lidové písně . . . , nýbrž který by měl i moc, faktickou i ideovou, tuto myšlenku provést.« Mužem tím byl mistr Jan Hus.

Jan Hus přicházel mezi reformní české theology se zcela novým odstínem povahy a smýšlení. Jest především mužem činu, pozitivní a praktický, staví celé hnutí na reální základ; jest syntésou dosavadního vývoje a jeho složek ve všech oborech — jedním pak z těchto směrů a ne posledním jest snaha o český duchovní zpěv lidové obce. Všechno, co hlásal a realizoval Hus, bylo vlastně již v ovzduší jeho doby, Hus jest pravým jejím synem, na její výši, což samo již znamená mnoho. Tak jest tomu i v otázce lidového zpěvu. Ale teprve Hus dovedl jej lidu skutečně dáti a vyvolati rozvoj nové písně, rozvoj plně organický jako integrující součástku celého díla opravného. Byl první z dosavadních theologů a vůdců české reformy, kdož byl skutečně umělecky založen. Miloval krásu, miloval též hudbu, arcíř ne světskou, ale pravou hudbu jako projev nitra, byl přesvědčen o možnosti jejího spirituálního výrazu a účinu. Zpěv lidu možno napravití a třeba napravití, aby se stal modlitbou, neboť zpěv může býti modlitbou nejlepší. V té věci jde Hus zcela neodvisle od Viklefa, jenž naopak byl neumělecký a umění podceňoval, pro zpěv lidu pak teprve neměl porozumění. Pro poněkř Husův k Viklefovi je to rys velmi důležitý a výmluvný. Nejedlého výsledky zasahují zejména v tomto bodu vydatně do kardínálních otázek české reformace a přinášejí tu cenné příspěvky, nové pohledy. Hus přímo

proti Vikleiovi spatřoval ve zpěvu lidu ohromný prostředek výchovný, prohlubující náboženské poznání a cítění; hlavně tento smysl Husův pro kulturu citovou je zde tak pozoruhodný. Co však i zde Husa s Viklešem spojuje, jest snažení národnostní. I Vikleš hájil právo národního jazyka, Hus pak stál na této půdě již s veškerou rozhodností. I to tedy vedlo jej k zpěvu lidovému na místo latinského zpěvu liturgického. Český zpěv lidu v kostele jest mu pak i přímým prostředkem v boji proti církevní reakci; církev zpěv lidu v chrámě zakazovala, Hus je proti tomuto zákazu a odpovídá na něj hned praxí samou. Na kolik tento nový proud v pěstění kostelního zpěvu jest částí Husovy reformy liturgické vůbec, nemůžeme tu arciť při svém zúženém hledisku dle Nejedlého znamenité analýze reprodukovati. Běží nám jen o to, co se stalo ve vývoji speciificky hudebním.

Od r. 1403 byl Hus kazatelem kaple betlemské, měl tedy dáno neobyčejně příhodné prostředí a každodenní příležitost pro zpěv lidu, jež počal ihned, a zvláště po r. 1410, pěstiti bez ohledu na jakékoliv zákazy. V kapli betlemské staly se všechny české písně lidové hned zároveň kostelními, což pro jich vývoj bylo především rozhodující. Lid zpíval tu každodenně po kázání, potom i při tichých mších, což bylo rovněž velkou novotou. Hus zavedl v kapli všechny čtyři písně církví dosud dovolované (aťsi již v kostele nebo mimo něj), jen píseň »Jesu Kriste« přepracoval po stránce textové, možná však i co do nápěvu. K nim potom zavedl i písně další, nové, »Navštěv nás Kriste žádúcí« a »Vstalť jest buoh z mrtvých«. Účastnil se sám skládání nových písní i jiné muže toho

schopné k tomu měl. Skládati písně duchovní je užitečné, každý má právo je tvořit. Hus sám asi učil lid v kapli těmito písním, jako se lid dříve učival modlitbám. Za to vyloučil Hus z kaple všechny žakovské hry, odsuzuje všechny světské příměsky ve zpěvu chrámovém. Lid přijal tuto reformu s nadšením, vždyť víme již, jak se v Čechách dlouho již toužilo po českém zpěvu lidu v kostele, a sledoval svého mistra oddaně i v jeho snaze, aby touto novou písní vytlačen byl i z domácností a soukromí dosavadní špatný zpěv světský. Toto nadšení lidu pro nový zpěv rozhodlo o jeho vítězství. Tak Husem počíná vlastní vývoj lidové písně duchovní. Je to fakt historicky zcela organický, přirozený, z daných premis a současné situace vlastně úplně evidentní; a přece právě zde měl Nejedlý v cestě nejvíce předsudků a nesprávných, tendenčních lží. Tradici o Husově významu pro lidový zpěv udržovali sice v Čechách utrakvisté i bratři, ale činnost Lutherova v tomto oboru potom Husa zastínila, a reakce protireformační upírala pak Husovi vůbec tento význam, ač snad již více z neznalosti pravého stavu věcí (Balhín). Ba v nové době tvrdilo se u nás dokonce (Konrád), že Hus a husité pěstování lidové písně kostelní — uškodili! Pravý stav věcí musil býti tedy i u nás v Čechách teprve znovu objeven a ujasněn. A to jest právě převelikou, trvalou a neocenitelnou zásluhou prof. Nejedlého. Že jej tu vedl nejen chladný interest »ponze« vědecký (kdyby věda skutečně byla tak vzdálena pravému lidství), nýbrž i zápal českého člověka pro nejceňější statky naší historie, svědčí tato jeho slova: »Vracíme-li tedy Husovi a jeho stoupencům, což je-

jich jest, jest to nejenom snaha po vědecké pravdě, nýbrž i akt spravedlnosti k původcům myšlenky tak krásné, jež plnila po celá století lid pravým zušlechťujícím nadšením.« (156).

