

## Alberik Mazák

Česká hudba měla v 17. století tři výrazné tvůrčí osobnosti: Adama Michnu (1600?-1676), Pavla Vejvanovského (1639?-1693) a Alberika Mazáka (1609-1661). I když jméno třetího z nich zní na první pohled česky Mazák, a možná bylo tak i vyslovováno, není jeho národnost jednoznačná jako u prvních dvou skladatelů. V pravopisu 17. století není nic divného na tom, že se čárka nad a vynechávala a že se autor v německém prostředí podepisoval Mazak.

Jako Mazákovo rodiště je udávána Ratiboř (Racibórz) v dnešním Polsku. V době jeho narození leželo toto město na území Horního Slezska, které bylo tehdy ještě součástí zemí české koruny. Vztah Horního Slezska k Čechám a Moravě byl dosti uvolněný a obyvatelstvo Horního Slezska nebylo možno označit v národnostním slova smyslu jako české. Na druhé straně lze předpokládat, že v Ratiboři žilo národnostně smíšené obyvatelstvo stejně jako v Opavě, vzdálené jen 25 km. Možnost, že by se národnost Mazáka dala prokázat v matrikách, je nepravděpodobná. I když budeme Mazáka považovat za Čecha, jak ho chápal Dlabáč (*von Geburt ein Böhme*),<sup>1</sup> strávil Mazák svůj život v převážně německy mluvícím prostředí a tomu se přizpůsobil.

Roku 1928 upozornil na Mazáka Antonín Breitenbacher, když našel jeho skladby mezi hudebninami kostela sv. Mořice v Kroměříži.<sup>2</sup> V poznámce o Mazákově životě vycházel Breitenbacher z údajů, které o Mazákovi přinesl Florian Watzl.<sup>3</sup> Tyto údaje později doplnil Alois Niemetz.<sup>4</sup> Mazákův životopis lze shrnout do těchto dat:

- 1609 se narodil v Ratiboři
- 1630 vstoupil do cisterciáckého kláštera Heiligenkreuz.
- 20. srpna 1631 složil věčné sliby
- 1633 byl vysvěcen na kněze
- 7. února 1634 - 1639 byl magistrem noviců
- 9. května 1634 - 1661 byl zpovědníkem mnichů
- 21. října 1639 - 20. února 1654 byl kantorem (cantor chori)
- 1. ledna 1639 - 25. března 1640 byl sekretářem opata
- 20. února se vzdal funkce kantora, ale téhož roku byl označen za velmi slavného varhaníka (organista praeclarissimus)
- 9. května 1661 zemřel po těžké operaci močových kamenů a byl pohřben na hřbitově cisterciáckého řádu ve Vídni.

Watzl i Niemetz citují Mazákův nekrolog. Nekrolog vyzvedává Mazákovu zbožnost, skromnost, skladatelskou činnost a úspěch, jaký sklídily jeho skladby před císařem Ferdinandem III., který navštívil klášter Heiligenkreuz v roce 1639, ale jinak nepřináší k Mazákovu životopisu nic nového.

<sup>1</sup> Dlabáč, Bohumír Jan: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag 1815, Band, sl. 292-293. Dlabáč našel Mazákovo jméno ve slovníku Johanna Gottfrieda Walthera z roku 1732, který od Mazáka znal *Cultus Harmonicus*.

<sup>2</sup> Breitenbacher, Antonín: *Hudební archiv kolegiálního kostela sv. Mořice v Kroměříži*. Zvl. příl. Čas. Vlast. spolku musejního v Olomouci 40, 1928, s. 44-47.

<sup>3</sup> Watzl, Florian: *Die Cistercienser von Heiligenkreuz in chronologischer Reihenfolge*. Graz 1898.

<sup>4</sup> Niemetz, Alois, *800 Jahre Musikpflege in Heiligenkreuz*, Heiligenkreuz 1977, s. 31-41.

