

IV. VÝTVARNÝ A HUDEBNÍ KLASICISMUS

V 2. polovině 18. století a v prvních desetiletích 19. století zesílil v Itálii, ve Francii a podle jejich vzoru i v jiných zemích vliv antiky na výtvarné umění. Tento „klasicismus“ nebo „nový klasicismus“, k němuž počítáme t. zv. empire, těsně souvisel s novým humanismem a byl reakcí jak proti vzrušenému baroku, tak proti hravému rokoku. Zároveň hovořil střízlivému, moralisujícímu osvícenství i odporu Velké revoluce proti dvorské nádheře a jejímu volání po občanských ctnostech i snaze nového císařství o monumentálnost. Cestu připravovaly klasicismu od počátku 18. století výkopy v Herkulaneu, Pompejích, Stabiích i jinde v Itálii, nálezy cestovatelů v Řecku a v Malé Asii, zřízení vatikánského musea z podnětu papežů Klementa XIV. a Pia VI. (Museo Pio-Clementino, 1770-92), Montfauconova a Caylova obrazová díla o antických památkách, Winckelmannovy spisy, zvláště „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke...“ (1755), kde vynášel „ušlechtilou prostotu a tichou krásu“ řeckého umění, a „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764), dále Lessingův „Laokoon“ (1766) i jiné jeho práce o antickém umění.

K nám vnikal tento klasicismus v poslední čtvrti 18. století prostřednictvím vídeňským a německým, hlavně drážďanským. Ale někteří naši umělci - jako umělci jiných národů - cestovali do Itálie, aby poznali antiku vlastníma očima. Klasicismus zcela ovládl v pražské Akademii výtvarných umění, založené r. 1799 šlechtickou Společností vlasteneckých přátel umění; řídil ji od r. 1800 solnohradský rodák malíř Bergler, jenž strávil deset let v Itálii. Hlavním předmětem studia na Akademii bylo okreslování obrazů a odliktů antických soch nebo modelování podle nich; třídu „antik“ vedl sám Bergler a trvala ještě na počátku osmdesátých let 19. století (A. Matějček, Almanach Akademie výtvarných umění v Praze, 1926, str. 38). Antické odliktky byly pro Akademii nakoupeny r. 1803-4 v Itálii a ve Francii (Matějček, str. 10). Sbírkou odliktků byla, jak víme, i v Nostitzově paláci na Malé Straně a odliktky si kupovali též pražští měšťané, tak P. Hammermüller v Platnéřské ulici měl na 50 sádrových odliktků, mimo jiné z herkulanejských děl (J. Schaller, Beschreibung der kön. Haupt-und Residenzstadt Prag, III, 1796, str. 667), Původních antik bylo v Praze po rozpadu Rudolfovy sbírky velmi málo s výjimkou gem a mincí, které se tehdy horlivě sbíraly; tak ve Fürstenberském paláci na Malé Straně byla sbírka antických gem (t. II, 1795, str. 212), v Nostitzově paláci byla sbírka řeckých a římských medailí (t. str. 288), hr. Pachta měl sbírku mincí a Ph. D. Lippertovu „Daktyliotheku“ (t. III, str. 661 n.) - byla to sbírka 3000 otisků antických gem (1755-62, 1767-8) - profesor Steinsky měl sbírku antických mincí (t. II, str. 334 n.) a lesmistr Ehrenwerth sbírku otisků starých mincí (t. IV, 1797, str. 419). Nejistota je, co obsahovala D. Reischelova sbírka antik (t. III, str. 600), O římské mince se zajímal i František Jan Vavák (1747-1816) a opisoval si jejich nápisy (Paměti, III, 1, 1915, str. 15 n.).

Po ochuzení, způsobené válkami s Bedřichem II. a s Napoleonem, se nemůže klasicistické stavitelství v našich zemích měřit s dřívějším, renesančním a barokním. Přesto vzniklo, hlavně v Praze, několik krásných staveb v klasicistickém slohu; byly arci většinou navrženy německými staviteli, byly však prováděny českými lidmi a často sloužily Čechům. První rozběhy k novému slohu pozorujeme v Stavovském divadle, zbudovaném v letech 1781-1783 podle návrhu hr. Künigla pražským stavitelem Antonínem Hafeneckrem (1725-1789), a v palácích Sweerts-Sporkových v Hybernské ulici, vystavěných, případně přestavěných kolem r. 1780 Hafeneckrem a kolem r. 1790 jiným pražským stavitelem Ignácem Palliardim (1737-1821). Zcela klasicistický je Liechtensteinský palác na Malé Straně, vystavený r. 1791 Matějem Hummelem (kolem 1732-1800), stará sněmovna na Malé Straně, přestavěná ze starého paláce r. 1801, měšťanské domy, vystavěné nebo přestavěné koncem 18. století na horní části Malostranského náměstí, Richterův dům na Malém náměstí z počátku 19. století, Platýz, zbudovaný v letech 1817-1825 podle návrhu českého stavitele Jindřicha Hausknechta (1774-1823), stará celnice

v Hybernské ulici, vystavená v letech 1808-1812 podle návrhu profesora pražské techniky Georga Fischera (1768-1828), jenž napodobil Gentzovu starou mincovnu v Berlíně, kostel sv. Kříže na Příkopech, vystavěný r. 1820-1824 podle Fischerova návrhu, kaple sv. Rafaela v bývalém Klárově ústavu, vytvořená, r. 1838 českým stavitelem Josefem Krannerem (1801-1871), vila v Kinského zahradě, postavená r. 1827-1831 podle návrhu vídeňského stavitele Heinricha Kocha (1781-1861), zámecká kaple v Buštěhradě z r. 1814 a j. Několik klasicistických či spíše pseudoantických pavilonů dal vystavět na rozhraní 18. a 19. století hr. Jan Rudolf Chotek ve veltruském parku a u Kutné Hory dal postavit půvabný klasicistický zámeček Kačinu podle návrhu saského stavitele Christiana Schurichta; návrh provedli v letech 1802-1822 pražští stavitelé Fischer a Jan Filip Jöndl (1782-1866). V klasicistickém slohu byly stavěny na počátku 19. století lázeňské budovy (kolonády a pavilony u pramenů) v Teplicích, Karlových Varech, Mariánských a Františkových Lázních; tyto lázně byly tehdy rozšiřovány. Pro korunovací Ferdinanda V. za českého krále r. 1836 byla postavena na Staroměstském náměstí slavnostní brána s korintskými sloupy, nahoře ozdobená sochami krotitelů koní (Dioskurů) a uprostřed čtyřspřežím (Edingerova litografie v Uměleckoprumyslovém museu).