Že ovšem Nejedlý ani při tomto netajeném zájmu pro krásy husitského hnutí nesclází s půdy vědecké kritičnosti, jež jediná vede k pravdě, dokazuje další kapitola »Počátků«, nadepsaná »Husovy písně«. Zde běželo již o detailní zkoumání čistě pramenné, kde tradice třebas sebe trvalejší nemá moci průkazné. Dokud je tradice živá, přisuzuje zpravidla zjevu počátečnímu, původnímu tvůrci příliš mnoho. Kancionály 16. věku připisovaly Husovi veliké množství písní, i když Blahoslav počínal si tu opatrně a Husovi nepřičkl jako svědomitý historik více než písně dvě. To neznamená ovšem, že by Hus nebyl vůbec složil nebo mohl složit písní více, ale v historii možno bezpečně operovati jen s poznatky spolehlivě doloženými. Hlavní slovo mají prameny současné nebo z doby nejbližší, a to v otázce Husova autorství písní náleží husitskému kancionálu jistebnickému, psanému deset let po smrti Husově. Zde označují se Husovým jménem jen dvě písně: »Jesu Kriste« a »Navštěv nás«. Jen tolik lze tedy tvrditi s bezpečnou určitostí. Nejedlý podrobuje obě písně textovému i hudebnímu rozboru, řeší jich poměr k sobě (Navštěv je starší než nový text Jesu Kriste) a dochází k závěru: Hus v písní »Jesu Kriste« složil jen text, v »Navštěv nás« jen nápěv, aspoň v našem smyslu, jelikož ve středověku za autorství platilo i převzetí nebo úprava starších vzorů (textů nebo nápěvů), a Hus dle všeho také takto si

počínal. Proto nás přirozeně zajímá nejvíce nápěv písně »Navštěv nás« (otištěný v transkripci na str. 213). Jest vskutku zvláštní, přívodní, melodie ta nenalezla se při žádné starší písni, ani v liturgických zpěvech. Jeví se ryze českým a je zřejmě v souvislosti s rázem skladeb školy Závišovy (seskupením úryvků a jich nasazováním ve vyšší poloze, zálibou v postupu dle rozloženého akkordu, frygickou toninou a pod.).

Z ostatních písní doby Husovy, mezi nimiž některé snad jsou také od Husa, jest těmto dvěma určitě Husovým písním nejbližší »Vstalť jest böh z mrtvých« a to tím, že Hus ji znal a učil jí v kapli betlemské. Hudebně patří však do skupiny jiné, mezi písně v pravdě umělé, mnohem ještě bližší škole Závišově nežli »Navštěv«. Tato umělost její ovšem autorství Husovo nevyklučuje, ale dokladu pro to není. Tradice přičítala ji velmi houževnatě Husovi, stejně jako latinskou píseň »Jesus Christus nostra salus«, dle níž vznikla pak celá skupina písní textem si blízkých a na též nápěv zpívaných (česká typická je »Otče bože všemohúci). Je to melodie rovněž umělá a českého původu. Písně »Živý chleba« a »Králi slavný«, dle tradice rovněž Husovy, nedávají nám pro Husovo autorství žádného bezpečnějšího podkladu. Jisto jest jen tolik, že »tvorba nových písní duchovních nebyla tehdy ještě tak lidová jako tvorba lidových písní světských.« Vycházela na ten čas od lidí vzdělaných, kteří arciť cítili lidově zrovna tak, jak psychologii lidu pochopil Hus. Jen o jednom z těchto autorů máme bezpečné zprávy, že písně skládal: jest to mistr J e r o n ý m P r a ž s k ý. V Kostnici na sněmu sám to prohlásil. Skládal patrně různé písně s a-

tírické, jichž tehdy mnoho vznikalo, písně čistě časové a proto agitačně velmi působivé; zprávy dokládají však také Jeronýmovu tvorbu písní pobožných, duchovních, nejspíše o svátosti oltářní a božím těle, ba známe i jejich zvláštní znak, totiž hojné vkládání slov z bible i z mešního kanonu. A snad také skládal písně německé, chtěje asi získati Němců pražských pro nové myšlenky. Jeroným byl dobrý zpěvák i theoretický znalec hudby, jak ukazuje zmínka o hudbě v jeho latinském Doporučení svobodných umění. Za hlavní kouzlo hudby pokládá diafonii, úplně konsonance jsou mu oktáva, kvinta a sexta. Horlí pro krásu umělé hudby, sám pak skládal písně lidové; v tomto sloučení lidovosti a umělosti možno spatřovati veliký pokrok. Husitský zpěv stál sice vždy ve službě idey, ale proto uměleckost jeho nepadá, nýbrž spíše se posiluje.





Další kapitoly »Počátků« obracejí se k podrobnému studiu všech jednotlivých písní z doby Husovy, a to písní českých, pak latinských, načež následuje soustavné vylíčení »sporů o lidovou píseň kostelní«, konečně pak písní časových a popěvků. Obsáhlé tyto rozborů (str. 235—444) jdou do nejmenších detailů u každé písně zvláště, přinášejí však také velmi mnoho pozorování souborných, budujícíce z detailních popisů stále zároveň synthetickou líceň dobového proudu v jeho celistvosti. Za podrobnými analysami jednotlivých písní nemůžeme tu nijak jíti, již proto ne, že je nemožno a také zbytečno otiskovati zde jich nápěvy. Tu musí se čísti dílo Nejedlého přímo. Ale ona pozorování soubornější nebude tuším neužitečno postavití zde v stručném jich obsahu a v přehledné souvislosti. Če-

ských písní duchovních v době do Husovy smrti vzniklo celkem 18, jak ukazují veškeré sem spadající rukopisy a odůvodněné konstrukce Nejedlého. Z doby starší a písně od Husa dají počet sedmi, dalších písní jest jedenáct a k tomu nápěv pro modlitby (pro Otče náš, Zdrávas, Věřím, nápěv společný). Počet neveliký, poněvadž reforma se ještě nerozšířila po Čechách. Po roce 1419 písní přibývalo, ale v celé první polovici 15. stol. nevznikalo písní překotně mnoho, poněvadž se dbalo více kvality, která tu vskutku je znamenitá. »Doba Husova a válek husitských má nejkrásnější duchovní písně pro jich hloubku, upřímnost a prožitost.« Všechny tyto písně ani snad nejsou jen od stoupenců Husových. Po duchovní písní lidové toužilo se všeobecně, byla to obecná nálada, pod jejímž vlivem byl i Hus.

Nejstarším členem skupiny písní o božím těle jest »Otče bože všemohúci«, jež jest »z nejtihodnějších českých písní duchovních«. Zpívala se na nápěv *Jesus Christus nostra salus*, kterýž takto je nejstarším typem skupiny. Je to umělá skladba, mající úplnou formu třídílné sloky (dva versy a repetici), ale z této předlohy latinské píseň česká vzala jen nápěv versu, a ze sloky třídílné vznikla v »Otče bože všemoh.« píseň o prosté strofě čtyřveršové. Potom vznikl i přímý překlad písně latinské. »Jesus Kristus, naše spása«. Kolem tohoto nápěvu sdružila se časem celá skupina písní o božím těle, a celá byla připisována Husovi, v čemž je snad něco pravdy. Snad i způsob zpívání modlitby místo pouhého odříkávání pochází od Husa. Tři výše již uvedené modlitby mají společný nápěv, velmi lidového rázu v melodii i rhyt-

mu, každá sloka o dvou scuměrných periodách. Brzo potom zpívalo se tak i Desatero. Písně mariánské mívaly zpravidla formu trojdílné strofy, protože poesie mariánská vlivem minnesangu bývala vždy značně umělá. Při jedné z nich nalezneme důležité konstatování Nejedlého, že v Čechách nikterak text latinský nemusí býti starší než český, jak se v hymnologii myslíválo (Dreves), nýbrž že u nás naopak české písně se časem latinisují. Zvláštní postavení má píseň »Doroto, panno čistá« tím, že se neblíží lidovému vkusu ani melodicky ani rhytmicky. Z písní výročních máme z té doby tři písně vánoční a dvě písně velikonoční; zde píseň »Vstalť jest buoh z mrtvých« vyniká zvláště velikou umělostí a formou zcela samostatnou, vzdálenou trojdílnosti. O jejím vztahu k Husovi bylo již mluveno výše. Celkem možno skupiny ty charakterisovat tak, že písně o božím těle jsou co do výrazu nejhlubší a nejvřelejší, mariánské pak, ač formy velmi umělé, hudebně nejtriviálnější, jak tomu bylo i potom až do doby dnešní.