Cisterciácký konvent Heiligenkreuz byl asi národnostně smíšený. V době, kdy pro národnost jedince bylo rozhodující území a nikoliv národní jazyk, není tato skutečnost překvapující. Prvním známým kantorem kláštera byl v letech 1607-1610 podle jména asi Polák *Georg Myeliczky, nobilis de Wichova*.<sup>5</sup> Také někteří jiní konventuálové pocházeli z jiných zemí. Velkým obdivovatelem hudby byl Dr. theol. et juris *Johannes Seyfried* z Vratislavi. *Georg Stephanides*, zaznamenaný 1612, pocházel asi z Moravy, protože ho kardinál Dietrichstein poslal na studium do Collegia Germanica. Moravané byli asi též roku 1610 *Venceslaus Koslovius von Ratschitz* a roku 1615 opat *Christoph Schäfer*, šlechtic narozený v Olomouci 1578, který byl v roce 1623 krátce rektorem vídeňské univerzity.<sup>6</sup> V tomto mezinárodním prostředí se ani Mazák nemohl cítit jako cizinec. Niemetzova hypotéza, že se Mazák dostal do styku s cisterciáky již ve Slezsku, se nedá ověřit. Stejně je tomu s domněnkou, že Mazáka ovlivnil slezský cisterciák, skladatel a teoretik Johannes Nucius (1556-1620).

Cisterciáci byli jedním z řádů, který si dlouho udržoval původní strohý a zdrženlivý přístup k umění ve svých kostelech. Proto neudivuje, že první zpráva o varhanách v Heiligenkreuzu pochází až z roku 1601. Mazák však hrál na varhany, které tu postavil slavný vídeňský varhanář Johann Wöckerl roku 1635.<sup>7</sup> Předpokladem hudebního života však byli především zpěváci. Zdá se, že vedle mnichů šlo o chlapce, kteří navštěvovali klášterní školu, ve které byli vzděláváni v pravé víře a ve svobodných uměních.<sup>8</sup> Roku 1586 byli nazýváni *chlapci*, roku 1616 *alumni* a kolem roku 1630 *pueri scholares*. Asi již v této době pronikla do kláštera z Itálie hudba nového stylu, která poznamenala i tvorbu Mazákovu.

V roce 1639 navštívil klášter císař Ferdinand III., známý jako znalec hudby a skladatel. V Heiligenkreuzu mu byly předvedeny Mazákovy skladby, které ho tak zaujaly, že si tři vyžádal pro svou kapelu. Byly to údajně 19. žalm *Exaudiat te Dominus*, 141. žalm *Voce mea ad Dominum clamavi* a *Ave Maria*. Císař odměnil Mazáka za tyto skladby dvaceti dukáty. Můžeme spekulovat, zda v případě *Voce mea* šlo o stejnojmennou skladbu, uveřejněnou v *Cultus Harmonicus* 1649 pro dvoje housle, diskant, tenor a bas a varhany. Obtížnější je identifikovat *Ave Maria*, protože tato modlitba je v jmenovaném díle v různém obsazení zhudebněna třikrát. Zpráva o Mazákově skladatelském úspěchu před císařem je jediným konkrétním dokladem, které máme o Mazákově hudební činnosti v klášteře.

Mazák vydal tiskem tři hudební sbírky:

*Cultus Harmonicus*, Vídeň, Matthaeus Cosmerovius 1649, což je sbírka 88 motet pro jeden až pět hlasů.

*Cultus Harmonicus, Opus secundum*, Vídeň, Matthaeus Cosmerovius 1650, což je sbírka 91 mší, offertorií a motet pro čtyři až dvanáct hlasů.

Podle Alberta Eitnera vydal Mazák ve Vídni ještě třetí opus *Cultus Harmonicus continens Majora pro offertoriis Motteta de praecipuis et summis festibus, 4. 5. et 8 concertantibus vocibus cum instrum. variis 4. 5. 7. 8. et capellae amoebaeis*.<sup>9</sup> Tato poslední sbírka však dosud nebyla nikde nalezena.

<sup>5</sup> Niemetz, Alois, s. 27, 30.

<sup>6</sup> Tamtéž 27-28.

<sup>7</sup> Tamtéž, s.28-29. Stejný mistr postavil roku 1656 positiv v kostele sv. Mořice v Kroměříži a roku 1659 positiv v katedrále sv. Václava v Olomouci.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 31.

<sup>9</sup> Eitner, Robert: *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1900-1904, 6. Band, s. 407..