V Brně nalézáme první rozběhy ke klasicismu v Mitrovském letohrádku Aréna na Nivkách z konce 18. století. Zcela klasicistický, či lépe pseudoantický je pavilon v Petrovských sadech z r. 1815; má podobu antového chrámu s dvěma ionskými sloupy. Nejkrásnější klasicistické stavby moravské jsou liechtensteinský lovecký zámek u Litovle (Nové Zámky), postavený r. 1805 podle návrhu vídeňského stavitele Josefa Hardtmutha (1752-1816), a boskovický zámek z r. 1819-1820. Pseudoantická je liechtenštejská hrobka ve Vranově, postavená v letech 1819-1822 podle návrhu vídeňského stavitele Engela, a stavby v lednickém parku; triumfální oblouk z r. 1810, dorský pavilon z r. 1817 od vídeňského stavitele Josefa Kornhäusela (1782-1860) a polokruhová ionská sloupová síň od Engela z r. 1825.

Stejně silný byl vídeňský vliv na Slovensku. První a nejkrásnější klasicistická stavba je primaciální palác v Bratislavě, vystavěný v letech 1778-1781 podle návrhu vídeňského stavitele Melchiora Hefela (1716-1799). Jiné klasicistické stavby jsou župní domy v Košicích a v Prešově, župní dům (1805-1831) a evangelický kostel v Levoči (1825) – obě díla Antonína Povolného -, zámek v Dolní Krupě u Trnavy, navržený tamním stavitelem Hausmannem, zámek ve Vyšném Blhu u Rímské Soboty, nemocnice sv. Kříže v Bratislavě, postavená v letech 1828-1830 tamním stavitelem Ignácem Feiglerem st. (1791-1847) a j. Klasicistickým slohem se též stavěly lázeňské budovy v Piešťanech, Sliači, Trenčanských Teplicích, zahradní pavilony, na př. ve Velké Lomnici (pod Tatrami), měšťanské domy v Bratislavě, Košicích, Prešově a j.

Klasicističtí stavitelé důsledně užívali řecko-římských prvků stavebních, jako jsou dorský, ionský a korintský sloup, pilastr, architrav, triglyf, vlys, římsa, konsola, štít, akroterion, zubořez, vejcevec, perlovec, kapka. Těchto prvků užívala již renesance, barok i rokoko, ale čím dále tím více je přetvářely; klasicismus se vracel k jejich původním tvarům. Usiloval o „ušlechtilou prostotu“ a vedle ní o souměrnost (symetrii) v antickém smyslu slova, t. j. jednoduchý poměr částí; průčelí bývalo pravidelně učleněno osami oken a jen střed byl zdůrazněn sloupy nebo pilastry obklopujícími vchod po způsobu vítězných oblouků římských (na př. pražská celnice, chrám sv. Kříže), risalitem (na př. stará sněmovna, Nové Zámky), balkonem neseným sloupy (na př. Richterův dům) nebo sloupovou předsíní po způsobu římského Pantheonu (na př. Kačina, zámek v Dolní Krupě). Někdy byly napodobeny celé antické chrámy nebo chrámky, a to obdélníkové i kruhové (lázeňské stavby, veltruské pavilony a j.); taková pseudoantická napodobení působí mdle proti volným zpracováním antických prvků.

Také sochařská výzdoba klasicistických staveb byla prostší než v baroku a rokoku. Na vnějšku to byly jednak běžné ozdoby, jako festony a růžice,

jednak reliefy na štítě nebo na vlysy; obojí bývaly z levného štuky, ne z kamene jako v starém věku. Náměty reliefů bývaly ovšem antické, tak na štítě staré sněmovny je uprostřed český znak s rohy hojnosti, nalevo Minerva s kopím, globem a knihou a napravo Ceres s pluhem, kohoutem a čápem, na vlyse domu U tří hvězdiček na Malostranském náměstí se střídají mezi festony Merkurovy berle a orlí, na vlyse Richterova domu na Malém náměstí jsou zobrazeny nahé i oděné ženy s věnci, vázou a trojnoží, na štítě hlavního průčelí Kačiny je Diana, vyjíždějící na lov se svou družinou, na zahradním průčelí jsou tři bohyně úrody a proti na postranním štítě Minerva s přilbou a kopím a Musy; jsou to práce Schrothovy. Uprostřed knihovni síně kačinské stojí sádrová váza s reliefy kapitolské vlčice a římské oběti.

Nehledě k výzdobě staveb, vytvářeli klasicističtí sochaři pomníky, zvláště na hřbitovech, sochy u kašen, v zahradách a j. Nejstarší, zcela klasicistickou sochou u nás je památník profesora filosofické fakulty Josefa Steplinga, jejíž navrhl pražský malíř Jan Quirin Jahn (1739-1802) a r. 1780 provedl pro Klementinum Plzeňan Ignác Platzler st. (1717-1787); na podstavci, který má tvar dvou k sobě sražených ionských sloupů a je ozdoben palmetami, květy a festony, stojí u urny pokryté festony plačící neokřídlený Eros, jenž držel pochodeň k zemi obrácenou (dnes ulomenou) (náčrt v grafické sbírce Národní galerie; srov. M. Nedoma, Památky, Historie 43, 1948, str. 97 n.). Byl to antický symbol smrti, jek ukázal Lessing v pojednání „Wie die Alten den Tod gebildet“ (1769). Od Ignáce Platzlera ml. (1757-1826), jenž vytvářel náhrobky pro malostranský a olšanský hřbitov, se zachovaly klasicistické návrhy k sochám nymfy, Dionysa a Cerery, Serpeny (jméno odjinud neznámé) a Arethusy, dále kresby obětujících žen a hojně návrhy klasicistických váz (graf. sb. Nár. gal.). Přesvědčeným a nadaným klasicistou byl Pražan František Xav. Lederer (asi 1758-1811) jak v svých náhrobcích, na př. plačící žena v hornobežkovickém parku (1790) nebo jinoch s věncem opírající se o náhrobek na malostranském hřbitově (kolem 1800), tak v kašně pro Wimmerovy sady z r. 1797 (dnes na Uhelném trhu): pod palmou stojí jinoch a podává hrozen sedící dívce; tito klasicističtí bliženci Adama a Evy jsou oděni antickým šatem a mají radostný, ušlechtilý výraz tváří.