Poněvadž duchovní píseň doby Husovy jest v podstatě umělá, má v nich převahu dosavadní forma umělé poesie, to jest strofa trojdílná. A právě za Husa stala se tato trojdílnost pravidlem v písni duchovní a docela zlidověla, takže se stala pak přímo znakem lidovosti. Od této formy liší se prostý tvar písně strofické. V obojím útvaru hlavní jednotkou je tedy strofa, jež bývá o 3, 4 i 5 verších. Nejlidovější je čtyřverší. Metricky je tu základem jen počítání slabik, ač i tu již někde dbáno přízvuku slovního. Hudebně tvoří nápěvy doby Husovy organickou skupinu téhož ducha, jenž poukazuje

bezprostředně k souvislosti se školou Závíšovou. »Proto skladatelskou činnost Závíšovu lze nazvat hudbním základem ve tvoření českých duchovních písní za Husa.« Nejedlý celý tento vztah a postup od liturgických hymnů přes Závíše a jeho školu k písním duchovním ilustruje velmi názorně tabulkami příslušných nápěvů, kde korrespondující úryvky melodické spadají pod sebe (str. 310 a 317). Ve skupině první charakteristický je zejména k v a r t o v ý v z e s t u p melodie na počátku a pak sestup dolů, což je první melodický typ našich písní; při tom nápěv je stále více propracován, hudbně důslednější, rytmika stává se pravidelnější a tím lidovější; tonina převládá frygická. Druhý melodický typ jiné části písní je d a n o k t á v o v ý m v z e s t u p e m, kroky terciovými a toninou lydickou, jež se měnila v dur, zvláště v čistě lidových písních vánočních. Forma písní ukazuje rovněž sklon k hudbě umělé převahou trojdižnosti, jež je často uměle maskována i tam, kde jí vlastně není. Téměř všude jest již mensura, přesný takt, a to převahou třídobý, což souvisí s rytmikou písní. Pro trochejský verš hodil se nejlépe rytmus , ten však v češtině snadno a často se měnil v opačný  pro české písně zvláště charakteristický; útvar ten je možný u nás zvláštním rázem řeči, v níž přízvuk nedlouží slabiku a lehkost doby slabiku nekrátí, takže může být přízvučná na krátkou a lehká na dlouhou dobu. Snadno se pak oba tvary kombinují v postup  Daktyl se u nás měnil v takt čtyřdobý  a všeliké jeho kombinace.

Latinské písně doby Husovy zajímají nás zde jen svým poměrem k českým. V Čechách bylo jich dosti již před Husem, domácího původu, leč vždy jako písně liturgické, nikoliv lidové. Nápěvy byly dlouho chorální, blízké antifonám, až od doby Jenšteinovery začíná v nich mensura a tím přiblížení lidu; vskutku potom lidový ráz se slučuje s umělým. Hojně se šířily za hranice Čech. Na začátku 15. stol. střetly se oba proudy, písně české i latinské. I husité užívali písní latinských, ovšem byly to často překlady písní českých. I nové nápěvy písní latinských vznikaly pod vlivem českých melodii. Jest tedy tvorba písní latinských »části téže skupiny písňové tvorby jako tehdejší naše české písně, rozdíl mezi nimi jest především jazykový a ne umělecký.« Latinské písně mají ovšem výhodu liturgičnosti, i když jsou již zlidovělé; ale právě tím mohla potom za nimi pronikat do kostelů i naše česká píseň duchovní.

Z kapitoly věnované sporu o lidovou píseň kostelní zajímá nás, jak církvi každý český zpěv se protivil, za to podporovala účast lidu ve zpěvu liturgickém. Nemohouc se však ubrániti tlaku doby, počala nápadně podporovati píseň Hospodine, pomiluj ny, tehdy však již v textu i nápěvu zkomolenou, a také píseň sv. Václave, ač me v kostele. Písně Bůh všemohúcí a Jesu Kriste byly církvi velmi nemilé, přece však synoda z r. 1408 je dovoluje spolu s oběma hořejšími; všechny ostatní nové písně české se zapovídají v kostele i mimo kostel. Když Hus potom po r. 1410 tím směleji pěstil novou píseň v kapli betlémské, vydán 1412 zákaz nový.

Vlastní reforma zpěvu v kapli betlémské spadá do let 1410—1412.

České písně duchovní jeví se církvi »světskými«, právě že jsou české textem a lidové nápěvem. Mimo to byla tato věc pro církve též otázkou autority a poslušnosti. Štěpán Pálč brojil proti písním českým hlavně z tohoto důvodu, vytýkáje zároveň, že se jimi vyzrazují lidu tajemství víry. Koncilu kostnickému zdají se pak již písně hoto- vým pokusem o počeštění ritu. Názor Pálčův církve vůbec převzala, takže »z Čech vyšla nejenom reforma, nýbrž i její reakce«, zcela tak, jak tomu bylo s celou věcí Husovou. Tím zajímavější však jest, že v klášteře vyšebrod- ském někdo horlivě sbíral i písně husitské, jistě tedy ze zájmu hudebního. Hudba strany Husovy byla na výši umění a pokroku a pro- to vůbec opanovala pole a budila interes. Z otázky české písně v kostele přechází se však brzo a zcela logicky v požadavek po- češtění liturgického zpěvu vůbec, jak nazna- čuje spisek z doby nemnoho pozdější O zpěvu lidovém (de cantu vulgari). To je však již ideál doby další.