V liechtensteinské sbírce v Kroměříži je kromě Op. 1 a Op. 2 dochováno od Mazáka dalších 5 rukopisných skladeb.<sup>10</sup> Tato skutečnost souvisí s přátelským vztahem skladatele k správci statků olomouckého biskupa Mikuláše Reitera z Hornberka (1604?-1669). O životě tohoto muže máme první zprávu z roku 1644, kdy ho do této funkce jmenoval olomoucký biskup arcivévoda Leopold Vilém. Reiter nastoupil vojenskou dráhu a jako důstojník se stal dokonce pobočníkem arcivévody Leopolda Viléma. Právě Reiterovy vojenské zkušenosti asi přivedly arcivévodu k rozhodnutí, aby roku 1644 ustanovil Reitera velitelem biskupské pevnosti Hukvaldy na Moravě a poté všech biskupských panství. Reiter byl spřátelen také s českým skladatelem Adamem Michnou z Otradovic (1600-1676), se kterým se znal údajně od školních lavic.<sup>11</sup> Kromě Mazáka a Michny se Reiter osobně znal s některými členy císařské dvorní kapely a snad se zasloužil i o hudební vzdělání trubače a skladatele Pavla Vejvanovského (1639?-1683).<sup>12</sup>

Při jaké příležitosti se Reiter seznámil s Mazákem, není známo. Ze dvou dochovaných dopisů Reitera Mazákovi z 12. září a 15. října 1656 je patrné, že Reiter navštívil klášter Heiligenkreuz a že kromě Mazáka znal i další členy konventu.<sup>13</sup> Oba dopisy, psané vybroušenou latinou, plnou alegorií a antických příměrů, dokazují, že Reiter byl velmi vzdělaný muž a že si Mazákovy hudby vysoce vážil. Reiterův zájem o umění zřejmě imponoval jeho představenému arcivévodovi Leopoldu Vilémovi, který byl u vídeňského dvora považován v otázkách básnictví a hudby za znalce.

Mazákovy skladby byly v 17. století asi více rozšířeny, než dosud tušíme. Roku 1671 byly známy např. v Litovli,<sup>14</sup> roku 1669 u piaristů ve Slaném,<sup>15</sup> v Bratislavě.<sup>16</sup> Cultus Harmonicus Op. 2 vlastnila dokonce knihovna Tomášské školy v Lipsku v roce 1679.<sup>17</sup> Alois Niemetz dále zjistil, že některé Mazákovy skladby byly převzaty do tištěných sborníků chrámových skladeb v Berlíně 1659 a v Gruben a. d. Neibe 1669.<sup>18</sup> Z toho je patrné, že Mazáková díla byla ceněna i po jeho smrti, a to dokonce v nekatolickém prostředí.

Cisterciácký řád byl velmi přísný a od svých počátků usiloval o to, aby se jeho kostely vyznačovaly střídmostí, neokázalou výzdobou, která hraničila až se strohostí. To platilo i pro hudbu, pěstovanou v cisterciáckých kláštorech. Z české oblasti máme svědectví, že cisterciáci na konci 16. století pěstovali i polyfonii, ale z vizitačních zpráv se dovídáme, že vizitátoři to neradi viděli a požadovali, aby se v cisterciáckých kláštorech pěstoval jen jednohlasný gregoriánský chorál. Na rozdíl od vokální polyfonie, varhany našly v řádu uplatnění již od konce 15. století. Byly používány hlavně v tzv. praxi alternatim, která dovoľovala, aby některé zpívané pasáže byly nahrazeny hrou na varhany.

S příchodem nového slohu z Itálie v první polovině 17. století vzrostl všeobecně zájem o zpěv sólových hlasů s doprovodem varhan, který se dostával do rozporu s původní asketickou

<sup>10</sup> Sehnal, Jiří - Pešková, Jitřenka: *Caroli de Liechtenstein-Castelcornio episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata pars prima*. Praeae 1, 1997, s. 346-348.

<sup>11</sup> Michna z Otradovic, Adam, *Sacra et Litaniae*, Praeae 1654, dedikace.

<sup>12</sup> Jiří Sehnal: *Pavel Vejvanovský and the Kroměříž Music Collection*, Perspectives on the seventeenth-century music in Moravia, Olomouc 2008, s. 27.

<sup>13</sup> Breitenbacher, A. s. 45-47.

<sup>14</sup> Sehnal, Jiří: *Das älteste Musikalieninventar Mährens*. Beiträge zur Musikwissenschaft 7, 1965, s. 140

<sup>15</sup> Inventář piaristické koleje ve Slaném ve Státním okresním Archivu Slaný.