Nadaný řezbář a sochař Josef Malinský (1756-1827) spojil na náhrobku pro bošta Kriegera v St. Boleslavi (1793) klasicismus s realismem: uprostřed na podstavci stojí urna s antickou výzdobou, nalevo sedí zahalená žena, napravo je realisticky pojatý žebrák, oba mají antický šat. Na náhrobku Barbory Laumannové na malostranském hřbitově (1804) je zobrazen stojící jinoch, oděný tunikou; v levici drží věnec, pravici je opřen o sarkofág a zakrývá si tvář. Je obdobou andělů smrti oblíbených na klasicistických (Canova) a již barokních náhrobcích (Bernini); vznikli spojením židovsko-křesťanské představy anděla smrti s antickou představou Erota s pochodní, genia smrti, a připomínají melancholického Praxitelova Erota, zachovaného v několika kopiích. Na kašně v Thunovském paláci v Jungmanově třídě, nyní zbořeném, vytvořil Malinský téměř nahou dívku, jež stojí na dvou delfínech chrlicích vodu; tělo dívky je natočeno a paže i nohy jsou v protikladu, jak to bývá na antických sochách (nyní v lapidáriu Národního musea). Malinský měl v své dílně sochu Ilionea z rudolfínské sbírky - vykreslil ji r. 1810 rytec Alois Josef Drda (1783-1833) - kterážto socha se pak dostala do Vídně a odtud do mnichovské glyptothéky (K. Chytil, Zprávy komise pro soupis... 6, 1915, str. 54 n.).

Pražan Václav Prachner (1784-1832) byl Berglerovým žákem na Akademii a r. 1804 dostal školní cenu za kresbu Achilleova poprsí. Pro Clam-Gallasův palác vytvořil r. 1812 půvabnou sedící nymfu, nepochybně Vltavu, téměř nahou, s vlasy upravenými po antickém způsobu, vylévající vodu z nádoby; je to t. zv. Terežka ve výklenku zdi Clam-Gallasova paláce. Z Prachnerovy dílny vyšlo mnoho krásných náhrobků s rozmanitými náměty: tak na náhrobku rodiny Panských na malostranském hřbitově z r. 1812 věncí anděl urnu; je oděn pláštěm sepjatým sponou a má jednu pevnou, druhou volnou nohu po způsobu antických soch. Na náhrobku poštmistra Tomáška. (+ 1815) na Olšanech, který navrhl Bergler, je

zobrazena žena sedící na hrobě, za ní stojí tři jiné zahalené ženy a naproti stojí čtyři muži, dva s přilbami; sestavení je převážně reliefové. Na náhrobku hraběnky z Unwerthu (+ 1817) v Pohledu u Havlíčkova Brodu, provedeném také podle Berglerova návrhu, je zobrazena žena umírající v mužově náručí. Za ruku ji bere anděl, držící v pravici obrácenou pochodeň; je téměř nahý, druhé osoby jsou oděny splývavými rouchy. Na náhrobku Marie Veithové (+ 1820) na Olšanech přidržuje sedící anděl levou rukou desku s nápisem, v pravici drží urnu a sklání k ní v smutku hlavu. Pro zahradní památník biskupa Thun-Hohensteina na Cibulce vytesal Prachner r. 1822 hluboký relief; na něm ukazuje anděl prstem na nápis „Omnia tempus habent“ (Kazatel 3, 1) a naproti němu sedí muž opřený o knihu; oba jsou oděni antickým šatem s mnoha záhyby a v pozadí jsou sloupy i kladí dorského chrámu a strom. Takové reliefy vytvářel podle antických vzorů Canova.

Z děl, jejichž původce není znám, zasluhuje zmínky socha sedícího válečníka, patrně vojevůdce, ve veltruském parku, asi z r. 1830; má věnec, apollonskou tvář a antický šat.

Na Moravě se blížil ke klasicismu ve svých pozdějších chrámových sochách Brňan Ondřej Schweigel (1735-1812), na př. v oltářích zábrdovického chrámu a v štukovém reliefu Zvěstování na Petrově z r. 1795. Studoval na vídeňské akademii a měl v svém brněnském domě sbírku sádrových odlitků a starých mincí, Vignolovo dílo „Regola delli cinque ordini di architettura“ (1562) a knihy o „vlašských“ vázách, t. j. asi o řeckých vázách nalezených v Itálii (C. Hálová-Jahodová, Brno 1947, str. 190).

Klasicistický ráz mají též poprsí ulévaná ze železa v našich slévárnách na počátku 19. století, na př. obnažená poprsí mužů, ulitá r. 1819 a 1839 v Hořovicích (v Technickém museu vídeňském; E. Leisching, Kunst und Kunsthandwerk 20, 1917, str. 185 a 188). Ze železa se též ulévaly náhrobní reliefy, na př. anděl opřený o urnu na náhrobku Barbory z Posenbaumů (+ 1812) na Olšanech, i plné postavy na náhrobcích, zejména Prachnerova monumentální postava klečícího biskupa Thuna-Hohensteina na malostranském hřbitově, ulitá r. 1830 v Hořovicích; návrh pocházel od Berglera.

Zcela klasicistické byly některé medaile navržené Václavem Seidanem (1817-1870). Tak na rubu medaile z r. 1840, oslavující vítězství arcivévody Bedřicha u Saidy, je zobrazena okřídlená Nike v průsvitném rouchu (v Národním museu; Numismatický časopis 10, 1934, t. V, č. 2), na líci medaile, vydané k prohlášení ústavy r. 1848, je zobrazen mladý císař mezi dvěma ženami v antickém rouchu a na rubu je antické dvojspřeží řízené Nikou-Svobodou (t. IV 6), na rubu medaile, oslavující sté výročí zřízení Orientální akademie ve Vídni, je vyobrazena Athéna sedící na trůnu s kopím, štítem a svitkem (t. IV 17). Tyto medaile připomínají antické mince a řezané kameny. Seidan dostal v letech 1833-1835 na pražské Akademii ceny za klasicistické kresby soch sv. Jakuba, sv. Tomáše a diskobola (Numismatický časopis, uv. m. str. 88 n.) a v letech 1845-1847 byl v Římě, v Neapoli a na Sicílii.