Časové písně a popěvky v době Husově vznikaly přehojně. Jsou zbraní men- ších duchů, prostředkem agitace, bojující vti- pem a posměškem, působivým na širé vrstvy lidu. Jsou to jednak vlastní písně, obsahu více všeobecného, rázu silně literárního, o čtyřveršové strofě nejčastěji; nápěvy brány někdy asi ze světských písní lidových (píseň o Pravdě), ale upraveny uměleji. Frygická to- nina stále převládá. Písně pětiveršové spo- juje společný nápěv, zapsaný nejdříve k lat. textu Imber nunc celitus (o očliraně poutní- ků). Dle něho zpívala se řada posměšných

pisní husitských i katolických, tedy spíše popěvků, o událostech časových, jednotlivých. Nejslavnější z této skupiny je píseň »O svolání Konstanské«, vzniklá hned po upálení Husově. Katolíci na týž nápěv zpívali své »Omnes attendite«. Byl to obecný nápěv té doby. Stranou této skupiny stojí svým textem i nápěvem vysoce zajímavá píseň o arcibiskupu Zbyňkovi z let 1410 nebo 1411 »Slyšte rytíři boží«, skladba umělá, o trojdílné strofě, povahou svojí odkazující již k další fási rozvinutého husitství. Vznikaly také parodistické mše, tak viklefistská, složená asi Němci, nebo latinská nše pijácká. Tím se časové písně sblížovaly se zpěvem umělým i liturgickým, vše splývalo v jeden proud, píseň světská i duchovní se pomalu ztotožňuje. A zároveň již k r. 1417 ohlašuje se počátek nového dalekosáhlého vývoje: slyšíme tu již o českém zpěvu liturgickém, o českém obřadu mešním.

S úsvitem tohoto nového dalekosáhlého zjevu — neboť česká liturgie je jedním z nejpřednějších znaků husitské reformace — počíná prof. Nejedlého třetí veliké dílo: Dějiny husitského zpěvu z válek husitských (1913). Program a časový rozsah této monumentální práce vyslovuje autor nejurčitěji v Doslovu. Ohromný svazek přináší totiž co do oblasti časové jen lícení příslušných zjevů v letech dvacátých 15. století, nic více. A přece látka jest tak nevyčerpatelná, rozsáhlá, že podání i nevelikého časového výseku rozrostlo se do takových dimensí. Pevnou kvantitou ovšem význam vědeckého díla se neměří; aťe již sama možnost lícně tak rozlehlé, která přitom nikdy se neztrácí v podružnostech ani

od předmětu neodbíhá, ukazuje jednak, jak mnohotvárným, složitým a hlubokým zjevem je hnutí husitské, a na druhé straně, jak mnoho z něho zůstávalo až do Nejedlého úplně nepracováno a namnoze i vůbec neznámo. V přívalu látky a badatelských objevů dal si Nejedlý i pro tento svazek pevnou direktivu, vyváženou z povahy věci. Podává nám v tomto díle úmyslně vyličení husitského zpěvu v jeho největším rozmachu — a dobou tou jsou právě leta dvacátá až do počátku jednání o kompaktáta. V té době jediné vyrůstala píseň a veškerý hudební projev český bezprostředně ze života; víme pak již z dřívějšího, jak Nejedlý k tematiku svému přistupuje, že mu jde vždy především o spojitost mezi uměleckým projevováním hudebním a veškerým soudobým pohybem duševním čili o vystižení celkové nálady dobové. A tu právě leta dvacátá objevila se mu epochou samostatnou, ne sice ostře ohraničenou od sousedních, ale přece jen odlišnou a svrchovaně svéráznou. Doba ta je pak dána především snahou o českou liturgii, musilo tudíž vyličení její vstoupiti do popředí, protože bez ní dobu onu a tudíž ani její zpěv vůbec pochopiti nelze, protože zpěv sám je integrující součástí liturgie vůbec a husitské tím více. »Bez husitské liturgie jest neúplna naše znalost nejen husitského zpěvu, nýbrž i husitství vůbec.« Ale i tyto snahy o novou liturgii jsou zase jen projevem ještě hlubších, vnitřních sil husitství, jež bylo nutno rovněž objasniti a v jich neustálém pohybu sledovati. Tak potom z této obdivuhodné, vysoce vědecké metody a nevšedního smyslu pro organičnost licně vyrostlo dílo, jež téměř jako drama vstavuje nás bezprostředně do sa-

mého života oněch dob. Spatřuje-li autor v této své práci »kulturní dějiny husitství«, činí tak plným právem, ba nerozpakovali bychom se ani nazvatí jeho práce i filosofií hnutí husitského. S našeho pak hlediska hudebního možno na díla tato patřit jako na chloubu hudební historiografie, především naší, ale i světové. Ještě nikdy nebyl podán důkaz tak skvělý a přesvědčující, čím jest a může býti hudba v duchovním vývoji lidstva, z jaké hloubi vyvěrá a čeho všeho dovede býti nositelem. Těmito výsledky stávají se díla Nejedlého hotovou apotheosou naší tak často pochybeně chápané hudebnosti; ona teprve vytyčují tento pojem v jeho celé a pravé podstatě.

Náš stručný regist může ovšem nádhernými partiemi tohoto třetího svazku takřka jen letmo proběhnouti. Již první kapitola: »Husitství a umění«, vstavená v čelo díla neobyčejně šťastně, mohla by nás i zde zaměstnati na dlouho. Můžeme tedy vytykati jen výsledky nejhlavnější.

Husitství není negací umění, jak se vlastně dosud všeobecně soudilo. Jest nanejvýše negativní jen vůči umění výtvarnému, v hudbě však, přesněji ve zpěvu, jest pozitivní. Ale ani neláska k památkám výtvarným není natolik protiumělecká, aby stačila na důkaz principiální neuměleckosti husitské; je spíše dána názory náboženskými a pak zvyklostmi válečnými. Za to v hudbě vyrostlo vlastní umění husitské, jímž jest zpěv. Husitská píseň, vyrostší ze základů položených Husem, stává se typickým reprezentantem tehdejšího českého umění. »Husitská píseň jest nejenom mohutný projev lidu, nýbrž