<sup>16</sup> Pikorová, Eva: *Rukopisný zborník viachlasých skladiieb zo 17. storočia*. Musicologica Slovaca 2, 1970, s. 101-102. 2 skladby z Cultus op. 2.

<sup>17</sup> Schering, Arnold, *Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig*. Archiv für Musikwissenschaft.1, 1918-1819, s. 277.

<sup>18</sup> Niemetz, A. , s. 40.

spiritualitou cisterciáckého řádu. Ale i cisterciáci se museli s touto novotou postupem doby vyrovnat. Informací, jak tento proces probíhal, máme velmi málo. Víme jen, že koncem 17. století byla figurální hudba s doprovodem nástrojů u cisterciáků běžná jako v jiných řádech. Je možné, že právě jednoduchost Mazákovy hudby k tomu připravila cestu. Podrobněji se k tomu vyjádřit nemůžeme, protože kromě Mazákovy tvorby se z cisterciáckého prostředí v českých zemích a v Rakousku téměř žádné doklady ze 17. století nedochovaly. Teprve v 18. století se řád zcela otevřel bohatství výrazových prostředků barokní chrámové hudby. Svědčí o tom nejen dochované hudební sbírky a jejich seznamy, ale také jména četných hudebníků z cisterciáckého řádu.<sup>19</sup> Ukážeme, že právě Mazákova hudba je typická pro postoj cisterciáků k novému hudebnímu stylu v polovině 17. století. A je pravděpodobné, že právě typické její rysy zaujaly v roce 1639 císaře Ferdinanda III., který byl jinak zvyklý na honosnější formy hudby.

Hudba první poloviny 17. století je pro hudebního historika i praktického hudebníka dobrodružstvím, protože mu skýtá mnohá překvapení. Podněty nového stylu byly na různých místech Evropy přijímány různě rychle. Prostředky nového stylu nebylo možno ignorovat, ale každý skladatel se s nimi musel vyrovnávat po svém. Nebylo totiž možné prostě přenést hudební styl z Benátek, Bologne nebo Říma do zaalpských zemí a předpokládat, že zde bude místními tvůrci stejně pochopen a rozvíjen. Italské podněty se na severu střetávaly s místními tradicemi a nejednou vyvolávaly svou stylovou odlišností nepředvídatelné reakce. To je patrné i na tvorbě Alberika Mazáka, která není po stylové stránce snadno zařaditelná. Pokusme se o srovnání jeho tvorby s tvorbou jeho některých nepřilíš vzdálených vrstevníků, jako byl císařský kapelník Antonio Bertali (†1669) ve Vídni, minorita Giovanni Battista Aloisi z Bologne (†1664), působící na jižní Moravě a varhaník Adam Michna z Otradovic (†1676) v Jindřichově Hradci. Všichni patřili po stylové stránce k první stylové fázi hudebního baroka.

Polovina 17. století byla dobou, kdy starý modální způsob myšlení byl již nahlodáván dualitou moderního dur a moll. Mazák, stejně jako Michna a Bertali byli ještě zakotveni vlivem gregoriánského chorálu a hudební teorie na něm založené v modálním myšlení. Jejich harmonické spoje nebyly ještě podmíněny tonalitou a proto mohou na nás, kteří jsme vyrostli v tonálním systému s jeho dualitou dur a moll, působit překvapivě. V tom tkví nepochybně jeden z půvabů Mazákovy hudby.

Bertali byl osobností, která měla nový styl již zažitý jak ve světské, tak v chrámové hudbě. A také Vídeň, kde působil, byla již na novinky italské hudby zvyklá. To bylo patrné zejména ve vyspělosti instrumentální složky Bertaliho díla, ve kterých se hudební nástroje uplatňovaly nezávisle na vokálních hlasech. Také využití virtuózní techniky v nástrojových partech lze u něho označit jako rovnocenné s virtuozitou vokálních hlasů. Kontrapunkt byl pro dobře vyškoleného Bertaliho samozřejmostí.

Aloisi je příkladem Itala, který po svém příchodu za Alpy nezměnil nic na stylu, kterému se naučil ve své vlasti. Jeho duchovní skladby se vyznačují elegantním propojením prvků stile nuovo s madrigalovou tradicí a pozdní polyfonií. Ačkoliv žil od roku 1637 téměř trvale na Moravě a dobře znal i hudbu, prováděnou v dvorní kapele ve Vídni.<sup>20</sup> Komponoval tak, jako by počítal s vyspělými italskými interprety a posluchači v Benátkách, kde byly jeho skladby

<sup>19</sup> Jiří Sehnal: *Hudba v klášteře a městě Žďáru nad Sázavou od 13. do počátku 19. století*, in: *Dějiny Žďáru nad Sázavou* 3, Brn 1974, s. 276-308; též: *Zur Musik bei den Zisterziensern in Böhmen und Mähren im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Die Klöster als Pflgestätten von Musik und Kunst*, Michaelstein 1999, s. 117-126.