Se sochařstvím těsně souviselo za klasicismu - těsněji než jindy - kreslířství a malířství: sochaři se především učili kreslit a pracovali podle kreseb, často cizích, a kreslíři i malíři mnohem více zdůrazňovali obrys než barvu a světlo. Prvním dokladem klasicistické kresby u nás je neumělá rytina na titulním listě Prager gelehrte Nachrichten (1771-2); zobrazuje antický oltář s oválním reliefem okřídleného genia držícího váhy a je dílem Jana Jiřího Balzera (1736-1799). Chladné a toporné jsou též úvodní mědirytiny k I. a II. dílu Voigtových „Effigies“ z r. 1773 a 1775. Na rytině k I. dílu je vyobrazen sedící okřídlený stařec s přesýpacími hodinami a kosou, t. j. Chronos (tento symbol času nepochází z antiky, nýbrž z renesance); od něho letí amorek s pochodní a v pozadí je kruhový chrám s ionskými sloupy. Na rytině k II. dílu vidíme vnitřek kruhového chrámu, snad Pantheonu, s kasetovým stropem a korintskými sloupy a uprostřed stojí Athéna s přilbou a kopím. Prvou rytinu navrhl pražský malíř Jan Kleinhardt (1742-1794), druhou Jahn a obě vyryl Balzer. Živější i umělejší je rytina

k Nejedlého překladu I. zpěvu „Iliady“ (1801), rytá a patrně i navržena Janem Berkou (1759-1838). Je to ilustrace k I, v. 232: Achilleus, jsa uražen Agamemnonem, tasí meč, Agamemnon mu hrozí pěstí, druzí bojovníci, zejména Nestor, je uklidňují a nad jejich hlavami se v oblaku vznáší Athéna,

Z malířů byl první zasažen klasicismem Pražan Ludvík Kohl (1746-1821); studoval v Praze i na vídeňské akademii a učil kreslení na normální škole v Praze. Pro své žáky vykreslil jako předlohy antické hlavice, vlasy, římsy, vejcovce a j. (v Museu m. Prahy). Od mládí maloval antické náměty (srov. Dlabacž, Künstler-Lexikon II, 1815, sl. 96 n.); „Dido“ (1767; podle Vergilia), „Lucius Virginius zabíjí svou dceru“ (1769; podle Livia III 44 n.), „Kleopatra“ (1769), „Tarquinius a Lucretia“ (1780; podle Livia I 58), „Lucretiina smrt“ (1785), „Otužování spartské mládeže“ (sepie, 1788; v Museu m. Prahy), „Výchova Lakonů“ (sepie, 1789; t.) - na první kresbě je spartský hoch bičován před Artemidiným oltářem, na druhé přivádí vychovatel hochu mezi druhy a káže mu mlčet -, „Hannibalova přísaha“ (1801), „Amor a Psyche“ (1801), „Chrám bohyně Hygieie“ (1801), „Sokrates ve vězení“ (1801), „Tři Gracie“ (1803), „Zdrženlivost Scipionova“ (1803; snad podle Val. Max. IV 3, 1; 3,13), „Vnitřek antického chrámu“ (Pantheonu) s Mariovou sochou a římskými legionáři (sepie, 1806; v Museu m. Prahy), „Královna Zenobia“ (snad vedená v triumfu) (před r. 1807), „Noční oběť před antickými chrámy“ (olej; v Museu m. Prahy), „Vnitřek Apollonova chrámu“ (olej; Topičův sborník 9, 1921/2, str. 57), „Vnitřek řeckého chrámu“ (sepie, Topičův sborník, uv. m. str. 73). Vyhledával tedy pathetické a moralisující náměty, ale zpracovával je osvícensky chladně s největší péčí o přesné zobrazení staveb.

Přesvědčeným klasicistou byl též první ředitel pražské Akademie Josef Bergler (1753-1829). Strávil deset let v Itálii (1776-86), z toho čtyři roky v Římě (1781-1784) a přinesl si odtud na sta kreseb tužkou, křídou, uhlem, perem, tuší, i sepíí i několik akvarelů (v graf. Sb. Nár. gal.). Zobrazují slavného Apollova belvederského, Athéninu hlavu, Homérovu hlavu, t. zv. Herakleovo torso, vynášené Winckelmannem, Cestiovu hrobku (dvakrát), hrobku Caecilie Metelly, t. zv. chrám Minervy Medicae (vl. nymphaeum), Colosseum, forum s pasoucími se kravami, zbytky císařského paláce na Palatinu, t. zv. Maecenatovu vilu v Tivoli a j. Bergler okresloval i nápisy na památkách, které zobrazil. Po svém návratu z Itálie kreslil antické výjevy, na př. Herma, jenž nalézá spícího pastýře (pero, 1802), boj Titánů s Diem metajícím blesky (pero, 1802), tři ženy s Erotem (pero, 1804), Chrona s kosou, pišícího na desku letopočet MDCCCV (pero), schoulenou nahou ženu s amforou (uhel, 1806), zbrojení bojovníka (pero, 1807), Athénu a tři ženy (tužka), Promethea vytvářejícího člověka (tužka). Opíral se při tom o antické sochy, na př. schoulenou ženu vytvořil podle kopie Doidalsovy Afrodity a pišícího Chrona snad podle pišící Victorie na Trajanově sloupu. Také v svých leptech, jejichž sbírku „Erfindungen und Skizzen in radierten Blättern“ vydal v letech 1805-1813, zpracovával antické náměty, nejčastěji křídlaté Eroty, na př. Erota houpajícího se, napínajícího luk, Erota se zlomeným lukem, ozbrojovaného Venuši (III, 1806), čtoucího (I, 1805), neseného v nůši (II, 1805), vezeného na trakaři (V, 1813) - vzorem byli pompejští a herkulanejští Eroti i rokokoví putti -, dále vykreslil okřídleného starého Chrona (IV, 1807), Siléna a kozonohé satyry, satyra přepadajícího dívku, tančícího, Bakcha se satyrem, rodinu satyrů (I), satyra rozmlouvajícího u stolu se sedlákem (II, podle Ezopa 35 Hausr.), Neptuna a Amphitritu s jejich průvodem, Merkura a Bakcha (podle Ov. Met. II 680 n.), Parida a Herma (I), Parida a Oionu (IV), Venuši a Psyche (I; podle Apuleiových Metamorfos), Persea s uťatou hlavou Medusinou, Musu Kleio s polnicí, malého Dia živeného kozou Amaltheií, malého Telefa ssajícího laň, Semiramidu živenou holuby, Romula a Rema kojene vlčicí (II) - tyto čtyři obrázky náležely k sobě -, Sokrata rozmlouvajícího s Laidou (IV; s Laidou se stýkal Sokratův žák Aristippos), Filopoimena jako hostitele (asi dle Plut. Filop. 3), Tarquinia a Sibyllu, Caesara, jemuž přinášejí Pompejovu hlavu (III), catanské bratry zachraňující z výbuchu své rodiče (IV; podle Aetny 628 n. a jiných starých pramenů). Na některých leptech jsou antické nápisy: tak zbrojnoši přicházejí k zašlému náhrobku, na němž

je napsáno: *ἔγω εμνη Κυρος* (III), lidé překvapeně čtou Horatiovy verše (C. III 29,29 n.), napsané na desce, že Bůh skrývá člověku budoucnost (III), a vedle Parida a Oinony je nápis: *ΠΑΡΙΣ ΚΑΙ ΟΙΝΟΝΕ* (IV). Pod obrazem Sokrata a Laidy je napsáno: "Von deinem Wollen hängt es ab die Tugend sichtbar zu machen"; vpravdě kladl Sokrates větší váhu na vědění. Berglerovy kresby a lepty jsou tvarově bohaté, půvabné, často vtípné a svědčí o jeho dobré znalosti staré mythologie, literatury i antického umění.