skutečné umělecké dílo, jež čestně chrání husitství před hanou neumělecké doby.. Obliba zpěvu byla u husitů neobyčejná; celé Čechy hlaholily novou písní, zpěv je výrazem zbožnosti, dodává nadšení i síly, má však též vroucí intimitu. Je vždy nesen ideou, jmenovitě v písni táborské, ale tato ideovost zvyšuje jeho uměleckou cenu. Není to ovšem zpěv ryze český, jak dnes pojmu tomu rozumíme, neboť tkví svými kořeny ve veškerých složkách hudby doby předhusitské, často cizích; ale jest vždy samorostlým výrazem národního hnutí. Ovšem záliba ve zpěvu končí u husitů tam, kde začíná světská »marnost« zpěvu. Proti zpěvu svět skému vystupuje husitství nesmiřitelně, z důvodu však ne uměleckých, nýbrž ethických. Byla to »přímo katastrofa lidové písně světské.« Ale vážné prvky světské hudby lidové přecházejí i do písně duchovní, ba rozdíl mezi písní světskou a duchovní vlastně mizí; i písně válečné jsou písněmi nábožnými. S vlastní »nemravnou« písní světskou zanikla také lidová hudba instrumentální, stejně přísně odsuzovaná, a zachovala se jen ve vojsku husitském. Duchovní píseň husitská vlastně vůbec není »lidová« ve smyslu svého původu (od lidu samého skládaná) nebo charakteru, zejména ne co do »lehkosti«, jež bývá často stotožňována s lidovostí. Husitská píseň je lidová, demokratická svým obsahem, svým splýváním se životem lidu; formou je vždy značně umělá, a tím umělejší, čím vážnější, zanečerstvější je lid, jenž ji zpívá. Nikdy však bohatost formy nesmí býti sama sobě účelem; »umělá« hudba v užším smyslu jeví se husitům nebezpečnou, proto jsou proti »sladké« melodii, ovšem více po stránce subjektivní (její vliv na po-

sluchače je špatný) a proti zpěvu vícehlasému jako nedůstojnému a daremnému. —

Po této znamenité celkové apologii husitské uměleckosti přikročuje autor k lícní vlastního vývoje po smrti Husově. Dílo Husovo bylo dílo ideje, nyní však nastává nutná změna forem jako důsledek. Změna forem liturgických úzce souvisí s názory na zpěv vůbec a kostelní zvláště, nemálo běží zde též o volnost lidové písně duchovní proti panství církvi. Převrat nemůže býti náhlý a závisí stejně od nazírání theoretického jako od praxe. První pohyb ku předu až do rozdělení husitství na strany (1415—1419) nazývá Nejedlý dobu k r i s e. Nejmnocnější osobností v této době byl mistr J a k o u b e k z e S t ř í b r a, theologický theoretik tak zaujatý, že odmítal vůbec umění a tím i zpěv kostelní, aťsi již jakýkoliv, umělý nebo lidový, latinský či český. Jeho nový ritus — v němž podstatné je podávání pod obojí způsobou — měl se vůbec obejít bez zpěvu. Jakoubek ocitá se tu v konfliktu s názorem Husovým, a konflikt tento trval i nadále, hlavně u theoretiků. Ale »že bylo ve vlastním táboře husitském bojováno pro zpěv i proti němu, to dodalo sílu husitské síly a životnosti.«

Přímý vývoj především praktický vede od Husa ne přes Prahu a universitu, nýbrž bezprostředně k T á b o r s t v í. Počíná radikální zjednodušování liturgie, též mše, a její znárodnění; liturgický zpěv vylučuje se docela, nová mše nepotřebuje u Táborů žádného zpěvu. Lid však může při ní zpívat své písně dle nálady, čímž dospělo se k úplné volnosti lidové písně duchovní a novému jejímu rozvoji.

Podivuhodné sloučení racionalismu a mysticismu, jež Nejedlý u Táborů duchaplně

konstatuje, obráží se silně v tábořském zpěvu na základě jich liturgie. Texty tábořských písní bývají racionalisticky suché, dogmatické nebo nanejvýše polemické, nápěvy však jsou mysticky zvroucnělé, vzletné, vždy pak rázu radostného, nikoliv chmurného, jak je rád pojímal náš romantismus. Tábořský racionalismus odstranil z liturgie všechny formy výtvarné i poetické, ztratil i liturgický zpěv umělý a s ním i jeho deklamační ráz. Při mši dovozovala se tudíž jen píseň lidová a to patrně po kázání (dle příkladu Husova), pak přede mší a po ní a také po evangeliu místo hymnů. Mše byla od katolické ovšem velmi rozdílná, omezená vlastně jedině na konsekraci a některé modlitby, a děla se arcíř výlučně česky. Vůbec pak neměla ráz oslavný, nýbrž jen prosebný, a takové jsou také duchovní písně tábořské.

Známe jediného skladatele písní tábořských, jenž patrně lidovému zpěvu u této strany nejvíce dopomohl k platnosti: kněze Jana Čapka, nepřítel theologického racionalismu, kněze vpravdě lidového, prvního hlasatele války za pravdu boží. Chápaje duši lidu a jeho potřebu umění tvořil písně duchovní pro bohoslužbu, mezi nimi písně pro děti, na jejichž zpěv kladl velikou váhu, a je snad také původcem válečného zpěvu tábořského. Bezpečně za jeho výtvary označují prameny písně tři (jednu již z r. 1417), ale složil jich jistě více. Každá z těchto písní je určitým typem, což je vůbec znak písní tábořských. Formou textu i nápěvu vychází Čapek od vzoru doby Husovy, do obsahu vnašil však prvky nové, zejména polemiku. V detailech nápěvu objevují se již u Čapka pozdější hlavní prvky tábořské písně: energie a lapidárnost

melodie a rytmu, často značně zneklidněného, hojná opakování téhož tonu dvakrát po sobě a škálový postup takovýchto dvojic nahoru a dolů. Toniny církevní často se mění v dur. Trojdílná strofa i u něho převládá.

Táborská píseň je vůbec vždycky umělá, neboť Táboři zavrhovali prostý, nehledaný výraz hudební, poněvadž byl znakem lidového zpěvu světského. »Hudebně tím táborská píseň na své ceně získává, kdežto textově tím ztrácí naivnost lidového výrazu.« Český ráz melodií mohli bychom spatřovati ve snaze po (motivickém) zorganizování nápěvu, čímž písně stávají se jednotným celkem. V textech tím méně nalezneme stopy po lidovém duchu českém, za to však zasloužila se táborská píseň velice o rozvoj jazyka. Poetická hodnota textů dogmatických a polemičských bývá skrovná; přece však se některé písně povznášejí k vyšším hodnotám básnickým. Hledíme-li na táborské písně jako na celek, »poznáme v táborské písni umělecké dílo, první té hodnoty, jež naše hudba dovedla vytvořiti.«

Rozlišovati písně táborské a písně jiných stran husitských nelze docela bezpečně, zpívalyť se mnohé písně u všech stran. Vodítkem pro vyšetření vzniku bývá však často obsah textu nebo účel písně. Arcif i tu zbývá ještě sféra impulsů a zájmů, jež jsou společny veškerému husitství. Prováděje tuto kritiku a třídění písní autor výslovně poznamenává, že nechce tu prováděti nemístné doktrinářství. Rozhodně však odmítá všeliká udávání jednotlivých autorů písní táborských v starší naší literatuře. Až na písně Čapkovy jsou všechny písně táborské anonymní.