<sup>20</sup> Sehnal, Jiří: *Italští hudebníci na jižní Moravě v první polovině 17. století*. Jižní Morava 41, 2005, s. 83-89.

tištěny. Proto se domníváme, že jeho skladby nemohly být v Mikulově, Brně nebo Olomouci řádně chápány, ani prováděny. Přes to se vyskytovaly v některých chrámových sbírkách na Moravě, na Slovensku a v Polsku.

Adam Michna byl na rozdíl od obou Italů autorem, který dobře znal českou domácí, poněkud konzervativní hudební tradici. Ač asi nikdy v Itálii nebyl, dostalo se mu někde příležitosti přímo nebo zprostředkovaně poznat některé stránky nového stylu. Možná to nebylo z autopsie, ale jen ze studia skladeb, které mu přišly do rukou. Také Michnovo hudební myšlení bylo pevně zakotveno v modálním systému, a snad právě proto se v nich setkáváme ještě v polovině století s „divokými“ harmonickými spoji, které se vyskytovaly u prvních průkopníků nového stylu kolem roku 1600. Také kontrapunkt hrál v Michnově tvorbě až nápadně okrajovou roli. Michna jej použil hlavně v Requiem<sup>21</sup> a v jednom z posledních děl Svatováclavské mši (kolem 1669).<sup>22</sup> Pro Michnu byla charakteristická záliba ve střídání sólového hlasu s homofonně pojatým čtyřhlasem, jakoby počítal s technicky a umělecky nepřilíživě zpěváky. Tuto techniku uplatnil Michna zejména ve sbírkách *Officium Vespertinum* (1648) a *Sacra et Litaniae* (1654).<sup>23</sup> Nástroje vedl Michna sice již obligátně, ale ještě ne se smyslem pro jejich barvu a hráčské idiomy jako Bertali. Zvláštním a neobyčejně úspěšným polem Michnova zájmu byla tvorba českých duchovních písní na vlastní texty v prosté homofonní úpravě.<sup>24</sup> Touto tvorbou navázal Michna na domácí tradici, která v Itálii neměla obdobu, ale Mazákovi byla známa.

Lze předpokládat, že tvorba Alberika Mazáka začala v třicátých letech a vyvrcholila v padesátých letech 17. století, tedy ve stejné době jako tvorba Bertaliho a Michnova. Je z ní patrné, že Mazákova harmonická představitost byla již závislá na generálním basu. Jeho vokální linie nedosahují tak silné dramatickosti, jakou známe u Michny. Mazákova melodika je někdy až nápadně prostá, i když počítá i s koloraturou. Neklade na zpěváky virtuózní nároky, jako skladby Aloisiho, jakoby byla míněna pro dobře vycvičené členy klášterní scholy. Krátkost motivů je vůbec pro Mazáka typická. Zdá se, že souvisela se snahou zhudebnit části textu tak, aby jeho jednotlivé úseky přinášely vždy novou hudební myšlenku. Proto působí jeho skladby jako jakési miniatury s rozpracovanými detaily. Skladatel pravidelně opakuje jednotlivé hudební myšlenky nejméně dvakrát na různých stupních. Při tom nejde vždy o pravidelné sekvence, ale o přenášení motivu o různé intervaly nahoru nebo dolů s ohledem na tónový rozsah daného hlasu, což byla technika, kterou často používal i Michna. Mazákova melodika je velmi zpěvná. Vyslovené písňový charakter mají motivy, které se opakují se stejným textem jako refrény. V typické podobě jsou v rukopisně dochovaném motetu *Sanctus Bernardus* a v *Magnificat* v *Cultus harmonicus* 1649. Stejným způsobem použil refrénu několikrát i Michna v *Officium Vespertinum* 1648. Refrén dokáže sjednotit i rozsáhlé, složitě členěné hudební plochy, které by bez něho působily chaoticky.