Pro Stavovské divadlo navrhl Bergler oponu, kterou provedl r. 1804 saský malíř Friedrich Philipp Reinhold (1779-1840). Na návrhu (v Národní galerii) je zobrazeno, jak pod sochou českého lva věncí tři Musy Thesea, jenž zabil Minotaura. Napravo je seskupeno ostatních šest Mus s okřídleným Erotem, nalevo jsou čtyři nymfy zosobňující tři města pražská a Vltavu. Ve výši nahoře bojuje Herakles a obludami-neřestmi a spěje mu ku pomoci Pallas a Diův orel. Nad Musami se snášejí Hóry, nad nimi jede Helios na čtyřspřeží a napravo ve výši se vznáší okřídlený Chronos nesoucí nad hlavou kruh, symbol vesmíru. Vzorem byl Berglerovi Mengsův „Parnas“ ve vile Albani v Římě (1761), kde Apollon mezi Musami věncí básníka, a tento obraz je klasicistickým zjednodušením Raffaelova „Parnasu“ ve Vatikáně. Heliovo čtyřspřeží na Berglerově návrhu je snad ohlasem Poussinova drážďanského obrazu „Proměna květů“. Na chrámových obrazech Berglerových a na jeho podobiznách se projevuje klasicismus zjednodušenou skladbou a skoupou barevností.

Berglerův přítel, bechyňský rodák Karel Postl (1774-1818), jenž byl žákem vídeňské akademie a později učil krajinářství na pražské Akademii, maloval mimo jiné též antické krajiny. Na obraze „Jitro“ zobrazil v pozadí římský most a kruhový chrámek, vpředu část dorského chrámu a pastýře pískajícího na píšťalu, na obraze „Poledne“ je povalený sloup, křovím zarostlé trosky římské stavby podobné Constantinově basilice a v pozadí Vesuv, na obraze „Večer“ vidíme vzadu kupoli biskupského paláce v Castel Gandolfo a Albanské hory. Podnět i některé motivy k tomuto cyklu (čtvrtým obrazem byla „Noc“; kolem 1800, v Nár. gal.) čerpal Postl, jak poznal V. Volavka (Umění 10, 1937, str. 188 n.), z obdobného cyklu Lorrainova (v Leningradě). Ve sbírce Postlových kreseb (v graf. sb. Nár. gal.) je dvakrát zobrazen antický sarkofág s akroterií; vzadu je pinie, vpředu žena s amforou a jinoch. Postl nebyl v Itálii a znalost tamních motivů tedy čerpal z rytin a knih.

Podobiznář Antonín Machek (1775-1844), jenž se učil u Kohla a na vídeňské akademii, zaplatil svou daň klasicismu antickými přídávky k některým svým podobiznám: v pozadí Doubkovy podobizny (1817) je patrně smyšlené sousoší Herma a ženy, v pozadí podobizny sochaře Malinského (1818) je socha svalnatého zápasníka, podobná farneskému Heraklovi, a relief ležící nahé ženy s přilbou a jiné nezřetelné postavy, v pozadí drobných podobizen manželu Novotných (1819) je vždy část okrouhlého chrámku a v pozadí rodinné podobizny t. zv. Dreyschockovy (kolem r. 1820) je socha Erota napínajícího luk. Klasicismus se ovšem uplatňuje i ve věcnosti a jednoduché stavbě Machkových podobizen.

Jako klasicista začal později nazaren František Tkadlík (1786-1840). Studoval na filosofii a na pražské Akademii; tam dostal r. 1807 II. cenu za kresbu Antinoovy hlavy, patrně reliéfu z vily Albani, a ze studijní doby též pochází hlava Apollona belvederského, kreslená černou a bílou křídou (v graf. sb. Nár. gal.). Ve Vídni (1816-1825) namaloval obraz „Jupiter Tonans“ (kdysi v černínském zámku v Petrohradě): téměř nahý Zeus, sedící na trůně, vrhá blesk, jenž ho osvětluje. Tento obraz vyniká ušlechtilým výrazem Diovy tváře, plastickým podáním nahého těla, odvážným postojem i zajímavým osvětlením. Jiné obrazy z vídeňské doby, „Diana a Apollon“ a kresba „Ulysses u nohou královny Arety“ (1822) podle Hom. Od. VII 142), jsou nezvěstné. Ve Vídni též začal a v Římě (byl tam v letech 1825-1832) dokončil obraz „Enyo čili Následky války“ (1826). Uprostřed jede ozbrojený Ares na válečném voze, před ním letí Enyo (bohyně války) s pochodní, za ní běží Areovi průvodci Deimos (Děs), Fobos (Strach)

a Eris (Svár) podle Hom. I l. IV, 440 n., V 592 n.). Před hrůzami války - v dobré paměti byly ještě napoleonské války = zděšeně prchají obyvatelé. Nalevo v háji stojí Dionysova socha, napravo je poražená hermovka, vzadu hoří kruhový chrám, podobný Pantheonu, a je pobořena stavba podobná Constantinově basilice (Umění 12, 1939/40, str. 383 n.). V stavbě obrazu i v podání těl je patrný Raffaellov vliv. Byl to poslední klasicistický obraz Tkadlíkův, neboť se již ve Vídní klonil ke katolickému nazarenství a zcela k němu přilnul v Římě. Arci tvarově vyrůstalo nazarenské malířství z klasicistického. Proto, stav se ředitelem pražské Akademie (1836) kladl Tkadlík velkou váhu na studium antiky (R. Müller, Allg. dtsche Biogr. XIV, 1881, str. 791).