V dalším probírá autor všechny písně, jež

možno dle pramenů nebo s hledisk právě vycílených považovati za tábořské. Rozděluje je dle obsahu a účele na tyto skupiny: 1. písně o spasení lidu na horách, 2. modlitby při mši (Otče náš, Desatero, Věřím), 3. písně o pokání, 4. písně o svátosti oltářní, 5. písně o přijímání dítek a 6. písně na poděkování bohu. Z nich jedině písně o přijímání dítek nejsou asi všechny původu tábořského; ale přijímání dítek a zpěv obřad ten provázející vznikly v Tábořství a odtud rozšířily se po husitství ostatním, takže lze všechny písně tohoto obsahu považovati mezi sebou za příbuzné. Nejedlý řadí tedy celou tuto skupinu právem k písním tábořského rázu, vycházejí při tom též z obezřetného hlediska methodického, aby látka tak rozmanitá příliš se netříštila. Některé písně dětské přecházejí zároveň v písně válečné, jedině to písně výroční, jež Táboři podrželi. Bohužel, tyto písně dětské stejně jako písně o spasení lidu na horách zmizely potom docela, poněvadž jich původ byl výjimečný; ale právě tato výjimečnost dodala jim vyšší hodnotu uměleckou. Písně tábořské jsou vlastně vždy takto jedinečné, vždy k určitému konkrétnímu účeli. Nad to pak Táboři nikdy nerozmnožovali písně téhož druhu a určení, nýbrž spokojili se pro každý úkon vždy jen písní jedinou, typickou. Každá píseň žila tu svým zvláštním životem; to však jest právě nejvyšší chvála, již ji možno vzdáti historicky, umělecky i morálně.

Druhou význačnou skupinou tábořských písní oproti těmto více méně bohoslužebným jsou písně válečné, považované ode dávna za nejcharakterističtější pro Tábořství. Nejedlý nadpisuje tuto kapitolu »Zpěv a hudba ve vojsku«. Podává nejprve po-

hled na vznikání myšlenky války za pravdu boží. Již píseň »Slyšte rytíři boží« z r. 1410 (zmíněná výše) vyplývá z této nálady, již potom Táborství vypěstilo a rozšířilo po všerém husitství. Docela v tomto duchu táborském pohybuje se píseň »Povstaň, povstaň, veliké město Pražské«, vzniklá v Praze, jak se zdá, v okolí kněze Jana Želivského jako povel k boji proti králi Sigmundovi. Píseň ta náleží k nejvzácnějším zjevům celé husitské písně; má nesmírnou sílu a suggestivnost, k čemuž mocně přispívají právě její hudební stránky, pevný rytmus, přímé, neohebné linie melodické, frygická tónina. Ve vojsku Žižkově hudba byla omezena jen na užívání trub a bubnů, za to však pečlivě pěstěn zbožný zpěv při mši a také zpěv speciálně k účelům vojenským. Z veselého pokřiku při útoku dospělo se k mohutným písním, symbolu to české síly. »Nastala heroická doba české písně.«

Nejpopulárnější z válečných písní táborských jest stávná píseň »Ktož jsou boží bojovníci«; ale právě tato popularnost způsobila četné nesprávnosti v názorech. Nejedlý podjímá se kritického vyšetření původního tvaru písně a provádí tuto kritiku celou vlastně monografií (str. 252—268), jež je vzornou ukázkou takovéto práce. Nejedlý vyšetřuje původní text, odmítaje pozdější přídavky, a původní nápěv trojdílné strofy, dvou veršů a repetic, jež dotud nebyla šíře známa, poněvadž později z písně odpadla. Rozhoduje se pro transkripci v taktu $\frac{3}{4}$, jež opírá se o zápis písně v kancionálu jistebnickém a dá nám plynulý, jednotný tok melodický beze všech paus. Arcif začíná zdvihem, ale to přesně notuje rukopis a nad to není to zjev

v starší české písni ojedinělý. Právě toto kriticky vyšetřené znění odpovídá době vzniku písně, nese všechny znaky písní táborských, jsouc téměř prototypem hudebních elementů jejich — a získává proti dosavadnímu pojmání i na ceně umělecké. Ztrácí ovšem svou domnělou chmurnost a objevuje se nám v novém, ale pravém světle jako projev jasné, v boha důvěřující mysli a vlastně jako vojenský řád v písni uložený, jenž končí výzvou k útoku. Všeliké údaje o různých autorech musí ovšem historická kritika odmitati docela.

Po bitvě vzdávalo vojsko díky bohu opět písní, a písní vítali vítěze při slavných vjezdech v města. Takovou písní byla »D i e t k y v h r o m a d u s e s e n d ě m e«, zajímavá hudebně vzletným, poměrně světským tónem v své repetici, s opěťovaným refrainem. V táborském vojsku bylo asi také hojně popěveků zejména satirických, nekvetla však u Táborů epická píseň o bitvách. Zachovala se jediná píseň o bitvě u Ústí a ta svým textem nasvědčuje zřejmě, že není táborského původu. »Duch Tábořských bratrstev nejlépe se jeví v bojovném lyrismu, kdežto mnohomluvná epika byla dílem konservativního měšťana.« —

Od Táboru přechází dílo k ostatním stranám husitským, zastavujíc se nejprve u drobných extrémních sekt pikartské a adamitské. Pikartství jako nevěra v přítomnost Kristovu ve svátosti oltářní znemožnilo vůbec bohoslužbu a tím i zpěv, je tedy pro vývoj zpěvu úplně negativní. Adamitství má význam podobný, třebaž nestavělo se docela proti zpěvu. Sám Vavřínek z Březové zapisuje o nich, že při svých »orgiích« zpívali píseň o Desatern, z čehož důvodně vyvozuje

Nejedlý, že domněnky o výstřednostech adamiťských jsou asi nesprávné a že jejich »hody lásky« rovnají se pikartským skutečným večerím (napodobení to poslední večere Páně). I zde mohly dějiny hudební přispěti významným osvětlením záhadného dosud zjevu.

Mocnou částí husitství, do značné míry přímo protiváhou oproti Táborům jest husitství pražské. Zjev ten jest natolik složitý a rozmanitý, že autor volí pro něj nové originální označení mnohočtem, mluvě o stranách pražských. Stejně rozmanitý je tudíž i zpěv těchto stran a jeho formy, v nichž není jednotnosti ani naprosté novosti, nýbrž vyskytuje se veliké množství odchylek a také mnoho starého udržuje se při životě. Autor podává nejprve historický výklad, jak strany pražské se utvářely, potom provádí nás českou liturgií husitskou v Praze a na konec rezbírá lidové duchovní písně tohoto původu.