Mazák se nevyhýbá běžným rétorickým figurám, ale používá jich zdrženlivě, bez teatrálního výrazu. Snad to souviselo s tím, že Mazák neznal soudobou operu, a možná ani jezuitské divadlo. Podobně je tomu s využitím hudebních nástrojů. Vokální hlasy považuje Mazák za hlavní a nástrojů používá velmi střídavě. Hudební nástroje v Mazákově hudební větě nejčastěji jen opakují frázi, přednesenou zpěvákem, což byl v raném baroku vedle zdvojení *colla parte* nejběžnější způsob obligátního použití nástrojů ve vokální kompozici.

<sup>21</sup> Michna z Otradovic, Adam Václav: *Missa pro defunctis*, ed. Vratislav Bělský a Jiří Sehnal, Praha 2007.

<sup>22</sup> Michna z Otradovic, Adama Václav: *Missa sancti Wenceslai*, ed. Jiří Sehnal, Praha 1966.

<sup>23</sup> Obě díla vyšla v edici Vratislava Bělského a Jiřího Sehnala v řadě *Adam Michna z Otradovic, Compositiones* v Praze v letech 1980-2008.

<sup>24</sup> Michna z Otradovic, Adam Václav: *Česká mariánská muzika*, ed. a Jiří Sehnal Libor Štukavec. Praha 1989; též: *Svatoroční muzika*, ed. František Malý, Jiří Sehnal, Libor Štukavec, Praha 2001!

Kontrapunkt, v té době typický pro starý styl, byl Mazákovi bližší než Michnovi. Pro Mazákův kontrapunkt jsou charakteristické četné krátké imitace, které doprovázejí každý nový motiv, aniž by byly rozvinuty do větších ploch. Tímto způsobem je zpracovávána každá nová hudební myšlenka ve dvou a vícehlasé skladbě. I proto působí forma Mazákových skladeb dojmem drobnomalby, která je zcela podřízena zhudebňovanému textu.

Katolická liturgie, pro kterou byly Mazákovy skladby určeny, byla latinská a národní jazyk byl při ní tolerován jen ve zvláštních případech. Přes to se již v 17. století vyskytovaly strofické skladby (*cantiunculae*) na texty v národním jazyku. Nejčastěji byly určeny pro dobu vánoční, kdy byla církev k světským projevům nejtolerantnější. Také Mazák zhudebnil několik německých duchovních písňových textů, které najdeme zejména v jeho *Opus secundum*. Jedinou skladbou na německý text v *Opus primum* je velikonoční píseň *Christ ist erstanden*, která se zpívala na stejnou melodii jako latinská *Christus surrexit*. Její melodii v dlouhých notách umístil Mazák do basu a nad ní vytvořil kontrapunkt pro dva diskanty na slovo Alleluja v poměrně rychlém pohybu, který motivicky čerpá z melodie *cantu firmu*. Důvodem, proč Mazák nezhudebnil žádný český text, byla zřejmě okolnost, že v klášteře Heiligenkreuz byla hovorovým jazykem latina a němčina, což platilo také o laických návštěvnících konventního kostela v Heiligenkreuzu. Uplatnění německých duchovních písní svědčí o tom, že Mazák lidový duchovní zpěv znal a že mu byl blízký.

Mazákovi se ze jmenovaných skladatelů nejvíce blíží Michna. Při tom oba prošli jiným hudebním školením, měli různé skladatelské vzory, působili v rozdílném prostředí, nikdy se osobně nesetkali a možná skladby jeden druhého neznali. Oba sblížuje písňová melodika, vztah k lidovému duchovnímu zpěvu a smysl pro jednoduchý, nekomplikovaný výraz. Mazák nedosahuje tak silného emotivního účinku jako Michna, ale předčí ho v umění kontrapunktické imitace. Kromě toho se zdá, že Mazákův uměřený kompoziční styl, založený na drobných imitacích a opakování motivů v různých polohách byl v konventu přijímán jako modifikace nového hudebního stylu, která byla přijatelná pro cisterciáckou spiritualitu.

Mazákovým skladbám se dosud nedostalo náležité pozornosti. Kromě několika edic a nahrávek Konrada Ruhlana a Michala Pospíšila zůstává Mazák zatím téměř neznámým skladatelem. Teprve hojnější provádění jeho děl může pomoci k spravedlivému hodnocení jeho uměleckého přínosu.

Jiří Sehnal, 2009