Postlův žák Antonín Mánes (1784-1843) nakreslil, jistě na Akademii, mnoho antických námětů (v graf. sb. Nár. gal.): náhrobek s piniemi (tužka), týž, který vykreslil jeho učitel, čelo dorského chrámu s nápisem a s antickou ženou (tuš), kruhový chrám s pastýři (tuš), sochu satyra s pastýřem, dívkami, chrámem, vodopádem a Vesuvem (tuš), chrám, most a Vesuv (tuš) a j. I když opustil Akademii, vracíval se občas k antickým námětům: tak v pozadí „Antické krajiny“ (1817; v Hradní sbírce) vidíme ozářený Pantheon, na kresbě sepií a tuší (z dvacátých let; v graf. sb. Nár. gal.) pobořený římský most, v „Krajině s antickým chrámem“ (olej, 1826; v Nár. gal.) a na dvou příslušných kresbách (v graf. sb. Nár. gal.) zcela zachovaný dorský chrám s obsloupením, stojící na kopci. Mánes nebyl v Itálii a antické náměty bral z cizích obrazů a knih; odtud jejich neitalské stromy a neitalské osvětlení. Svě neukojené touze po Itálii dal výraz, jak připomněl V. Kramář (v katalogu jeho výstavy ve Vilímkově galerii, 1943, str. 3), na akvarelovém obrázku svého bytu z r. 1830 (v graf. sb. Nár. gal.): na židli leží mapa s ozdobným nápisem „Italia“.

Antonínův mladší bratr Václav Mánes (1795-1858), žák Berglerův, byl v Itálii tři léta (1829-1832), bydlil jako jiní rakouští stipendisté v sídle vyslanectví Palazzo di Venezia a přinesl si z Říma „Pohled na část starého Říma“ (R. Müller Mitt. f. d. Gesch. d. Deutschen... 14, 1876, str. 41) a kresbu perem a sepií „Le Ruine del Pallazo di Cajo Mario Verso la Porta Maggiore a Roma“ [sic] (v graf. sb. Nár. gal., Umění 10, 1937, str. 94). Je to týž námět, který předtím vymaloval jeho starší bratr v „Krajině se zříceninou“ (olej, 1824, v Nár. gal.: Umění, t. str. 127), ale Václav jej pojal věcněji, střízlivěji; název „palác Gaia Maria“ byl ovšem nesprávný. V mladších letech namaloval Václav Mánes obraz „Alkibiades se Sokratem“ a ke konci svého života (1857) „Kimonova dcera u svého otce v žaláři“; oba obrazy jsou nezvěstné. Námět druhého - Pero živí v žaláři svým mlékem staříčkého otce - byl již v starém věku malířsky zpodoběn (Val. Max. V 4, ext. 1) a v novém věku jej zpracoval Reni.

U Václava Mánesa se učil chrastavský rodák Vilém Kandler (1816-1896); strávil v Itálii sedm let (1843-1850) a vykreslil asi dvě stě antických památek, z nichž část vystavil po svém návratu r. 1850 ve Valdštejnském paláci. Několik jich zpracoval v olejové obrazy. Jeden z nich představuje t. zv. chrám Minervy Medicae, druhý ostijské zříceniny (oba v Nár. gal.); první se stafáží pastýřů a koz připomíná Lorrainovy antické krajiny, druhý má již romantický ráz, avšak oba náleží k významným dílům našeho krajinářství. Jiné, střízlivěji pojaté obrazy z Itálie jsou „Římské forum“ (v liberecké galerii), „Divadlo v Taormině“ (v chrastavském museu), „Colosseum“ (kdysi v broumovském klášteře) atd. Po svém návratu pojednal Kandler také - spíše jako malíř než jako archeolog - v Klarově Libussi (13. 1854, str. 388 n.) o římských lázních a vodovodech a své líčení doprovodil půvabnou ocelorytinou „Zříceniny římských vodovodů“.

Klasicismus se též uplatňoval v tehdejší uměleckém průmyslu; jeho výtvoř, určené nejen šlechtě, nýbrž i zámožnému měšťanstvu, byly pravidelnější a jednodušší v tvaru i v barvě než za baroka a rokoka a hojně užívaly antických motivů. Tak bílá válcová kamna v zámku měšickém (kolem r. 1770), bečvářském (kolem r. 1770) a roudnickém jsou zdobena římskými festony, růžicemi a vavřínovými věnci; na dvojích kamnech bečvářských jsou nadto jemné reliefy, zobrazující

jednak Herma, Herakleův boj s Antaiem a Kakem, jednak Dia, Hefaista, Area a Afroditu (Umělecké poklady Čech, č. 69. Nábytek - stoly, židle, pohovky, lože, skříně, prádelníky atd. - má většinou hladké plochy, hrany přímé nebo v jednoduchých křivkách, bývá vykládán dřevem jiné barvy, slonovinou nebo želvovinou a pobíjen pozlaceným bronzem, nohy mají někdy tvar zvířecích pazourů. Vzorem byl pompejský a herkulanejský nábytek. Příkladem je u nás vnitřní zařízení zámku žamberského (1813), slatiňanského (1814) a dobříčanského (u Žatce, 1818) (viz J. Folnesics, Innenräume und Hausrat der Empire-und Biedermeierzeit in Österreich-Ungarn, 1922). Nádoby mívají někdy antický tvar, zvláště širokého měsidla nebo dvouuchého poháru, a bývají pokryty festony nebo na nich bývá vyobrazen antický námět, tak na řezané číši české ze sklonku 18. století je zobrazen Paridův soud (v Umělecko-průmyslovém museu pražském; F. X. Jiřík, Kniha o skle, 1934, str. 180), na broušených sklenicích českých z 1. čtvrti 19. století je zobrazen Eros s lukem neb s pochodní, na slavkovském koflíku z doby kolem r. 1830 jsou vyobrazeny tři ženy, jež vzaly Erotovi luk, a vzadu je kruhový chrámek (vesměs v Umělecko-průmyslovém museu). Na dřevěném kandelábru z trojského zámku (kolem 1820; v Museu m. Prahy), napodobujícím vavřínový strom, je zavěšen luk se šípy, na sloupkových hodinách bývají bronzoví geniové s pochodní, věncem nebo lukem, gryfové, růžice, palmety. Stěny obytných domů bývaly pokryty čalouny s jednoduchými vzory nebo byly podle pompejského vzoru rozděleny v obdélníková pole.

Se zjednodušeným zařízením bytovým byl v souhlase zjednodušený šat a zjednodušený způsob tehdejšího života, nastoupivší místo okázalého šatu a obřadného chování barokního a rokokového. K tomuto zjednodušení vedlo nejen napodobení antiky, osvícenská rozumovost a praeromantické volání po přírodě (Rousseau), nýbrž též ochuzení způsobené dlouhými válkami i vzestup měšťanského stavu.