Z výkladu historického, velmi obsáhlého a v mnohém zcela nového vytkneme jenom poměr jednotlivých vůdců pražských k otázce zpěvu samého. Jan Želivský byl přítelem lidové písně duchovní, horle vůbec pro český zpěv a českou liturgii. Byl v tom velmi blízek Táborům, znal však duši městského lidu a dovedl vyvolati nové písně pro něj vhodné. Kancionál jistebnický odpovídá duchu Želivského a dokumentuje tak jeho stanovisko. Radikální husitství Želivským vedené odmítlo v důsledku 4. článku pražského jakýkoliv zpěv kostelní pořizovaný placenými silami, a tím nastala reforma husitského zpěvu u husitů vůbec. Na druhé, konservativní straně Jan Přebrať hledí zachovati veškerou dosavadní hudbu církevní, liturgické zpěvy, i vícehlasé, též varhany; je pro zpěv

slavnostní a pro pěvecké sbory. Hájí liturgické latiny i všech obřadů, a od katolictví liší se vlastně jen přijímáním pod obojí. Strana jeho zašla v reakci příliš daleko, takže ztroskotala a vyrovnání protiv provedl potom Jan z Rokycan, muž střední cesty, snášenlivý a nad stranické půtky povznesený, jenž i v otázce kostelního zpěvu stál uprostřed, připouští vedle starého (též i latiny) stejně i formy nové, tak i zpěv lidový v kostele.

Pravou českou liturgií husitskou je tedy jen liturgie Želivského. Normu její podává nám kancionál jistebnický, český, z let 20tých 15. století, jehož rozboru věnuje Nejedlý rovněž samostatnou kapitolu, vysoce zajímavou. Latinský kancionál jistebnický ztrácí se proti českému úplně, je také mladší. Za to český kancionál jistebnický je »památka nesmírné ceny historické, nejenom pro dějiny zpěvu, nýbrž i pro dějiny celé naší literatury a celou historii husitství.« Je summou kostelního zpěvu a prvními kancionálem, v němž duchovní píseň lidová vepsána jest do liturgické knihy mezi zpěvy mešní a nešporní, spojuje tedy český liturgický zpěv s českou písní duchovní. Při tom prokazuje Nejedlý také rozhodnou jednotnost a soustavnost tohoto kancionálu proti názorům opačným; je zřejmá při kritickém ohledání, třebaš není rukopis zachován celý. Patrný je také čistě praktický jeho účel; je to kniha kostelní, nikoliv pouhá sbírka zpěvů. Vzácný rukopis je hlavním pramenem pro všechny otázky husitského zpěvu v letech 20tých.

Z kapitoly »Čeština liturgickým jazykem« obsahu více obecně historického a filologického (vývoj liturgické češtiny a poměr překla-

dů husitských k předhusitským) zajímá nás stanovení principu, jímž husitské překlady liturgických textů se řídily. Princip ten jest přirozená deklamace českých textů, čímž mčnil se rhythmus zpěvů a tím i melodie, již husité přejímali vlastně jen jako absolutní melodickou linii. Rhythmické rozdily češtiny od latiny způsobují tu změny, které však neporušují povahu liturgického chorálu, nýbrž plynou právě z jeho vnitřní podstaty. O souvislosti staroslovanské bohoslužby emauzské s husitstvím zmínili jsme se již při zpěvu předhusitském.

Následuje pak podrobný popis husitské liturgie české, a to mše, hodinek a nešpor, obřadů velikonočních a hymnů (str. 371—597). Autor srovnává liturgické zpěvy české s latinskými graduály tehdejší církve v Čechách, což vede podstatně k jiným výtěžkům než nevěcné srovnávání se zpěvy církve duešní. Hlavní momenty byly by asi tyto. I pražská liturgie je zjednodušující, třebaš vychází z liturgie katolické. Vylučuje příliš umělé provádění, též zpěv vícehlasý (aspoň v principu), odstraňuje varhany. Nezdráhá se zařaditi i umělé skladby pro kostel, psané v duchu umělé hudby doby předhusitské. Liturgický chorál podkládá se téměř vždy sýlabicky, koloratury se tím odstraňují a někde se i sama melodie zjednodušuje. Tím se husitské české tropy přiblížily velmi lidové písni, od níž se pak lišily jen rhythmickou volností a stejnoměrností délek tonů. Tak *Kyrie eleison* změnilo se téměř v lidovou píseň, podobně *Ite missa est*. Nejdále došel tento process při *Credo*, kde se u husitů zpívala skutečná píseň lidová na nápěv *Otčenáše*, a zhusta také při *Pater noster*. Máme tu však také *Credo* úplně

nnělé, mensurální, nejstarší to doklad mensurálního zpěvu mešního, jež zpívali asi cvičení zpěváci, ne však kněží — kořen pozdějších literátských bratrstev. Velmi charakteristické je též omezování repertoiru; husité ne užívají mnoho druhů téhož liturgického zpěvu jako katolíci, nýbrž podržují jen nápěv jediný, zpravidla nejslavnostnější. Podobná stanoviska rozhodovala též o husitských nešporách i obřadech velikonočních; zde zvláště potlačovali husité provádění divadelní, ale dialogické zpívání pašijí podrželi; lamentace pak jsou u husitů dokonce hudebně bohatší než v církvi. Hymny neměly u husitů již někdejšího významu, poněvadž již měli kostelní píseň lidovou, proto je v liturgii omezili. Mnohé však byly zpívány mimo kostel, písňový jich ráz se tu stále zesiloval a z hymnů takto přímo se přecházelo v píseň lidovou, dokonce již i v třídluon formu, což bylo u tohoto druhu zpěvu velmi vzácné.

Lidové duchovní písně stran pražských liší se značně od tábořských. Jsou spíše plodem myšlení než citu, neplýnou z tak mocného náboženského nadšení. Poněvadž tu není zápasu o formu a nápěvy jsou budovány hojně na formách tradičních, není u nich tábořské výraznosti a lapidárnosti, ba místy destavuje se i bezbarvost. Melodie jsou namnoze prostší a více lidové než u Táborů. Za to právě v Praze vyvinula se pravá lidová píseň kostelní a konflikt její se zpěvem liturgickým, zahájený Husem, doveden tu byl k vítěznému konci.

Písně pražské lze dělit na obecné o všeobecných problémech, zpívané po celý rok, a výroční, určené jen pro určitá období roku církevního. Písně obecné jsou o

spasení a pokání (mezi nimi slavná »Králi slavný, Kriste dobrý«), písně o přijímání (krásná píseň »Buď bohu chvála, čest« a jiné), písně o kalichu, píseň o pravém pokoji. Nalezeme tu přejímání celých nápěvů z doby Husovy nebo i tábořských i použití jednotlivých motivických prvků z těchto vzorů, takže zřejmě vystupuje hudební příbuznost všech těchto výtvorů mezi sebou. V písních výročních, jež již samy sebou jsou oproti tábořským něčím zvláštním, vyskytuje se pozoruhodný útvar cyklických písní o životě Kristově, řady písní o jednotlivých dobách jeho života spojené týmž nápěvem na základě stejné formy třídlílné strofy. Nápadným znakem tu bývá, že nápěv repetice je téměř totožný s nápěvem versu; jen první verš repetice mívá variant prvního úryvku. Nejlépe jest to viděti na mohutné písní velikonoční »Vstáť jest nyní Ježíš z mrtvých«. Místy objevují se v zápisech zbytky instrumentálních předeh nebo meziher. Písně mariánské jsou husitům spíše jen doplňkem písní o Kristu; netvoří nových, spokojující se úpravou ze starších, často i latinských písní. Samostatnou skupinu tvoří písně vánoční. Nemáme sice zachovány písně vzniklé z lidu, ale přece jen písně duchovní pro lid určené a podmíněné zvláštním lidovým rázem vánoc. »Vedle prudkých písní tábořských jsou právě tyto vánoční písně nejkrásnějším zjevem husitské literatury písňové.« Husité zachovali i koledy žákovské; ovšem omezili je na dobu vánoční a odstranili výstřelky. Zde platila velmi mnoho tradice, která na příklad rozhodla, že se zpívaly i latinské zpěvy kolední. Často se však změnily v takt třídobý, charakteristický pro český zpěv vánoční, a tím zlidověly; ba

počínají z nich vznikat i nové písně české. Při koledách také jedině objevuje se vícehlas. Stará diafonie kvintová a kvartová ještě stále platí, ale začínají již proudy nové; lidový vliv vede k samostatnosti tercie i sexty a tím k harmonické přirozenosti dvojhlasu. Lidovým vlivem vysvětlíme si též jinou velikou novotu, totiž kladení melodie do svrchního hlasu, kdežto diskant je dole, nefiguruje, nýbrž jde v pravém kontrapunktu. Nastává i živější křížení hlasů. Zápis dvojhlasé písně tábořské »Dietky mladé i staré« je nejkrásnější naší dvouhlasou písní z 1. polovice 15. st. Došlo se dokonce ke koledám dialogicky upraveným, kde střídal se sbor chlapců a mužů. Hojně instrumentální vložky při koledách nemají asi co činiti s vlivem »ars nova« z Florencie, nýbrž je to odlesk instrumentální hry lidové; motivicky s písní vložky nesouvisí, ani rhytmicky ne vždycky, účel pak je prostě jen intonační. —

Tím poslední dosud svazek velikých děl prof. Nejedlého končí. Následovati budou ještě díly dva: Dějiny husitského zpěvu v době Poděbradské a Dějiny husitského zpěvu v době Jagelonské. Co všechno nám přinesou, jaké velikolepé obohacení naší literatury hudebně-historické i historické vůbec budou znamenati, můžeme již dle dosavadních epochálních výkonů autorových tušiti. Buduje se tu před našimi zraky veledílo, jež bude chloubou naší vědy po dlouhé doby, stálým zdrojem poznání a východiskem užitečných dalších prací vědeckých. Kéž milovaného autora doprovází při tomto díle všechno potřebné štěstí lidské!



Hudební knihovna časopisu „Smetana“:

- Svazek 1. Bedřich Čapek: Hudební rozbor Ostrčilovy komické zpěvohry »Poupě«. Cena 40 hal. (s hojnými notovými ukázkami).
- Svazek 2. Zdeněk Nejedlý: Richarda Strausse »Rosenkavalier«. Cena 20 hal. (Rozebráno.)
- Svazek 3. Vladimír Helfert: Smetanismus a wagnerianismus. Cena 60 hal.
- Svazek 4. Zdeněk Nejedlý: Reforma správy Národního divadla. Cena 30 haléřů.
- Svazek 5. Otakar Zich: Hudebně-esthetický rozbor Smetanovy »Hubičky«. Cena K 1.—. (S hojnými notovými ukázkami.)
- Svazek 6. Zdeněk Nejedlý: Beethoven a jeho smyčcová kvartetta. Cena 50 hal.
- Svazek 7. Ferd. Pujman: Fr. Liszt. Cena 60 h.
- Svazek 8. Hubert Doležil: Novákova »Bouře«. Pokus o výklad genese a slohu. Cena 40 h.
- Svazek 9. Josef Bartoš: Dvořákova komorní hudba. (S hojnými not. ukázkami.) (V tisku.)
- Svazek 10. Zdeněk Nejedlý: Richarda Strausse »Ariadna na Naxu«. Cena 30 hal.
- Svazek 11. Karel Burian: Z mých pamětí. I. Cena 90 hal.
- Svazek 12. Zdeněk Nejedlý: Orchestrální sdružení v Praze. Cena 30 hal.
- Svazek 13. Josef Bartoš: Fibichovy symfonické básně. Cena 30 hal. (Rozebráno.)
- Svazek 14. Zdeněk Nejedlý: Vítězslav Novák. Část první. Cena K 1.—.
- Svazek 15. Hubert Doležil: Scisy Zdeňka Nejedlého o zpěvu husitském. Cena 80 hal.
- Svazek 16. Zdeněk Nejedlý: Bedřich Smetana a kulturní politika F. L. Riegera. Cena K 1.—.
- Svazek 17. Zdeněk Nejedlý: Parsifal. Cena 30 hal. (Rozebráno.)
- Svazek 18. Zdeněk Nejedlý: Rýnské ziato. Cena 50 hal.
- Svazek 19. Zdeněk Nejedlý: Prodaná nevěsta v nové reprodukci O. Ostrčila, K. H. Hilara a F. Kysely. Cena 30 hal.
- Svazek 20. Otakar Zich: Ke sporu o Dvořáka. Cena 50 hal.

- Svazek 21. Zdeněk Nejedlý: **Valkýra**. Cena 50 hal. II. vydání.
- Svazek 22. Zdeněk Nejedlý: **Leoše Janáčka »Její pastorkyňa«**. Cena 50 hal. — Rozebráno.
- Svazek 23. Dr. Emil Axman: **Robert Schumann**. Cena 30 hal.
- Svazek 24. Zdeněk Nejedlý: **Vítězslava Nováka »Karlštejn«**. Cena 60 hal.
- Svazek 25. **Josef Bartoš: Jak naslouchat hudbě.** (Úvod do hudby.) Cena K 1.20.
- Svazek 26. Dr. Jos. A. Theurer: **B. Smetany smyčcová kvartetta**. Cena 70 hal.
- Svazek 27. **Vladimír Helfert: Motiv Smetanova »Vyšehradu«**. Cena 50 hal.

Obdržeti lze v adm. »Smetany«, Praha, Václavské nám. 42, jakož i v každém řádném knihkupectví.

47-20 3400