Zároveň s výtvarným uměním dospívala i hudba svého klasicistického a zároveň klasického období. Nemohla sice napodobit antickou hudbu, neboť se z ní téměř nic nezachovalo, ale usilovala v sonátové formě, o niž se zasloužili naši krajané v Mannheimu Jan Stamitz a Fr. X. Richter, o jasnou a pevnou stavbu, jako o ní většinou usiluje antické umění, a v duchu antické jednoduchosti a přirozenosti odvrhla přemíru barokního pathosu i rokokové ozdobnosti. V opeře a kantátě ráda zpracovávala antické náměty, to však nebylo novinkou, neboť tyto náměty byly oblíbeny již ve vlašské opeře, která vznikla na samém konci 16. století ve Florencii a chtěla obnovit antické drama. Vlašská opera ve svém pozdějším, neapolském tvaru vnikla přes Vídeň do Prahy a v 18. století ji celou ovládla. Většinou zpracovávala antické látky, arci barokně pozměněné pod Corneillovým a Racinovým vlivem; oslavovala ctnost a čest, líčila lásku, intriky a boje. V poslední čtvrti 18. století se v Praze provozovaly tyto opery s antickými náměty: r. 1777 „Zenobia“ (choť hibernského prince Radamista, srov. Tac. Ann. XII 51), „Telemacco nell'isola di Calipso“ a „Merope“, r. 1781 „Andromeda“, r. 1783 „Circe ed Ulisse“, r. 1784 „Il trionfo d'Arianna“ a „L'arbore di Diana“, r. 1785 „Il regno delle Amazoni“, r. 1791 „La clemenza di Tito“ (od Mozarta při korunovaci Leopolda II.), r. 1799 „Gli Orazi e Curiazi“ (viz O. Kamper, Hudební Praha v XVIII. věku, 1936, str. 248 n.).

Vlašské opery s antickými látkami skládali též Češi, Josef Mysliveček (1737-1781), Jan Koželuh (1738-1814) a jeho synovec Leopold Koželuh (1752-1818); často zhudebňovali dramata Metastasiova, jenž působil po mnoho let u císařského dvora ve Vídni. Mysliveček složil tyto opery s antickými náměty s „Bellerofonte“ (1764 v Parmě; v Praze hrán r. 1767, viz Kamper, str. 247), „Farnace“ (bosporský král, 1767 v Neapoli) „Ipermestra“ (1769 v Římě), „Romolo ed Ersilia“ (1773 v Neapoli), „Demetrio“ (Demetrios Soter, král syrský; 1773 v Pavii), „Antigona“ (1773 v Turíně), „Erifile“ (1773 psána pro Mnichov), „Attide“ (asi Attis, vyznavač Kybelin, 1774 v Padově), „Artaserse“ (syn a nástupce Xerxův 1774; v Neapoli), „Demofonte“ (1775 v Neapoli), „Ezio“ (Aetius, vojevůdce císaře Valentiniana III., ; 1775 v Neapoli), „Calliroe“ (asi

Kallirrhoe kalydonská, milující Koresa, kněze Dionysova; 1778), „Olimpiade“ (t. j. olympijské hry, o Kleisthenovi sikyonském; 1778 v Neapoli), „Circe“ (1779), „Medonte“ (Medon, syn Oileův; 1780 v Římě), „La clemenza di Tito“ (císař Titus dá milost šlechtěnému spiklenci v Benátkách) (srov. R. Eitner, Quellen-Lexikon 7, 1902, str. 7 n. a Hudební archiv brněnský). Než odešel do Itálie, napsal Mysliveček krátkou vlašskou operu pro oseckého opata Kajetána Březinu, dnes nezvěstnou, vystupoval v ní Apollo a Musy Euterpe, Melpomene a Erato (viz Kamper, str. 193 n. podle seznamu hudebnin oseckého kláštera).

Myslivečkův vrstevník Jan Koželuh složil opery „Alessandro nell'Indie“ (1769 v Praze) a „Demofonte“ (1772 v Praze), obě na Metastasiovy texty. Jeho Alexander je velkomyslný, odpouští svým nepřátelům a vzdá se snoubenky indického krále Pora, Cleofidy, již miluje. „Demofonte“, jež zhudebnil Koželuh nedlouho před Myslivečkem, jedná o tajné lásce Timantha, syna thráckého krále Demofonta, k Dircei, která má být obětována za vlast Apollonovi. Metastasio praví, že je tento děj čerpán z Hygina, ale není tomu tak a ani jinde jej nenalzáme v staré literatuře. Leopold Koželuh složil balet „La tempesta di Telemacco“ a zhudebnil jako mnoho jiných skladatelů Metastasiovo drama „Didone abbandonata“. Děj je vzat ze IV. zpěvu „Aeneidy“, ale je rozšířen: o Didonu se uchází černošský král Iarba, jenž se vydává za svého vyslance Arbacea; Aeneu miluje nejen Dido, ale i její sestra Selena (u Vergilia Anna; Metastasio vysoudil tuto lásku neprávem z Ov. Fast III 633 n.) a tu miluje Iarbův důvěrník Araspe; také Dido má podle vzoru francouzské tragédie svoji důvěrnici, Osmidu.

Zatím co Mysliveček a Koželuhové skládali vlašské, v podstatě barokní opery, pokusil se v Gotě Jiří Benda (1722-1795) o nový druh hudebního dramatu, mnohem jednodušší a tedy bližší antice, melodram. Místo recitativů a árií vlašské opery se střídá v Bendových melodramech prostá řeč bez doprovodu a nástrojová hudba beze slov; někdy jsou mluvená slova a hudba spojeny. Podnět dal Bendovi Rousseau „Pygmalionem“ (1770), v němž se také střídaly hudba a řeč, ale ve větších celcích; hudbu k „Pygmalionu“ složil z menší části sám Rousseau, z větší části Horace Coignet. R. 1774 napsal Benda „duodrama“ „Ariadne auf Naxos“ na slova Joh. Chr. Brandesa a následujícího roku je provozoval v Gotě. V této hře opouští Theseus na Naxu Ariadnu, ale ne z lehkomyšlnosti, nýbrž aby ji uchránil před Řeky přistavšími na Naxos; opuštěná Ariadna skočí do moře. Herečka Brandesová, jež ji předváděla, byla oblečena v „řecký šat“, či lépe v šat poněkud podobný antickému, což nebylo dříve zvykem (viz E. Istel, Musik 5,2,1905/6, str. 154). Po velikém úspěchu Ariadny složil Benda r. 1775 „Medeu“ na slova klasicisty Fr. Wilh. Gottera. Tato hra, v níž je často řeč provázena hudbou, líčí Medeinu pomstu na nevěrném Iasonovi: probodne své děti a také Iason se probodne. Gotterovu „Medeu“ přeložil do češtiny K. H. Thám (1787). R. 1779 složil Benda na Rousseauův text „monodram“ „Pygmalion“, v němž se líčí podle Ov. Met. X 240 n., jak sochař Pygmalion, zaujatý proti ženám, vytvoří krásnou sochu Galathee, zamiluje si ji a na jeho prosbu ji Venuše oživí. Hudba Bendových melodramů je často zvukomalebná, mnohem prostší než ve vlašské opeře, ale dramatičtější. Mimo melodramy napsal Benda též kantátu „Cephalus und Aurore“ na slova Chr. Fel. Weiße - v ní přichází Aurora k spícímu Cephalovi, jehož milá je - a pastýřské zpěvy „Amynts Klagen über die Flucht der Lalage“ (1774), „Die Flucht der Lalage“ a „Die Zurückkunft der Lalage“ (1774). Právzorem takových pastýřských zpěvů, oblíbených od renesanční doby, byly Theokritovy idyly.

Mladší bratr Jiřího, Friedrich Wilhelm Benda (1745-1814) složil kantáty „Pygmalion“ (1784), „Die Grazien“ (1789; na slova H. W. Gerstenberga), operu „Alceste“, dnes nezvěstnou, a „singspiel“ „Orpheus“ (1785). Ten jedná o Orfeově cestě do podsvětí za mrtvou Eurydikou, o jejím navrácení i ztrátě a Orfeově smrti; vedle Orfea, Eurydiky a Plutona tam vystupují též Eurydičina soupeřka Hersilie a šesterý sbor: sbor kněží, Eurydičiných příbuzných, Furií, šťastných stínů, bakchantek a bohů. V stopách staršího Bendy šel Pražan Václav Praupner (1744-1807), jenž na německý text neznámého spisovatele složil r. 1789 melodram

s pantomimickým tancem „Circe“: Ulixes opustí Cirku, odvede (si její důvěrnici Scyllu a zoufalá Circe oba prokleje (dle Ov. Met. XIII 898 n. byly Kirke a Skylla sokyněmi v lásce ke Glaukovi). Vzorem mu byla Bendova „Ariadne“ (Kamper, str. 208 n. podle rukopisu v pražském konventu křížovnickém).

Příslušník mladšího pokolení Vojtěch Jirovec (1763-1850) složil ve Vídni melodram „Mirina, Königin der Amazonen“ (1806), mythologický balet „Die Hochzeit der Thetis und des Peleus“ (této svatby se účastnili všichni bozi; 1816) a operu „Helenu“ (1816). O něco mladší Antonín Reicha (1770-1836) složil r. 1810 ve Vídni čtyřhlasý sbor „Lakedaimonská píseň podle Plutarcha“ (snad Plut. Lyk. 21) (viz E. Bücken, Anton Reicha, 1912, str. 148 n.) a v Paříži r. 1822 „opera seria“ o třech dějstvích „Sapho“ na text Cournotův a Empisův. Jednala o nešťastné lásce Sapfině k Faonovi a proti vášnivé Sapfě byla postavena mírná Néris (Bücken, str. 14 n.). Tuto operu chválil Reichův žák Berlioz zvláště pro „krásné antické barvy“ jejích sborů a pro jedno dueto (viz M. Emmanuel, Antonín Reicha, 1937, str. 55). Jiná Reichova opera, „Philoctète“ o dvou dějstvích, se nedostala na jeviště. Reicha byl ctitelem starých spisovatelů, obíral se i řeckou hudbou a napsal o ní netištěné a dnes nezvěstné pojednání „La Musique des Grecs dans l'antiquité“. Podle řecké hudby doporučoval v svém „Traité de haute composition musicale“ (1824-1825) užívání čtvrttónů (Emmanuel, str. 44 n.).

Mozartův ctitel Václav Jan Tomášek (1774-1850) vytvořil podle antické poetiky nové druhy klavírních skladeb: eklogy (nejstarší z r. 1807, op. 35), rapsodie (nejstarší z r. 1810, op. 40) a dithyramby (op. 65 z r. 1818). O eklogách píše v svém „Životopise“ (vyd. Zd. Němec 1941), že chtěl jimi vyjádřit city pastýřů, plynoucí z rozmanitých životních událostí (str. 82 n.), rapsodie nazval, jak říká (str. 101 n.), podle rapsodů přednášejících strhujícím způsobem Homérovu „Iliadu“, a v předmluvě k „Dithyrambům“ (Tre ditirambi) píše, že staří rozlišovali klidný, slavnostní hymnus, vyjadřující city po pozorování velikosti boha, a vzrušený dithyramb, vyjadřující nadšení těch, jimž se přiblížil bůh. Proto se v jeho dithyrambech náhle střídají myšlenky a na konci bývá „bouře“. Vskutku jsou Tomáškovy eklogy vtipné, půvabné a idylické, rapsodie jsou převážně vzrušené a dithyramby brzy pathetické, brzy sentimentální. Ve všech těchto klavírních skladbách leckdy zaznívají romantické tóny a na romantiky také působily. Tomášek zhudebňoval též básně s antickými náměty: Goethovu rokokovou báseň „Kdo koupí Mílka?“ (Wer kauft Liebesgötter?; Písně na slova Goethova pro zpěv s průvodem klavíru, op. 53 z r. 1815), Schillerovu dialogickou báseň naplněnou novohumanistickým duchem „Hectors Abschied“ (op. 89 kolem r. 1830 pro soprán a baryton jednak s průvodem orchestru, jednak s průvodem klavíru) a vzrušenou Schillerovu „Dithyrambe“ (netištěnou, v hudebním archivu Národního musea, III B 126, pro smíšený sbor s klavírem). V rukopise je připojen k německému textu jeho pozdější český překlad od J. Spíky, jinak neznámého: „Žádný, to věřte, Bůh žádný se nikdy nejeví sám.] Sotva že Bacchus nám mysl rozproudí,] hned se usměvavý Amor přiloudí,] nádherný Phöbus též blíží se k nám...“. Tomášek vystudoval gymnasium a filosofii, byl přítelem odborně vzdělaného klasického filologa V. A. Svobody, a jak vidíme z jeho „Životopisu“ (str. 175), horlivě si všímal antických památek v museích, na př. nápisu s usnesením senátu o bakchanaliích z r. 186 př. n. l., tehdy uloženého ve vídeňské dvorní knihovně.